



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES Y DISEÑO

*gemelaridad* agemelaridad :  
La **Deconstrucción** aplicada a una propuesta  
sobre **Tipografía y Fotomontaje**

Tesis que para optar por el grado de Maestra en Artes Visuales presenta:  
**Mayra Díaz Ordoñez**

Director de tesis: Dr. Antonio Salazar Bañuelos

**UNAM**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño

México, D.F., marzo de 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

**Gemelaridad/ agemelaridad: la Deconstrucción  
aplicada a una propuesta sobre Tipografía y Fotomontaje**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
**MAYRA DÍAZ ORDOÑEZ**

Director de tesis:  
**Dr. Antonio Salazar Bañuelos**  
(ENAP)

Sinodales:

**Miguel Angel Aguilera Aguilar**  
(ENAP)

**Mtra. Laura Alicia Corona Cabrera**  
(ENAP)

**Dr. Eduardo Antonio Chávez Silva**  
(ENAP)

**Dr. José Daniel Manzano Águila**  
(ENAP)

México, D. F. Marzo de 2013





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

*gemelaridad* **agemelaridad** :  
La **Deconstrucción** aplicada a una propuesta  
sobre **Tipografía y Fotomontaje**

Tesis que para optar por el grado de Maestra en Artes Visuales presenta:

**Mayra Díaz Ordoñez**

Director de tesis: **Dr. Antonio Salazar Bañuelos (ENAP)**

**Sinodales:** **Mtro. Miguel Angel Aguilera Aguilar (ENAP), Mtra. Laura Alicia Corona Cabrera (ENAP),  
Dr. Eduardo Antonio Chávez Silva (ENAP), Dr. José Daniel Manzano Águila (ENAP).**

**UNAM**  
**POSGRADO**   
Artes y Diseño

México, D.F., marzo de 2013



Universidad Veracruzana

## DEDICATORIA

A FABIANA que toca con su luz mi vida.  
Gabriela, hermana, aunque no te leas,  
estás presente en esta historia de mil maneras;  
A mi familia, cuyo inmenso amor me sostiene fuerte a la distancia,  
A mis amigas y amigos xalapeños: son el abrigo solidario y  
cariñoso que me acompaña y acompañará siempre.  
Xóchitl, gracias por tu corrección de estilo en  
medio del goce y la risa por el tema gemelar.

A mi gemela **Marión**; no te pido más.  
Mi amor y agradecimiento para ti.





# Índice

## Introducción



9

## Capítulo 1 El Fotomontaje y la Deconstrucción o cómo construir nuevos emplazamientos



13

- 1.1 El fotomontaje artístico como lenguaje y signo.....13
- 1.2 La Deconstrucción en el diseño tipográfico y el fotomontaje: Perspectiva Teórica, a través de la *différance*.....46

## Capítulo 2 El tema de la Gemelaridad y sus expresiones en el arte



61

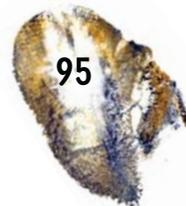
## Capítulo 3 La gemelaridad vista desde un nuevo emplazamiento: identidad y diferencia



77

- 3.1 El proceso creativo .....79
- 3.2 Las Técnicas y los conceptos .....85
- 3.3 La *différance* .....87
- 3.4 El doble y el yo- humano .....89
- 3.5 Proceso de construcción de la imagen.....92

## Obra Plástica



95

Conclusiones  
Fuentes de Consulta



# Introducción

El universo de los gemelos y dentro de él, su vida psíquica, despierta, a menudo gran curiosidad e interés; una de las razones principales, reside en la *especularidad*, que suele incluso atrapar y fascinar a los propios protagonistas; ante la imposibilidad de distinguir a los gemelos, se añade la necesidad universal de poseer un doble. Desde la mitología, o la historia, en la ciencia ficción, la literatura y las artes, encontramos referencias diversas al tema de los gemelos, el doble, la otra mitad. Pero no es sólo fascinación e intriga lo que, en ocasiones, ha provocado este tipo de manifestaciones sino también la idea de que en ellos, es posible encontrar la diferencia en lo humano, entre lo que significa la biología y la historia y la manera en que ambas se unen para conformar seres de idéntica genética que, marcados por un entorno específico pueden, o no, ser modificados.

Este documento de tesis intitolado **Gemelaridad/ agemelaridad: la Deconstrucción aplicada a una propuesta sobre Tipografía y Fotomontaje** plantea la relación entre la vivencia de ser gemela y la necesidad de mostrar, bajo aspectos teóricos y conceptuales un proceso creativo que da origen a la obra plástica presentada.

En un inicio, se realizó un estudio exploratorio para lograr una primera aproximación al fenómeno de la gemelaridad, y descifrar de qué manera se relacionaba con ciertos eventos que sucedían en el entorno en que me encontraba al gestar este proyecto.

Como parte de un ejercicio hipotético - deductivo en torno al tema elegido, surgieron algunas interrogantes que correspondían al mismo tiempo a inquietudes concretas que definieron poco a poco el trabajo y que se constituyeron en guía del proceso, tales como : Mi historia, mis vivencias, mi entorno ¿Han modificado mi percepción sobre mi ser idéntico? Este reconocimiento de la gemelaridad ¿Significa una búsqueda personal de aceptación del sujeto que deja de ser idéntico a otro? Al transferir todo lo anterior, al deseo de realizar un ejercicio fotográfico y estético sobre nuestra diferencia.



El objetivo de este trabajo, es realizar una propuesta plástica integrada por Fotomontaje y Deconstrucción a partir de una autobiografía reflexiva sobre la gemelaridad. Partiendo de este objetivo general se desarrollaron algunos objetivos particulares o acercamientos que dieron forma tanto al proyecto teórico como al proceso creativo.

Un primer objetivo o acercamiento consistió en definir las diferencias que constituyen el encuentro del parecido y que fueron estudiados para realizar la propuesta plástica. Desde esta perspectiva, se propuso identificar fotográficamente el parecido que nos une a mi gemela Marión y a mí y distinguir las diferencias físicas que nos identifican como sujetos.

El siguiente acercamiento tomó los aspectos formales de la Deconstrucción para reorganizar el registro fotográfico y realizar nuevos emplazamientos haciendo uso del fotomontaje digital como estética de construcción de la imagen. Este proceso se apoyó tanto en conceptos formales de composición como en un conjunto de textos relacionados con los términos parecido, gemelos, espejo, diferencia e identidad.

Se trató de un acercamiento de tipo exploratorio, por lo que incluyó un recorrido por los archivos fotográficos que conformaron nuestra historia de vida para pasar, posteriormente, a la *indagación narrativa*; ambas aproximaciones apoyaron y se apoyaron en la estructura del trabajo porque suponen la recopilación de datos que justificaron el uso de una vivencia personal como pretexto de la propuesta plástica.

Este abordaje funcionó, además, como base del proyecto de investigación porque tomó en cuenta las transformaciones, el entorno y las circunstancias específicas que apoyaron desde el estudio fotográfico hasta las construcciones finales. La interpretación de los datos y la redacción de este documento, complementaron los resultados y elaboraron significados que dieron fuerza a la propuesta.

Se continuó con el proceso de investigación sobre el Fotomontaje y la Deconstrucción, que nutren el proyecto en tanto que son propuestas que incluyen mecanismos teóricos y prácticos para la construcción de nuevos emplazamientos que permiten una resignificación del lenguaje gráfico o escrito y que serán una guía para la construcción de una propuesta artística concreta. Como se establece a lo largo del texto, ambos acercamientos demuestran una estrecha relación entre fotografía y texto, formando representaciones en

el conjunto visual, con un significado y un sentido dado que justifican su uso en este trabajo. Los hallazgos teóricos reunidos y relacionados se presentan como marco histórico en Capítulo 1, al que denominé: *El Fotomontaje y la Deconstrucción o cómo construir nuevos emplazamientos*.

En el Capítulo 2, llamado: *La Gemelaridad y sus expresiones en el arte*, realizado con la intención de establecer un marco referencial en torno a la manera de abordar el fenómeno de la gemelaridad y para sentar las bases del marco conceptual sobre el que versa la obra presentada, resulta útil para este proyecto articular éste tema con diversos aspectos de la cultura universal, que desde el punto de vista histórico, antropológico o artístico, nos arrojen referencias e información sobre los gemelos.

Finalmente, en el Capítulo 3: *La gemelaridad vista desde un nuevo emplazamiento: identidad y diferencia* se presenta el proceso creativo que originó, transformó e hizo posible la propuesta artística **Gemelaridad/agemelaridad: la Deconstrucción aplicada a una propuesta sobre tipografía y fotomontaje**. Agrego en este sentido el término de *différance*, acuñado por Jaques Derridá, creador de la Deconstrucción, para resaltar esa “forma” en la que dos términos idénticos se encuentran diferenciados por un *espaciamento* o mínimo elemento y que de manera gráfica se hace presente en la obra. Las imágenes presentadas son el resultado de la relación entre memoria, diferenciación e identidad que plantea una inquietud personal sobre el tema gemelar.





# Capítulo 1

## El Fotomontaje y la Deconstrucción *o cómo construir nuevos emplazamientos.*

La teoría del Fotomontaje y la de la Deconstrucción nutren este capítulo en tanto que son propuestas que incluyen mecanismos teóricos y prácticos para la construcción de nuevos emplazamientos que permiten una re-significación del lenguaje gráfico o escrito y que serán una guía para la construcción de una propuesta artística concreta. Como se ha establecido, en su desarrollo ambos acercamientos demuestran una estrecha relación entre fotografía y texto, formando representaciones en el conjunto visual, con un significado y un sentido dado.

En lo que toca al fotomontaje, cabe aclarar, que su estética ha acompañado una inquietud personal en su relación con la imagen fotográfica, por lo que es el sustrato -en forma de disciplina estética- para la generación de obra mediante herramientas digitales al mismo tiempo que metodología de trabajo y de enseñanza para construir imágenes que, integradas con un determinado texto o mensaje completen un trabajo creativo.

En este apartado se mencionan cuáles eran las características de los movimientos culturales que provocaron cambios para el fotomontaje así como sus principales exponentes y aportaciones a este campo estético.

Como se señaló en el capítulo anterior, se encontraron muy pocos ejemplos de fotomontajes relacionados con el tema de la Gemelaridad o los gemelos, durante la búsqueda exhaustiva realizada en el proceso de elaboración de este trabajo. La investigación sin embargo, reveló importantes formas y métodos que diversos artistas plásticos utilizaron para generar un cambio en la historia de la representación fotográfica, tipográfica y el diseño universales, a través de dicha estética. Los procedimientos de manipulación, materiales y tecnologías fotográficas, aunados a la experimentación, fueron aspectos tomados en cuenta para este segundo capítulo, con la intención de enfatizar su relevancia en el arte a través del tiempo y su intrínseca relación con el empleo de la *tipografía como poética visual*.



Por otro lado, la Deconstrucción –segunda de las teorías trabajadas- alude a la “descomposición de algo” (una idea, un precepto, una palabra, un valor) con el objeto de decodificar sus partes, de manera que actúen como informadoras de ese algo, o de cualquier presuposición o convicción relacionada con ello. La operación deconstruccionista es la que permite aflorar las posibilidades plegadas de otra lectura del texto gráfico, lectura que –por otra parte- ya no deja rastro de la primera. El interés por esta forma de pensamiento complejo, su definición, lenguaje utilizado y sobre todo, su abordaje en torno a la tipografía y a la imagen fotográfica han provocado un interés personal de aplicarlo al momento de generar la obra presente. De esta teoría, se toman los aspectos teóricos y formales que permitirán realizar una reinterpretación de las imágenes y textos relacionados con el tema de la gemelaridad.

### 1.1 El fotomontaje artístico como lenguaje y signo

El Fotomontaje constituye un género de expresión visual basado en la yuxtaposición y la fusión semántica de imágenes fotográficas sobre un mismo plano o soporte y se relaciona con los términos de articulación, combinación y selección. Se trata de una manera de crear una imagen a partir de diversos métodos y fundamentos epistemológicos, a partir de fragmentos materiales y conceptuales que, asociados unos a otros dentro de un mismo espacio visual, se integran para formar una unidad nueva de forma y contenido; esto es, *exponer una idea a partir de fragmentos visuales distintos o iguales, independientes, para construir una imagen y ampliar el margen de comprensión de dicha idea. Puede tratarse de un experimento únicamente estético o de un mensaje con algún contenido ideológico específico*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jacob Capistrán Bañuelos, *Fotomontaje* (Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2008), p. 30



“La concepción de un fotomontaje está basada en la asociación conceptual y física, con base en un proceso de selección y combinación de imágenes que da como resultado una nueva imagen con un planteamiento poético.”

Jacob Bañuelos Capistrán

En el fotomontaje se crean metáforas visuales, con imágenes que por sí mismas expresan estrictamente sólo aquello que representan, pero que por su articulación y contigüidad con otras en un mismo plano visual, por su asociación, expresan una idea y un sentido figurado. Una obra que en palabras del propio John Heartfield, fotomontador dadaísta de gran trascendencia, genera el nacimiento de una nueva imagen sintética que resulta más fuerte por su asociación que la suma de sus partes y que da lugar a una tercera imagen con nuevo significado, lograda mediante yuxtaposición, intersección y fusión de signos visuales y lingüísticos. (Capistrán Jacob, *Fotomontaje*, 2008).

La fotografía y posteriormente el fotomontaje, son manifestaciones que nacen en el seno de un espíritu de búsquedas y encuentros, tiempo y espacio de descubrimientos científicos al mismo tiempo que representan un afán de perfección y objetividad que se manifiesta abiertamente en el Siglo XIX. El fotomontaje surge como un género de expresión visual, empleado con el fin de crear una nueva forma de representar la realidad, con lo cuál se rompen tradiciones culturales y patrones estéticos; cuenta con una identidad propia, que confluye entre muchas posibilidades y estilos y es detonador de una actividad de “manipulación” de la imagen fotográfica. A partir de este principio de manipulación y combinación de imágenes, aparecen una serie de operaciones específicas que más tarde consolidaron sus propias características, como la tipografía (el tipomontaje), el collage y todas aquellas técnicas que modifican a la fotografía, tomándola como base para mezclarla con elementos de diseño gráfico, la pintura, el dibujo y las técnicas de impresión.



De acuerdo con Jacob Bañuelos Capistrán, el Fotomontaje, es un principio de creación de imágenes que se obtiene a partir de la yuxtaposición de dos o más fotografías, sobre el mismo plano visual; constituye un género de expresión visual basado en la fusión semántica de imágenes fotográficas sobre un mismo plano o soporte. Su principio teórico fundamental consiste en empalmar imágenes fotográficas, para formar con ellas una nueva imagen que no podría ser obtenida de otra forma<sup>2</sup>.

La historia del fotomontaje como arte y como técnica tiene una evolución que se entrecruza en varias ocasiones con la del *collage*. De ahí surge la necesidad de distinguir con claridad ambos términos:

El *collage* y el *fotomontaje* coinciden en ser técnicas y estrategias de creación artística que parten de principios teóricos iguales: el montaje, la selección, combinación y articulación de los elementos visuales por identidad, semejanza, diferencia a la oposición, la acumulación, la diversidad, el ensamblaje, la conjunción, fusión semántica de elementos disímiles en un mismo plano visual<sup>3</sup>

Por su lado, la palabra francesa *collage* significa *pegar* y se considera una técnica o una estrategia creativa para realizar obras de intención expresiva, mediante el pegado, atornillado, soldado o clavado de objetos, planos o tridimensionales, en el que se incluyen todo tipo de materiales y técnicas: pictóricas, gráficas, fotográficas; participa de los principios creativos de la acumulación y la diversidad para lograr composiciones poéticas y representaciones líricas.

Por otro lado, el término *fotomontaje* es una *crasis*, o sea una figura retórica del tipo lingüístico, resultado de una operación hecha sobre signos de la lengua. Se basa en la adjunción de dos términos diferentes entre sí, para formar -mediante la intersección y amalgama de sus significados- una tercera palabra que es fotomontaje y que significa algo completamente distinto de lo que significan las palabras que la forman por separado: fotografía y montaje, sin embargo, su origen está en ellas y se nutre de sus cualidades.

Como sabemos, la fotografía es el resultado de un sistema técnico de obtención de imágenes por medio de la luz. Es el resultado de una acción óptica y química que se materializa en una imagen, esto es, una transcripción visual del mundo que nos rodea. El montaje por su parte, se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme, operaciones que tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el *fotomontaje*.<sup>4</sup> La creación de un montaje puede implicar la intención de hacer una narración clara de una idea y/o que intente producir choques estéticos independientes de toda ficción, un antagonismo que pueda aparecer mezclado.

<sup>2</sup> Capistrán Bañuelos, *Fotomontaje*, 24.

<sup>3</sup> Capistrán Bañuelos, *Fotomontaje*, 25.

<sup>4</sup> Jaques Aumont, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), p 62.

Es posible pensar en un *collage* sin elementos fotográficos, *pero no se puede conceptualizar un fotomontaje sin la inclusión de fotografías* (aunque estas hayan sido escaneadas y digitalizadas). También es posible realizar un *fotomontaje* sin practicar un *collage*, mediante procesos puramente fotográficos o híbridos, en los que intervenga una múltiple exposición, o uso de positivos combinados (copiados en el mismo papel positivo, retocado posteriormente en el laboratorio), o en los que la computadora intervenga como medio de construcción.

En la década de 1920, Raoul Hausman, fotomontador dadaísta, definió el fotomontaje como *un film estático*. "La idea del fotomontaje es revolucionaria al igual que su contenido", su forma es chocante por utilización de fotografía y/o textos impresos que, juntos, se transforman en un film estático".<sup>5</sup>

Nociones como esta, suponen la comprensión de la fotografía como un fenómeno de producción de imágenes; y la del montaje como el principio a partir del cual un autor es capaz de seleccionar, organizar (articular, ordenar, componer, combinar) dichas imágenes bajo ciertos lineamientos teóricos.

Fotomontaje es entonces un sistema semiótico de comunicación que permite la creación de una imagen a partir de diversos métodos y fundamentos epistemológicos, a partir de fragmentos materiales y conceptuales que, asociados unos a otros dentro de un mismo espacio visual, se integran para formar una unidad nueva de forma y contenido; esto es, *exponer una idea a partir de fragmentos visuales distintos o iguales, independientes, para construir una imagen y ampliar el margen de comprensión de dicha idea. Puede tratarse de un experimento únicamente estético o de un mensaje con algún contenido ideológico específico*.<sup>6</sup>

5 Hausman, Raoul, citado por Beaumont Newhall, Historia de la fotografía, (Barcelona: Gustavo Gilli, 1993), p. 211.

6 Capistrán Bañuelos, Fotomontaje, 30.



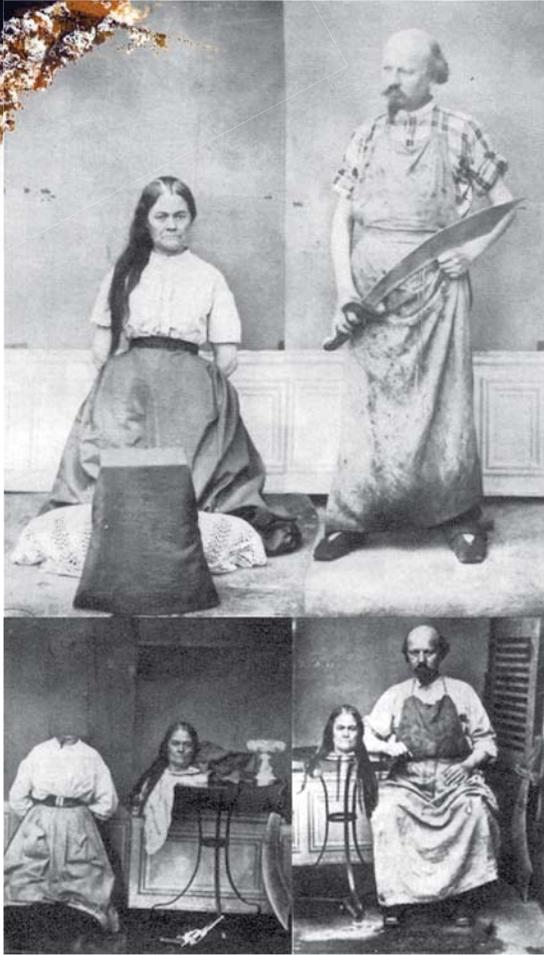


Imagen 1. Anónimo. Collage , (ca. 1860- 1879)

En este contexto, el fotógrafo comenzó no sólo a estructurar un cuadro formalmente, sino también plasmar una orientación ideológica o un planteamiento filosófico en escenas fantásticas, alegóricas y poéticas; tales realizaciones podían lograrse técnicamente mediante varios métodos: uno era el de cortar y pegar fotografías, para hacer una tercera y obtener una matriz original, un negativo, a partir del cual poder hacer reproducciones.

Otro método del montaje, usaba la impresión de diversas imágenes sobre un mismo negativo, con ayuda de fondos negros en los escenarios o resguardando alternativamente determinadas zonas del campo visual. Otro más se refiere a aquellos obtenidos durante el proceso de impresión y ampliación de los negativos (también llamado positivado combinado de negativos copiados en el mismo papel positivo, retocado posteriormente como reductor y pincel para corregir las líneas de unión. Ejemplo de ello, se presenta Anónimo (ca. 1860- 1879), de corte humorístico que se sirve del realismo fotográfico para crear una paradoja visual, plasmando escenas paradójicas. (Imagen 1)

A principios de los cincuenta del siglo XIX, surgen los fotógrafos artísticos que se esfuerzan por dar a sus producciones un aspecto lo más parecido a las pinturas, tanto en el contenido como en su carácter por lo que desarrollaron numerosos procesos de manipulación y deseaban que su obra recibiese el mismo trato que el arte pictórico en su tiempo. Surge entonces el movimiento artístico prerrafaelista, que se oponía a

lo que consideraba estilos *negligentes* posteriores al Renacimiento europeo y trataban de volver a la "pureza" de la pintura religiosa anterior al pintor Rafael. La mayor aportación de los *prerrafaelistas* sobre los fotógrafos del movimiento artístico se encuentra en la propuesta estética que ofrecieron. Su mayor aportación fue el retrato realista de familiares y amigos.

Los primeros en el uso del fotomontaje en Inglaterra, fueron Oscar Rejlander y Henry Peach Robinson, y realizados con medios puramente fotográficos. Rejlander (1813- 1875) presenta en el fotomontaje «Dos formas de vida» (1857), una obra alegórica en un formato muy grande para la época (40 x 75 cms), que realizó reuniendo en la copia final más de 30 negativos distintos. Esta obra se mostró en una exposición realizada en Manchester, provocando una controversia considerable debido al tratamiento de las figuras humanas, algunas de ellas desnudas que daban una idea muy personal del mundo que le rodeaba<sup>7</sup>. De acuerdo con Capistrán, la alegoría presentada por el autor muestra a un venerable sabio que introduce a dos hombres jóvenes a la vida, uno que es calmo y plácido, se vuelve hacia la religión, el estudio, la caridad, la industria y las obras virtuosas; mientras que el otro corre locamente desde su guía hacia los placeres del mundo, se deja arrastrar por la holgazanería, el vicio y la muerte. El centro de la figura, al frente de ambos bandos, representa el arrepentimiento, con el emblema de la Esperanza. (Imagen 2)



Imagen 2. Oscar Gustav Rejlander, Dos formas de vida, Fotomontaje, 40 x 75 cms, (1857).

<sup>7</sup> Dawn Ades, *Fotomontaje* (Barcelona: Gustavo Gilli, 2002), p.8



Imagen 3. Oscar Gustav Rejlander, *Tiempos difíciles*,  
Fotomontaje, positivado por combinación a la albúmina, 1857.



Imagen 4. Henry Peach Robinson, *"Fading Away"* (Desvanecimiento),  
Fotomontaje compuesto de cinco negativos, goma bicromatada, 1858.

Rejlander por su parte, realizó lo que se puede considerar una de las primeras fotografías de deliberada doble exposición, titulada *Hard Times* (Tiempos Difíciles) cuya temática representa un sueño en el que aparece quizá por primera vez, un ser hermafrodita de doble rostro; formado por dos negativos copiados uno encima del otro, esta composición es totalmente completa en cada línea, en cada borde, al igual que en los claroscuros; el bodegón en la mesa constituye, por su forma y contenido, un calculado contraste con el desasosiego de un sueño profundo. (Imagen 3)

Acerca del fotomontaje de Henry Peach Robinson, "*Fading Away*" (Desvanecimiento, 1958) la copia fue tirada sobre cinco negativos. Robinson manifestó que la modelo principal, "era una muchacha saludable de unos catorce años de edad, y la fotografía fue hecha para ver hasta donde se la podría hacer aparecer cerca de la muerte".<sup>8</sup> La fuerza de la obra radicaba en que se trataba de una fotografía y esto hacía suponer que la representación era real, se veía y se interpretaba *literalmente*. Esta obra representa la muerte de la muchacha por tuberculosis, y fue absolutamente polémica debido al siniestro tema de la foto. (Imagen 4)

Los fotógrafos *paisajistas* fueron los primeros en intentar combinar varios negativos en una sola copia, debido a que las placas sensibles sólo al azul no podían reproducir el del cielo a la vez que el del suelo, más oscuro y de color verdoso. La solución fue hacer dos negativos tomados desde el mismo punto, con diferentes exposiciones, tapando cuidadosamente las partes de cada negativo, se positivaban uno tras otro en la misma hoja de papel. Los fotógrafos de arte bosquejaban primero la escena en un papel y a continuación hacían negativos y copias de cada figura o grupo de figuras.

Cada elemento se iluminaba y se componía en la pantalla de enfoque como debía aparecer al final. Había que tapar las partes innecesarias de los negativos con papel o un negro de humo y positivarlos uno a uno, a registro exacto en la misma hoja de papel de albúmina, o en emulsiones en placas de colodión húmedo ó seco, posteriormente se recortaban las figuras de las copias y se colocaban sobre la imagen final para que actuaran como máscaras mientras se exponía el fondo y finalmente se retocaban todas las líneas visibles.

<sup>8</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1993), p.74- 76.

<sup>9</sup> Newhall, *Historia de la fotografía*,72.



Peach Robinson apuntó: "El fotomontaje nació de la mente de aquellos artistas que se pudieron sintetizar, por un lado la experimentación de las posibilidades técnicas y expresivas del medio fotográfico, mediante la combinación de varios negativos en una sola copia y, por otro lado, debido la realización de ideas disímiles en un mismo espacio material, escénico y conceptual".

El final de la Primera Guerra Mundial abre la necesidad de encontrar nuevos caminos, que constituye el sustento de los movimientos revolucionarios de la época que aspiran a una renovación radical de la cultura. Acontecimientos como la Revolución Rusa en 1917 y la Primera y Segunda Guerra Mundial, ocasionaron un cambio radical en las sociedades modernas. La aparición del Fotomontaje como estrategia creativa artística y expresiva tiene más que ver con un cambio de la mentalidad del hombre moderno que con el desarrollo técnico de la fotografía. El proceso histórico del fotomontaje se presenta como un fenómeno visual cultural lleno de mezclas de carácter estilístico, principalmente del dadaísmo y el surrealismo.

*Todo fotomontaje se relaciona con los términos de articulación, combinación, selección. De la misma manera que se entremezclan las piezas fotográficas en cada imagen, se articulan las tendencias estilísticas y se combinan técnicas: fotograma, doble exposición, montaje en ampliadora, fototipografía y demás técnicas complementarias, relacionadas con las artes gráficas, el cine, la pintura y el diseño gráfico.*

La creación fotográfica en los años veinte, presenta una notable producción de carácter artístico, con fotografías hechas al estilo de las diversas corrientes. Pero además de las propuestas estéticas y poéticas, surgen por primera vez los *fotomontajes de tipo político*, que resultan altamente críticos y efectivos como herramienta política, como instrumento ideológico. Lo anterior, lo demuestran los fotomontajes de John Heartfield, en los que la fuerza y el alcance su trabajo tienen como trasfondo *el poder de veracidad adjudicado a la fotografía, que encuentra su campo de cultivo en la llamada fotografía de prensa.*

El fotomontaje político y el fotoperiodismo reconciliaban las tendencias estética y documental. Arte y documento no resultaban de la voluntad del autor, o no siempre, sino de la función de los medios de comunicación, y de la aplicación que el público le asigna a la obra posteriormente a su realización.

Así mismo, las vanguardias cinematográficas influyeron sobre los fotógrafos y fotomontadores dada su propuesta estética, formas de representación, narrativa, el montaje y el tratamiento temático. Sergei M. Eisenstein o Vertov, marcaron un giro en la forma de representar la realidad, e introdujeron un concepto de realismo y fantasía vigorosos, un estilo documental aunado a una postura política;



Imagen 5. Fotograma del Filme ¡Que Viva México! (1930- 32)

iniciaron la experimentación consciente del medio cinematográfico a través de los recursos y estrategias del montaje de las imágenes a partir de la manipulación articulada y de la selección y combinación de trozos de película, elementos filmicos de la narrativa visual. Un ejemplo de ello lo realizó Eissenstein en la obra filmica ¡Que Viva México! (1930- 32), proyecto que fue realizado tomando escenas que narraban la realidad de nuestro país mediante un abordaje estético del autor. El resultado es un proyecto que muestra imágenes alegóricas al México prehispánico, así como las tradiciones populares que refieren un sincretismo de las distintas visiones de coexistían en el país alrededor del tema de la muerte. (Imagen 5)

De acuerdo con Capistrán, los fotomontadores rescataron la experiencia cinematográfica y se lanzaron a la búsqueda de la versatilidad dentro del medio fotográfico, con lo que descompusieron la estética tradicional ejerciendo una tendencia de conceptualización estética de las obras. La aplicación del *fotomontaje*, o sea la manipulación, articulación, selección y combinación de imágenes fotográficas, significó la liberación de la fotografía de su vinculación a la realidad directa y permitió una exploración poética de la imagen.

Al encontrar la posibilidad de fotomontar imágenes provenientes de distintos espacios y tiempos, con diferentes contenidos y formas, los artistas rompieron con los cánones de la fotografía tradicional, experimentando una liberalización de la cámara y se extendieron en los límites físicos- conceptuales del medio.

Comenta Capistrán:

“ En el fotomontaje se crean metáforas visuales, con imágenes que por sí mismas expresan estrictamente sólo aquello que representan, pero que por su articulación y contigüidad con otras en un mismo plano visual, por su asociación, expresan una idea y un sentido figurado. Una idea puesta en el conjunto visual, significado y un sentido dado<sup>10</sup>. ”

<sup>10</sup> Capistrán Bañuelos, Fotomontaje,62.





Los fotógrafos, preocupados por extender los límites expresivos de la fotografía, retomaron las experiencias cubistas para crear sus propuestas aplicadas a la fotografía, tal fue el caso de los futuristas italianos y de los constructivistas. A partir de experiencias cubistas, Raoul Hausman (1886- 1971) o Kurt Schwitters (Alemania, 1887- 1948), realizarán obras basadas en las técnicas del *papier collé*, el collage y el fotocollage, introduciendo elementos fotográficos y diversos papeles hasta llegar al empleo de fotos.

El cubismo puso en marcha el concepto de fragmentación de la unidad visual de un objeto representado. A partir de este momento, fué posible comprender una figura en diferentes ángulos de visión, expuestos en un mismo plano y soporte. La propuesta estética iba dirigida a la composición de una obra a partir de la descomposición de los elementos del objeto representado, con el fin de crear una nueva forma, completa y unitaria. Al seguir estos preceptos, los fotógrafos realizaron fragmentos- imágenes que se unían para formar una nueva unidad visual; con ello, se intentó explicar mejor una idea, dar mayor intensidad a la expresión y ahondar más en el contenido, crear representaciones poéticas, figuras retóricas visuales e imágenes fotográficas imposibles de captar directamente de la vida cotidiana.

Posteriormente, el fotomontaje y a través de artistas del movimiento Futurista, se reveló contra los conceptos e instituciones del pasado produciendo imágenes con una “sensación dinámica” construyendo obras bajo un ángulo siempre móvil cuya intención fué la de celebrar la vida moderna y su movilidad.

El método empleado por los fotógrafos futuristas: el fotomontaje mediante la doble exposición, fotocollage, la múltiple exposición, los tiempos largos de exposición, la superposición de imágenes y el barrido, todos ellos, intentaban crear la sensación de movimiento continuo evitando que se pudieran contar las fases; además, el efecto de borrosidad permitía darle a la imagen un carácter de continuidad temporal.

La liberación de las formas tipográficas, la introducción de novedosos estilos de impresión, las letras engarzadas de manera rítmica, la integración del mundo plástico en la poesía fueron parte de su contribución junto con la más importante, el análisis del problema del tiempo y su representación artística.

Un ejemplo de Fotocollage futurista, es el de Paul Citröen, titulado *Metrópolis* (1923), que fue creado a partir de fotografías, ilustraciones de revistas y tarjetas postales. Las diferentes perspectivas y tamaños se mezclan para dar la sensación de desorden, acumulación, en donde se representa el concepto general de ciudad mediante representaciones fragmentarias y diversos ángulos de visión de la misma. La obra logra transmitir el caos urbano, el desorden arquitectónico y la aglomeración. (Imagen 6).

El deseo futurista de plasmar y cuestionar la ortodoxia, se refleja en los escritos y la obra de su líder, Filippo Tommaso Marinetti (1876- 1944), que invocaba el lema “la palabra en libertad” como forma de comunicación, rompiendo con las reglas del lenguaje tradicional, tanto oral como visual. En su libro de *Zag Tumb Tumb* (1914), esta idea adopta una expresión teatral a través de una forma tipográfica fresca utilizando cuentos/ poemas a modo de ejercicios visuales/ verbales, y haciendo con el tipo lo que los artistas futuristas intentaban con la pintura, el collage y la escultura. (Imagen 7).

Marinetti utiliza retruécanos tipográficos y juegos de palabras con lo que realiza un atrevido desafío a la linealidad de la lectura. Los fundamentos para esta obra se encuentran en el manifiesto del propio autor, *Destrucción de la sintaxis- Imaginación sin Ataduras- Palabras- Libertad*, escrito en 1923. En el dispara su lanza-llamas verbal contra la historia cultural italiana y después promete estallar su propio fuego para dar fuerza a la palabra.



Imagen 6. Paul Citröen, *Metrópolis*, Collage, 76 x 59 cm, 1923.

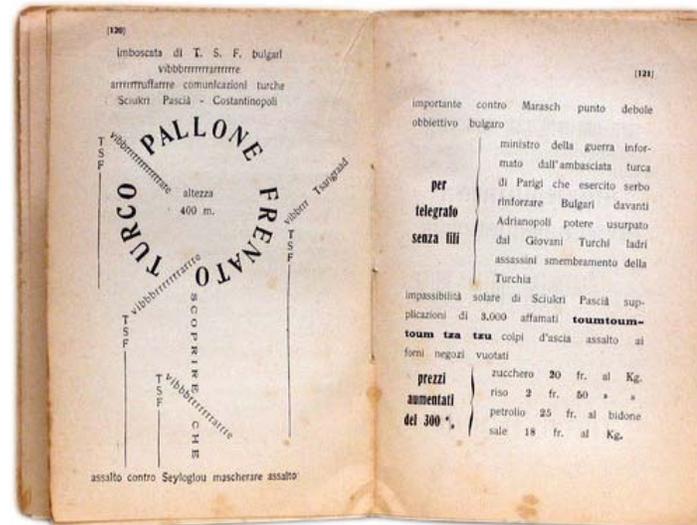


Imagen 7. Tommaso Marinetti, *Turkish Balloon*, página interior de *Zang Tumb Tuuum*, 1914.

... "Inicio una revolución tipográfica dirigida contra el bestial, nauseabundo concepto del libro de los nostálgicos del pasado... El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista. Y no sólo eso; Mi revolución apunta contra la llamada armonía de la página... Por lo tanto, en una misma página usaremos tintas de tres y cuatro colores y si es necesario hasta veinte tipos de letra. Por ejemplo, la cursiva, para series de sensaciones similares o velozmente cambiantes; la supernegra, para la onomatopeya violenta, y así, sucesivamente. Lo que pretendo con esta revolución tipográfica y esta variedad multicromática de letras, es redoblar la fuerza expresiva de las palabras" (Marinetti, 1913).<sup>11</sup>

Dedicados a la exploración de nuevas ideas sobre fotomontaje y tipografía aplicadas a la causa política y al diseño comercial de los años veinte, los futuristas rusos se inspiraron en la ruptura cubista con las tradiciones de representación. El libro más influyente del futurismo ruso en términos de diseño gráfico se aplicó a la tipografía. Se trata del libro de Vladimir Maiakovsky, *Una Tragedia*, donde se hacía un sorprendente uso de los espacios en blanco, con agudos contrastes a base de letras mayúsculas y cifras sueltas, todo ello combinado con cambios de serie de letra, para construir una metáfora visual destinada a provocar en el lector una respuesta emotiva hacia el autor. En otro de sus revolucionarios libros, este, diseñado por el artista El Litssitsky, *De dos cuadrados* (1920), un libro de cuentos infantiles suprematista que explora la relación entre la cuarta dimensión – el tiempo y las tres dimensiones del libro-. Este trabajo presenta un aprovechamiento máximo del potencial de la página y de su secuencia así como el de las propiedades dinámicas del espacio en blanco. Las variaciones en el espaciado de las palabras para significar pausas y el empleo de un signo de puntuación para dar énfasis a algunas palabras. (Imagen 8)

A partir de 1914, se inició una tendencia hacia la creación de imágenes como reacción al poder devastador de las máquinas y la guerra que supuso la búsqueda de lo individual, lo orgánico y lo ideosincrásico en las artes. El *Dadaísmo* y el *Surrealismo* exploraron el subconsciente, los estados oníricos y los aspectos absurdos del lenguaje. El movimiento Dada surgió a la vez en Suiza y Estados Unidos en 1916; desde Zurich se expandió hacia Alemania y a Francia en donde se convirtió en el movimiento de moda en 1923.

El movimiento dadaísta surge como una antítesis, una revolución radical contra la civilización que se vio destruida con la Primera Guerra Mundial. Se lanza en contra de los fundamentos del pensamiento, y pone en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad y los vehículos de la expresión artística anteriores.

En el arte, significó sustitución de palabras por gritos, exclamaciones y aullidos, la preferencia por los objetos encontrados casualmente (*ready-mades*), de los desechos, el ataque contra el concepto burgués del valor estético y económico de la obra, así como la actitud contra el mito entre arte y artista.

11 Lewis, Blackwell, Tipografía del siglo XX, (Barcelona: Gustavo Gilli, 2004), p.84.



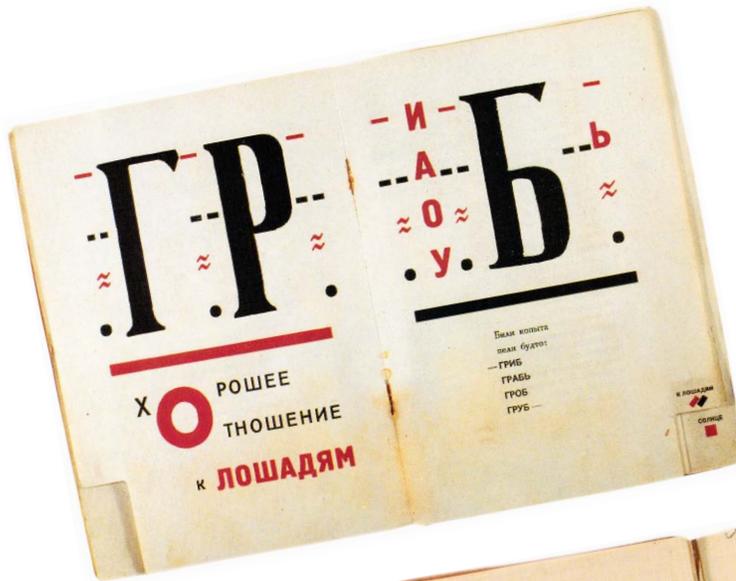


Imagen 8. El Lisitsky, De dos cuadrados (1920), publicado en Berlín en 1923.

"La verdadera innovación en la producción editorial depende de una modificación tecnológica: una técnica cercana al colotipo, que permite integrar imagen y texto en la misma página como un bloque, lo que obliga a pensar en la página como espacio gráfico y en su lectura como interpretación simultánea de imagen y texto. "El modo de producción de las palabras y las imágenes se conjuga en el mismo proceso.... Tenemos ante nosotros la posibilidad de un libro donde la presentación tiene prioridad con respecto a las letras". El Lissitzky: "The Future of the Book" en New Left Review, 1967 (traducción: Eduardo Costa).

En este momento, el fotomontaje pasó a ser un género artístico y una estrategia creativa, con una finalidad alegórica y moralizadora, y encontró una difusión popular notable a través del cartel y de la postal de tema humorístico, propagandístico, o sentimental. De acuerdo con Joan Fontcuberta, es en el dadaísmo donde los trucos fotográficos de toma directa, técnicas de alteración de la imagen, encuentran un espacio libre de limitaciones para toda clase de desarrollos y experimentos<sup>12</sup>

Gracias a su impulso, la manipulación de la imagen fotográfica se convierte en realidad. El fotomontaje y el *fotocollage* se convierten en este periodo en una suerte de parteaguas estético, en donde los principios cubistas, exaltados por Braque y Picasso, son llevados hasta sus últimas consecuencias.

Jacob Capistrán comenta que los fotomontajes elaborados en Berlín durante estos años, se distinguen en la composición, en la cual existe una marcada intención de reflejar una realidad disgregada y conflictiva; existen flujos futuristas y cubistas pero sobre todo, se encuentra la presencia de “Un constante paisaje urbano, la herencia de la guerra, la lucha de clases y la contraposición de lo nuevo con lo viejo”.<sup>13</sup>

El Dadaísmo da lugar al fotomontaje moderno gracias al trabajo realizado por Hanna Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield, George Grosz. Hösch, la mujer del grupo aportó el color y el punto de vista femenino en sus fotomontajes complejos y vigorosos como el que nos muestra en *Sesión practicada con el cuchillo de cocina* (Imagen 9); Hausmann, por su parte, proclamó la exigencia de nuevos materiales y utilizó los soportes más banales o comunes. Sus investigaciones fotográficas nutrieron a la fotografía de una nueva visión en donde cada línea, cada contraste, la luz utilizada constituían parte de una nueva forma de leer el mundo, ni objetiva ni subjetiva, sino orgánica; la introducción de la fotografía y de la tipografía como elemento del montaje y de la investigación de una nueva escritura, como desvío del periódico y la publicidad, la apropiación de técnicas llamadas menores, son algunas de las innovaciones esenciales de Hausman. (Imagen 10, 11).

John Heartfield, se convirtió en el precursor del fotomontaje político, compartiendo con George Grösz la crítica contra la sociedad burguesa, a la que representan a través de una obra cargada de una fuerte ironía. Crean *tipomontajes*, fotomontajes y fotocollages conjuntamente entre 1916 y 1920; las obras pretenden combatir a Hitler, a la guerra y luego a la república de Weimar, responsable de haber asfixiado la revolución socialista desde noviembre de 1918, y fueron publicadas en la revista clandestina *Neue Jugend* (Nueva Juventud) entre 1916 y 1917, en la que usaban ideas tipográficas enteramente nuevas y cuyas estampas fueron compuestas con un principio que recuerda una técnica empleada en la Bauhaus y finalmente adoptada extensamente por los fotomontadores comerciales.

12 Joan Costa y Joan Fontcuberta, Foto- diseño: fotografismo y visualización programada ( Barcelona: CEAC, 1988), p.59.

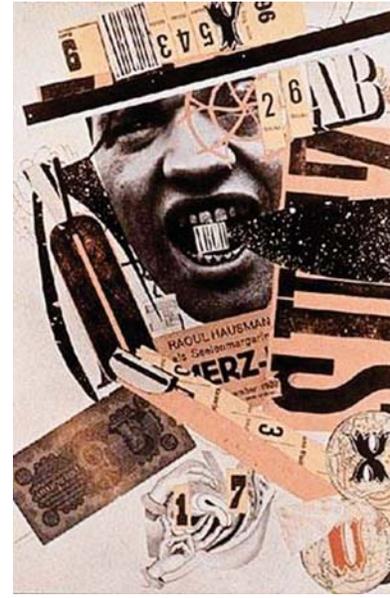
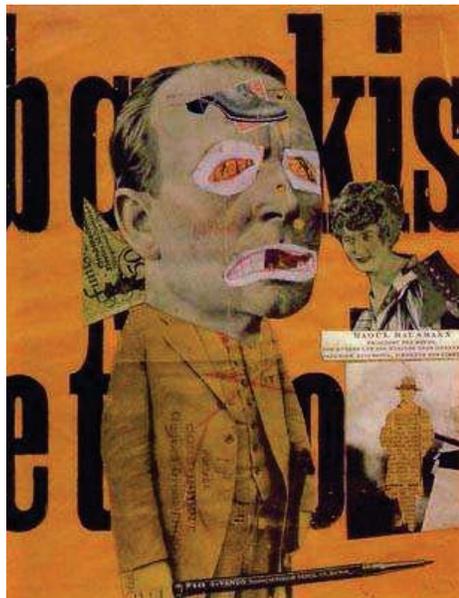
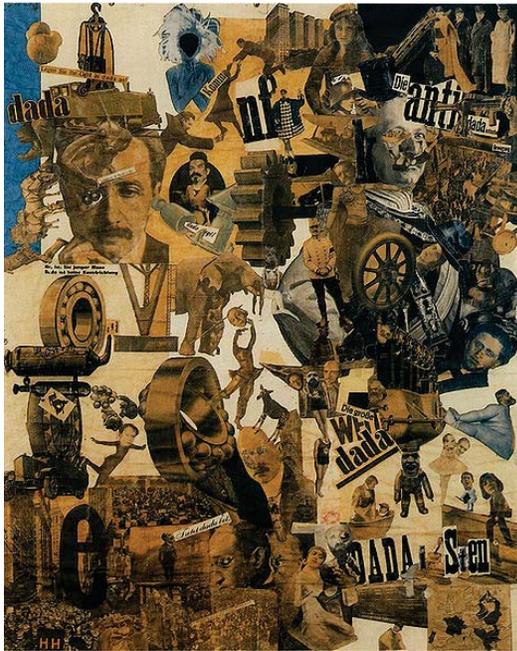
13 Capistrán Bañuelos, Fotomontaje, p. 84.



Una de las aportaciones más destacables de Heartfield, -llamado por los dadaístas el “Montador”- fue establecer una relación entre la imagen y el texto literario, creando figuras retóricas que se interrelacionan. El lenguaje es un elemento vital de los fotomontajes de Heartfield. Él distingue la jerarquía a plasmar, y utilizó lo que el filósofo francés Roland Barthes llama *función de relevo* del mensaje literario, texto que lleva y hace avanzar la acción a la diéresis del mensaje total.

*En sus fotomontajes, existe una consecuencia entre la calidad artística y la ejecución del concepto, una congruencia entre la idea gráfica y la argumental. Los medios gráficos, la distribución del espacio, las proporciones, los conflictos de forma y contenido en el interior de la composición, la elección de los tipos de letra, las tonalidades de las fotos y los colores son elementos integradores de su obra.*

Heartfield crea “metáforas, metamorfosis, hibridaciones (humanoinanimado), antropomorfismos (animales- hombres), hipérbolos, sinécdoques, metonimias, alegorías, antítesis, geminaciones, crisis, fábulas, paradojas, ironías, alusiones simbólicas, etc., de tipo visual/ literario”. Imagen 12, 13.



En orden de aparición:

9. Hannah Höch, Cortado con el cuchillo de cocina Dadá, 23 cm x 18.5 cm, 1919.

10. Raoul Hausman, El crítico de Arte, Litografía y collage fotográfico sobre papel, 31.8x 25.4 cm, 1919.

11. Raoul Hausman, ABCD, retrato del artista, Fotomontaje, 1923- 1924, tinta china y collage sobre papel, 40.4 x 28.2 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, Paris.



En diversas portadas, el mensaje lingüístico del fotomontaje realiza lo que el mismo Roland Barthes en su obra "La retórica de la imagen" (1964), denominó función de anclaje, es decir, "fijar la cadena flotante de los significados, aplicar un control simbólico – lingüístico a la imagen para evitar interpretaciones ambiguas y guiar al lector entre los posibles significados de la imagen". Al manejar la contraposición y el choque de imágenes se da nacimiento a una nueva imagen sintética que resulta más fuerte por su asociación que la suma de sus partes: Nace una tercera imagen con nuevo significado, lograda mediante yuxtaposición, intersección y fusión de signos visuales / lingüísticos.

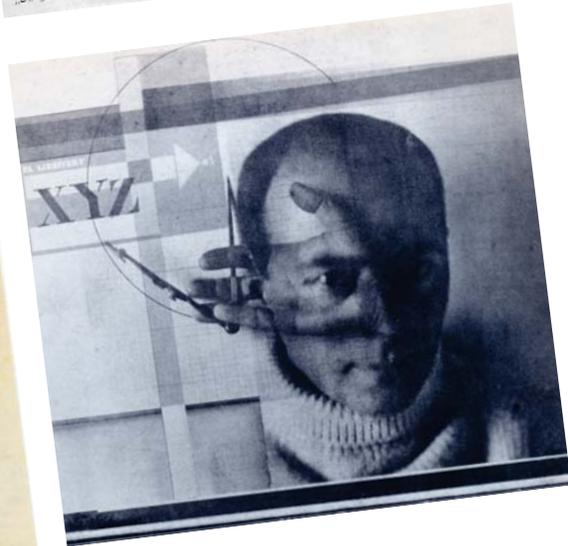
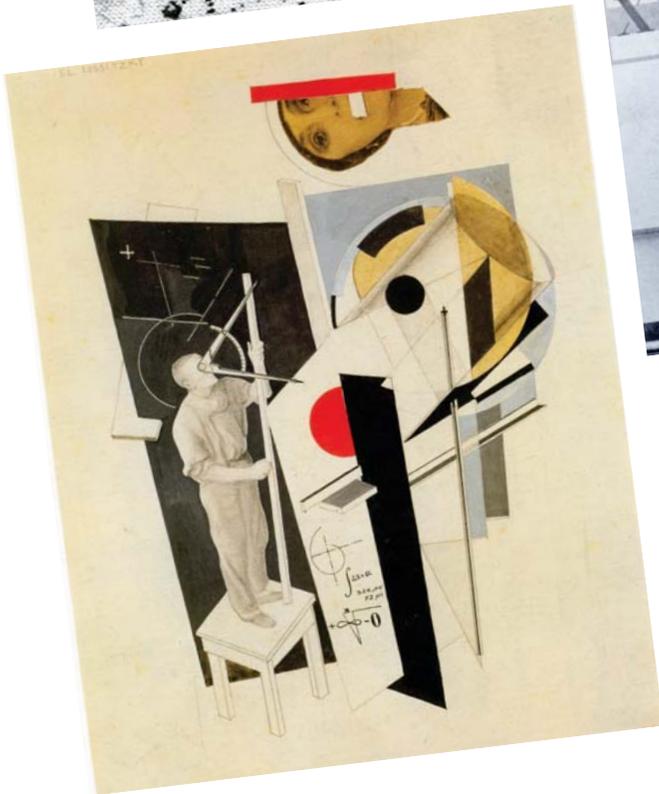
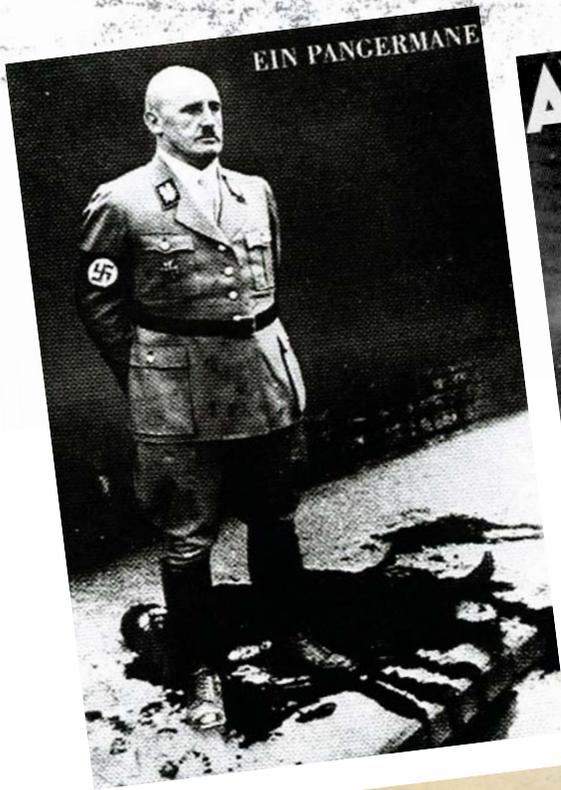
Son muchas las aportaciones de los Dadaístas, pero quizá la más importante fue la realizada por Hartfield consistente en la "difusión en gran escala" mediante la "reproducción del fotomontaje" concebido como obra de arte y como instrumento de lucha ideológica" de cara al sistema económico y político de los grandes colectivos. Gracias a ello, se experimentó una liberación del medio fotográfico y una firme propuesta del fotomontaje que llega hasta nuestros días.

Por su parte, el Constructivismo nos recuerda Capistrán, rechazaba tanto la función utilitaria como la representación gráfica, ya que, de acuerdo con lo que dice el ruso Kasimir Malevich, buscaba "la expresión suprema del sentimiento, sin buscar valores prácticos, ni ideas, ni la tierra prometida", contribuyendo al desarrollo del suprematismo en la Unión Soviética. Malevich basa en el suprematismo sus construcciones *Proun*, que designa como "estación de correspondencia" entre la pintura y la arquitectura. *Proun* son las iniciales de Creación de Nuevas Formas en el Arte. En sus cuadros, el autor dirige una nueva fase del constructivismo, en la que el collage tuvo una gran aceptación.

Por su parte, El Lissitzky (1890-1941) pintor, arquitecto, diseñador gráfico y fotógrafo, llevó a cabo en 1924, experimentos fotográficos: En la portada del libro *L'oeil photographique* (ilusión fotográfica), utilizó un autorretrato en un fotomontaje en el que la cabeza aparece cubierta por una mano y un compás, titulado El Constructor, 1924. *Imagen 14, 15*

De igual manera, el artista alemán Jan Tschichold, trabajó como calígrafo y tipógrafo y en 1947 fue llamado a Londres para reformar la tipografía de los *Penguin Books* y en la remodelación de una identidad corporativa, basándose en un estricto control de la tipografía, una sobria estilización y una codificación cromática de las distintas subseries; Tschichold creó cerca de 500 portadas para Penguin y realizó carteles de películas para *Phoebus Palast* de Munich, fotomontajes y tipomontajes que hicieron historia en el terreno de la publicidad, combinando fotografías y textos literarios que se complementan en grandes y sencillas formas.<sup>14</sup> *Imagen 16*

<sup>14</sup> Blackwell, Lewis, *Tipografía del siglo XX*, (Barcelona, Gustavo Gili, 2004), p.89



De izquierda a derecha:  
12. John Heartfield, Un Pangermanista, Fotomontaje, 1933.

13. John Heartfield, Versión de Un Pangermanista, El útero fructifica incluso con lo que arrastró, Fotomontaje, 1933.

Abajo, de izquierda a derecha:  
14. El Lissitsky, Autorretrato- El Constructor, gouache y collage, 69x52, 1924. Pabellón Soviético en la Intenacional.

15. El Lissitsky, Construyendo la Internacional, Autorretrato, fotomontaje, 1923.

El ruso Alexander Rodchenko (1891- 1954), uno de los máximos creadores del fotomontaje en esta época soviética, presenta su obra en dos planos: el fotomontaje y la fotografía experimental, con una intención narrativa y frecuentemente concebida para ilustrar poemas o enunciados literarios, tal es el caso de los once fotomontajes basados en el poema de Maiakowski llamado Pro Eto (Sobre esto), en la que no se presenta una ilustración literalmente vinculada al texto poético, sino más bien el comentario propio de Rodchenko, a través de metáforas ambiguas, en donde el autor vierte sus reflexiones en conceptos como el amor, la felicidad y el ideal de la vida de la clase media. Imagen 17, 18

Rodchenko decidió tomar él mismo sus fotografías y esto posteriormente lo definió como fotógrafo experimental. En sus fotografías, experimenta ángulos de vista inusuales, fuerza las perspectivas con exagerados picados o contrapicados, enfoca primeros planos desproporcionados y busca el dinamismo de las diagonales. La originalidad de su visión es la culminación práctica de las propuestas teóricas de Moholy-Nagy.

László Moholy-Nagy (pintor, escultor, grafista, fotomontador, escenógrafo, y fotógrafo húngaro), participó, entre 1923 y 1928 como maestro en la Bauhaus de Weimar, convirtiéndose en pionero del fotomontaje.

Sobre Moholy-Nagy, el filósofo Walter Benjamín menciona que su trabajo teórico tiende a plantear la relación que existe entre la pintura, la fotografía y el cine: tres campos que se entrelazan en el fotomontaje. Para el artista, es posible lograr la nueva visión únicamente a través del empleo de una óptica mecánica: la fotografía. Advierte que el ojo humano por sí solo no puede lograr este nuevo reconocimiento del mundo. Imagen 19

Como medio de desarrollar la sensibilidad individual, utilizó imágenes mixtas dibujadas y fotografiadas, montajes y toda clase de manipulaciones para "modificar, acentuar, transformar semántica y formalmente la estructura de una composición fotográfica"; otorgaba importancia a los fotogramas, la reticulación, la solarización, el registro de las fuentes luminosas móviles (luminogramas), las dobles exposiciones, el fotomontaje y los procedimientos de "modulación de la luz" ideados por los constructivistas (estructuras y motivos creados por la luz reflejada o dispersada sobre diversas superficies).



16. Jan Tschichold, Cartel cinematográfico, Fotomontaje, 40 cm. x 70, 1927.

Según sus teorías, el fotomontaje puede ser: dramático, lírico, naturalista o abstracto, dependiendo de la intención y el desarrollo, por lo que distingue tres grupos de fotografías:

- La fotografía directa, de marcado carácter experimental y renovador,
- Las fotoplastias o fotomontajes de concepción constructivista y,
- Los fotogramas o fotografías sin cámara.

Como se ha ido mencionando, la Bauhaus (1919- 1928), fue el más importante centro de investigación y experimentación artística en Europa desde los años veinte. Dentro de la escuela, las normas eran revolucionarias, existía una libertad incondicional de experimentación siempre unida al objetivo de aplicarla en la vida. Los estudiantes debían comprender la importancia de la industria y la producción en masa. El artista debía aceptar a la máquina como una herramienta y pensar en términos de la producción masiva al servicio social.

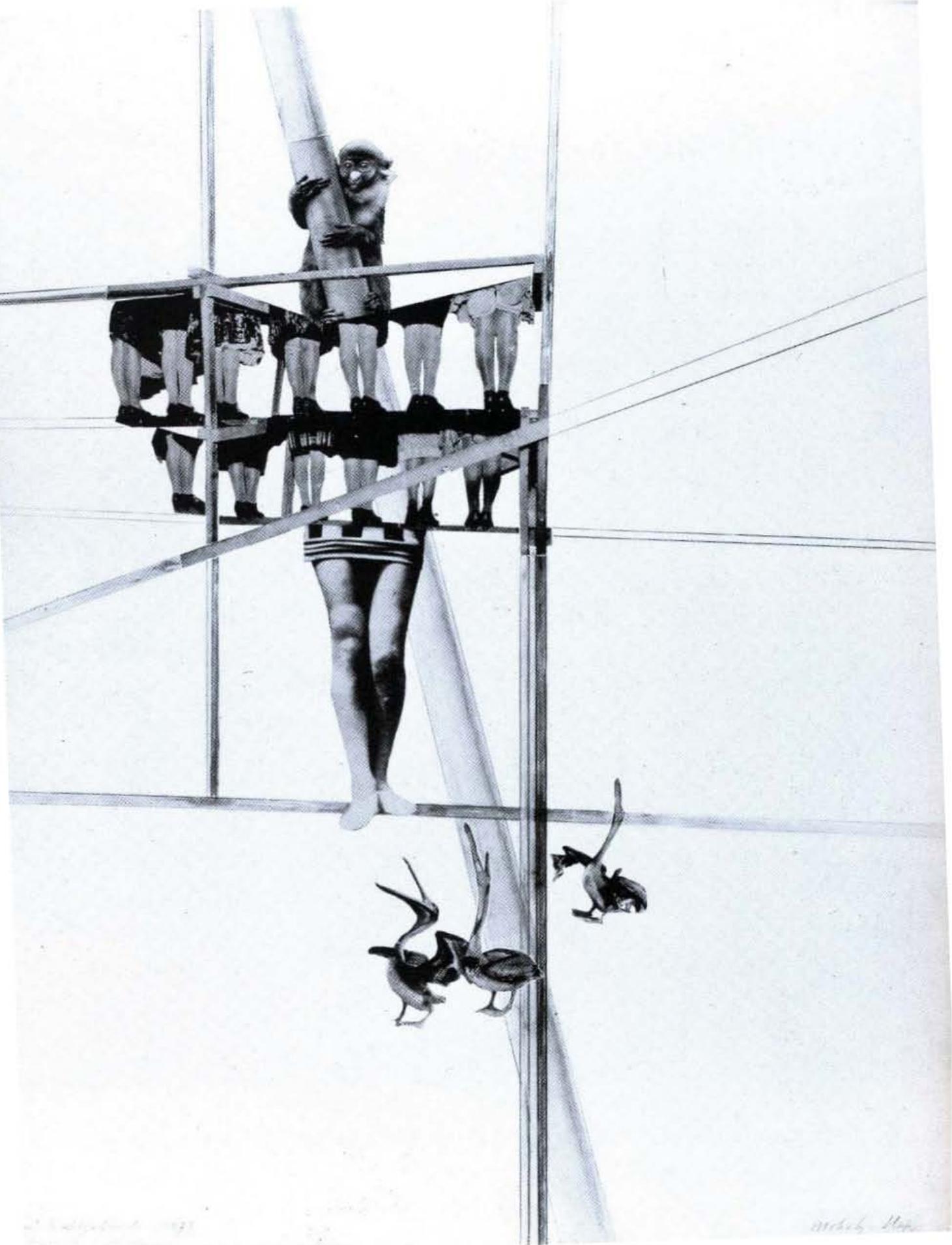
Se aplicaron nuevas visiones especiales dentro de los diseños. La "tipografía o tipofoto, el layout (la "disposición"), la pintura mural integrada en la arquitectura, el fotomontaje, el fotograma, la imagen dinámica, la imagen cinética, el espacio interior, las estructuras básicas de la imagen, las relaciones tonales, las líneas, los volúmenes, la tridimensionalidad, la luz, el color y el movimiento".<sup>15</sup>



16. Alexander Rodchenko, Fotomontaje, 1931.

17 y 18. Alexander Rodchenko, Fotomontaje para Maiakovski, "Pro Eto", 1923/1950-1956.

15 Capistrán Bañuelos, Fotomontaje, p. 164.



19. László Moholy-Nagy, Estructura del Mundo, Fotomontaje, 22.2 x 17.2cm, 1927, J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.



En un inicio, la tipografía no formaba parte del programa de la Bauhaus pero se comenzó por producir algunas obras influenciadas por el dadaísmo hasta la llegada en 1923 del ya citado Moholy- Nagy, quien reclamaba "claridad absoluta en toda obra tipográfica" afirmando que:

... "La comunicación no puede basarse en conceptos estéticos preconcebidos. Los caracteres no deben ser encorsetados dentro de formas arbitrarias... como un cuadrado. Es preciso crear un nuevo lenguaje tipográfico, donde se combinen la elasticidad, la variedad y un tratamiento fresco de los materiales de imprenta, un lenguaje cuya lógica dependa de la adecuada aplicación de los procesos de impresión"<sup>16</sup>.

En las composiciones se introdujo el elemento de tensión mediante el contraste de los componentes visuales, como – vacío/ lleno, claro/ oscuro, multicolor/ gris, vertical/ horizontal, ortogonal/ oblicuo- y ello debía conseguirse principalmente a través de la disposición del tipo. Se lamentaba de la existencia de un tipo que tuviera proporciones correctas, que careciera de florituras y que basado en la desnuda composición funcional de cada letra, sin más.

Los conceptos creados durante la Bauhaus, afectaron a la creación de fotomontajes, cuyas características mostraban la posibilidad de distorsionar la realidad y crear imágenes enigmáticas a partir de la yuxtaposición de elementos extraños entre sí. Sus conceptos y aportaciones teóricas, estéticas y sociales sobre el arte tuvieron una repercusión histórica, y son visibles en nuestros días en producciones del arte aplicado, el diseño industrial, el diseño gráfico (e infográfico) y la arquitectura.

En 1924, André Bretón publicó su primer manifiesto surrealista, como producto de una reflexión nacida del movimiento Dadaísta. Al lado de Paúl Eluard, Louis Aragon y Philippe Soupault, propuso un sistema experimental, un método de investigación y una filosofía para recuperar las posibilidades totales intrínsecas del ser humano que apelaba a la liberación del inconsciente. Los surrealistas partieron de una lucha declarada contra todo tipo de convencionalismos y para ello emplearon la absoluta espontaneidad; el *automatismo* se convirtió en factor fundamental y el subconsciente en fuente artística.

<sup>16</sup> László Moholy – Nagy, " Staatliches Bauhaus, Weimar, 1919- 1928", (The Museum of Modern Art, Nueva York, 1938), citado por Jacob Capistrán Bañuelos, Fotomontaje (Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2008), p. 165.



En dicha manifestación, pintores como Kurt Schwitters y Max Ernst, realizaron montajes fotográficos y collages pictóricos, con base en elementos tomados de la vida cotidiana, que retomaban elementos Dadaistas pero también surrealistas. Encontraron en los *readymades* (pre- fabricados o ya hechos) y los *objet trouvé* (objetos encontrados).

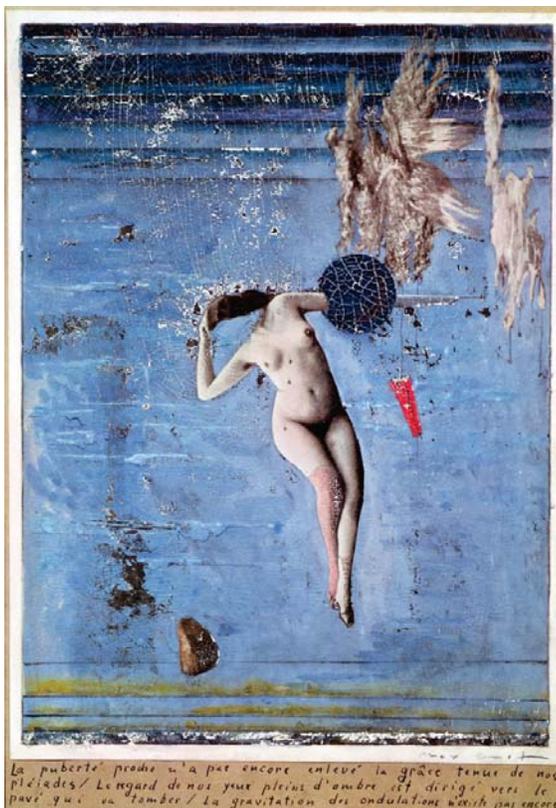
Los surrealistas emplearon en la fotografía diversos medios estilísticos como solarización, inversión de tonos, iluminación, distancias desacostumbradas entre a cámara y el objeto, reflejos, doble exposición, efectos ópticos, movimiento, barrido, tipofotografía, fotocollage, sándwich de transparencias- diapositivas.

Max Ernst , emplea el fotomontaje en dos caminos creativos del fotocollage, uno basado más en la fotografía y en el otro, en la fusión de recursos fotográficos con la pintura. Se aprecian recursos como inversión de tonos, doble exposición, efectos ópticos, movimiento, barrido, tipofotografía, entre otros.

Imagen 20

Otro autor, el austriaco Herbert Bayer, director de la clase de Arte gráfico en la Bauhaus de Dessau en 1925 fue un importante fotomontador y experimentalista de la manipulación gráfica, que –en su obra– prestó atención a la tipografía y llegó a añadir la tridimensionalidad a los efectos del fotomontaje, con ayuda de la pulverización por aerógrafo, y con ello introducir la evocación de sensaciones surrealistas en el arte aplicado, como en la Cubierta para la revista Bauhaus (1932) y en Lonely Metropolitan (1932).

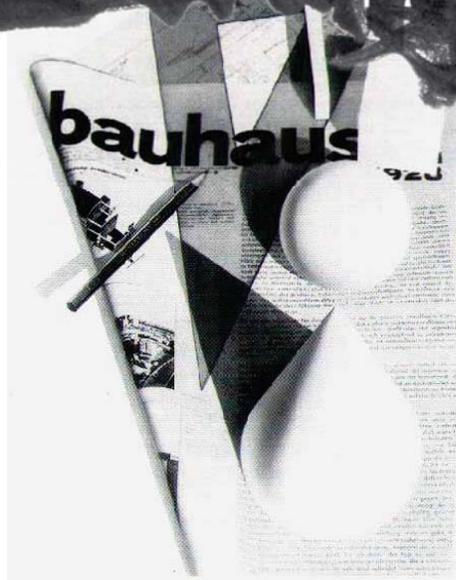
Imágenes 21, 22



20. Max Ernst, Les Pleyades, collage sobre papel. 25cm x 18 cm ,1920

Posterior a la Segunda Guerra Mundial (1939- 1945), las áreas de la producción artística, la publicidad y el diseño gráfico quedaron bien delimitados. En este sentido, la tendencia estética de una corriente artística se funde con los recursos estéticos de la publicidad, la propaganda y el diseño gráfico.

La fotografía, el fotomontaje , el fotocollage y la tipografía, son técnicas y recursos que se utilizn junto a la pintura, la escultura, el aerógrafo, la fotomecánica, simplificación de imágenes de video y tratamiento digital de las imágenes en el ordenador. Desde entonces y hasta ahora, la manipulación fotográfica se ha unido a diversas corrientes artísticas o discursos estéticos como forma y campo de creación.



21. Herbert Bayer, Portada Bauhaus, Enero, 1928  
Fotomontaje impreso.



22. La soledad del ciudadano, fotomontaje, 1932.

Se puede establecer un vínculo entre las vanguardias de los años de 1920 y un sector del arte contemporáneo que, a partir de los primeros años de 1960, recupera elementos críticos de aquella primera vanguardia. El fotomontaje producido a partir de 1960, aparte del *Pop art* norteamericano y del nuevo realismo inglés, se caracteriza por contener una herencia surrealista, neo-dadaísta y conceptual. Estas tres vertientes, derivan en la publicidad, la propaganda y el arte. Existe también un tipo de fotomontaje lírico- poético- artesanal, que se realiza en el ámbito personal.

La práctica crítica en los Estados Unidos desde principios de la década de 1970, ha estado ligada a una estética del montaje tanto en las revisiones de la modernidad y el feminismo como en el arranque de la posmodernidad y en el impacto de una política de identidad generalizada. Una buena parte de la actividad y producción fotográfica – fotomontada, reconstructiva, feminista y posmoderna revela un compromiso con una visión ampliada del montaje.

La producción de efectos visuales a través de operaciones de montaje, yuxtaposición o superposición de elementos atemporales se convirtió en cosa común de la evolución del diseño en la publicidad y la cultura industrial en general. La estética del fotomontaje de crítica social y poética visual se convirtió en la estética de la fragmentación y los fines mercantiles de la producción capitalista.

De acuerdo con Theodor Adorno "El método del fotomontaje ya no consigue desencadenar aquella chispa comunicativa entre lo estético y lo extra-estético. Así pues, el interés del montaje ha quedado neutralizado"... " En las películas comerciales, el objetivo del montaje es tan evidente que provoca incomodidad".<sup>17</sup>

La crítica posmodernista y sus productos artísticos consisten en acusarle de que considera que el pasado es inaccesible y que el presente constituye un flujo indiscernible de impresiones sensoriales. El posmodernismo se identificaba desde un punto de vista formal con el debate del montaje y la creación de fotomontajes, durante la década de los Ochentas; el discurso incorpora el principio del montaje como forma de realizar una crítica de las justificaciones humanistas tradicionales de la creatividad. Durante estos años, se dió una recuperación de los recursos semióticos de la perspectiva múltiple y la retórica en el análisis teórico y el arte tales como las figuras retóricas: la parodia, la metáfora, la metonimia, la hipérbole, la inversión y la duplicación

Capistrán detalla que en la década de 1990, la capacidad del montaje constructivo de imágenes informatizadas fue aplicada fácilmente por una cultura industrial electrónica. Está presente una falta de profundidad creativa, y la tendencia de estas imágenes electrónicas es ordenarse más alrededor de lo paradigmático (referencia cruzada de signos, palabras e imágenes) que de lo sintagmático -la ordenación de imágenes, textos literarios y sonidos-, es decir, lejos de un trabajo profundo de construcción poética.

Sin embargo en la actualidad, han ido surgiendo intentos de artistas y teóricos por profundizar en el montaje y recuperar su posición dialéctica, y fusión de elementos estéticos, formales, materiales, emocionales e ideológicos. Las posibilidades dialógicas del montaje, implican al arte en el conocimiento cotidiano y sus efectos en la lucha sobre el conocimiento y las relaciones de producción cultural.

Para este trabajo, han sido seleccionados algunos trabajos realizados entre 1950 a 1990 que incorporan fotografía análoga o digital y en muchos casos, la tipografía como texto o imagen, generando así fotomontajes con un contenido sorpresivo. Se muestran también otros en los que es visible el tema de la deconstrucción, aplicada en la fotografía o en los textos escritos en forma libre y expresiva.

Estas referencias fueron realizadas tanto por fotógrafos y artistas como por diseñadores gráficos cuya disciplina trasciende el campo publicitario para explorar nuevas formas a partir de la auto-reflexión, la expresión tipográfica, la ilustración y la fotografía así como el uso de los procesos de impresión actuales. De ellos considero algunos elementos formales, para realizar una propuesta gráfica personal.

<sup>17</sup> John Roberts "Montaje, dialéctica y facultación" en Domini Públic, citado por Jacob Capistrán Bañuelos, Fotomontaje (Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2008), p. 126.



Howard Finster (1916- 1979) empleó el fotomontaje como un instrumento de reflexión sobre sí mismo y combina postales, periódicos locales y pintura. Documenta su trabajo y sus viajes en Polaroid, insertando notas escritas a mano. Imagen 23

Lucas Samaras (Grecia, 1936), utiliza en sus fotomontajes largas exposiciones, dobles exposiciones y la manipulación Polaroid. También utiliza el corte y la fragmentación de la imagen como forma de distorsión de la conciencia, el color, como exceso "espiritual", en un momento estridente. Produce collage y proyecciones frontales. En la serie 8 x 10 "Sittings" (1978-1980), expone un discurso estético basado en el estridentismo del color, de tintes psicodélicos y la reflexión visual de sí mismo a través del medio fotográfico<sup>18</sup>. Imagen 24



23. Howard Finster, Sin título (Howard and Pauline my wife), 1988.



24. Lucas Samaras, de la serie 8x10 Sittings, Impresión fotográfica por transferencia, 1978.

<sup>18</sup> Ben Lifson, Samaras, The photograph of Lucas Samaras (Nueva York, Apertura, 1987).

David Hockney, pintor y fotógrafo contemporáneo, representa obras fotográficas basadas en principios cubistas. Sus fotomontajes se basan en la multiplicación de los ángulos de visión y de la ruptura de la perspectiva lineal. Introduce un factor de temporalidad al representar una escena mediante fotografías diversas tomadas con Polaroid, de los fragmentos captadas durante la escena, para componer así la totalidad de la misma. A dicho resultado, lo denominó *joiners* (ensamblar). Hockney se aleja o acerca del modelo para retratarlo y cambiar así las perspectivas. Los fotomontajes de Hockney sintetizan las principales preocupaciones del arte contemporáneo: el tiempo, la memoria y la verdad, y la representación, como en *My Mother* (1982). *Imagen 25*



25. David Hockney, *My Mother*, Polaroid, 1992.

Josep Renau creador de cambio social que utilizó el fotomontaje como instrumento de lucha contra toda ideología y regímenes totalitarios, realiza una amplia reflexión sobre las cualidades estéticas del color en el fotomontaje y su valor "emocional" pero de sentido crítico. Durante la Guerra Civil Española, el artista realizó carteles- fotomontajes que presentan una estructura lingüística y visual lineal por acumulación de objetos, con una mezcla de sistemas y códigos productivos de imágenes: textos, fotografías, retoque gráfico y dibujos con una tendencia a hacerse cada día más claros. *Imagen 26*



26. Joseph Renau, *Pax Americana*, de la serie *The American Way of Life*, no. 47, 1962.

Joan Fontcuberta, (Barcelona, 1955-) Ha utilizado la fotografía y el tratamiento digital para realizar su obra. En *El milagro de la reconstrucción Correlativa* (2002), Fontcuberta incluye un autorretrato para cuestionar la cultura de la milagrosología. Su obra recuerda a la fotografía de espíritus del siglo XIX. *Imagen 27*

Como investigador artístico, Fontcuberta considera que la evolución del fotomontaje ha consistido en sustituir lo que es la manipulación de los soportes fotográficos, es decir, el fotomontaje hecho en laboratorios, por el tipo de montaje de la realidad que produce la misma sensación, pero en cambio, la mecánica de trabajo, el proceso, la metodología es distinta. Aplicar el fotomontaje, la técnica, no tanto en la imagen sino en el objeto. Fontcuberta realiza fotogramas, dobles exposiciones, recorte, pegado, frottage y elementos gestuales, así como el análisis del concepto huella, la verdad, la verosimilitud del registro y la representación fotográfica.<sup>19</sup>

Actualmente, el fotomontaje digital aparece como la técnica más empleada en la creación visual. El desarrollo del fotomontaje en el naciente siglo XXI, hereda los usos y la cultura de consumo del siglo anterior bajo cinco áreas: la experimentación artística, publicitaria, editorial, político- propagandístico y científica. Bajo los principios operativos de la computadora, permanecen las bases teóricas y los principios que fundamentan la creación de fotomontajes. Sus cualidades: versatilidad, flexibilidad, capacidad de modificación, trata- miento, "manipulación", combinación ilimitada, tanto en signos como en técnicas, materiales, estilos y recursos expresivos.

La construcción punto por punto, píxel por píxel, técnica como semánticamente, desencadena una serie de consecuencias teóricas que apuntan al signo digital, igual que al signo analógico (indicial, icónico y simbólico), como el material elemental, unidad semántica básica o unidad mínima de información, a partir de la cual se analiza y se construyen la imagen y el fotomontaje digitales.



27. Joan Fontcuberta, *El milagro de la Crio-floració*, Serie Milagros, 2002.

19 Capistrán Bañuelos, *Fotomontaje*, p. 252.

Adriana Calatayud (México, 1967) integra valores ancestrales, simbólicos a manera de tatuajes de luz fusionados en cuerpos fragmentados y retratos de sujetos jóvenes o viejos desnudos. Recupera un profundo sentido cultural de la relación entre cuerpo, representación y movimiento. Propone una síntesis de la historia, un recorrido físico y casi-vivencial por los presupuestos del valor del cuerpo, o más bien de su esencia autónoma, inalienable. *Imagen 28*



28. Adriana Calatayud, Torturas voluntarias, Fotomontaje digital, 2008.

Eustaquio Neves (Brasil, 1957) por su parte, trata creativamente los temas de la identidad brasileña, la memoria como huella histórica, el uso de la imagen sexual de la mujer en la publicidad. Eustaquio Neves, utiliza recibos, imágenes similares múltiples y negativos manipulados, tratados mediante procesos químicos e incluye tipografía como poesía visual.

Imagen 29



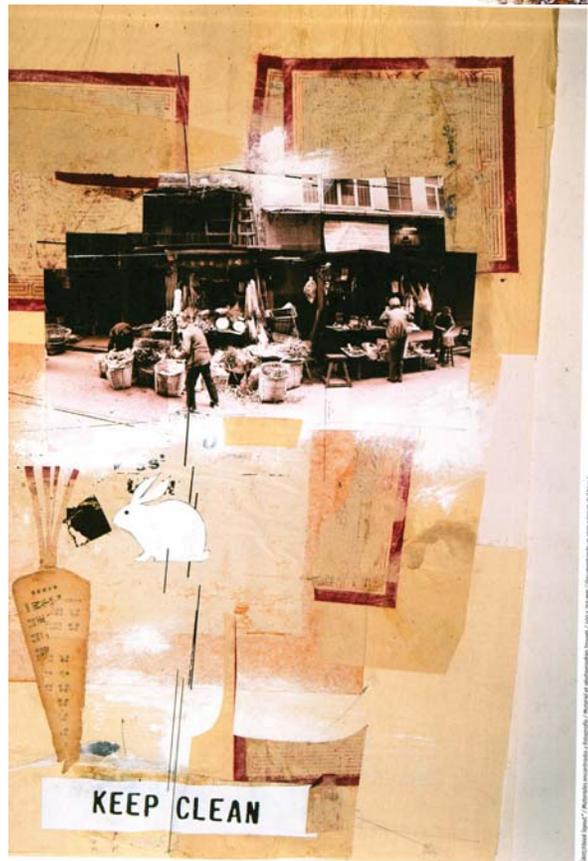
29. Eustaquio Neves , Sin título, Bello horizonte, 1997.



Gelso Nero (Valentina Mangieri) realiza este fotomontaje titulado *La esposa del pajarito* (2010). Para ello utilizó programas gráficos digitales y técnicas de impresión antiguas, en ella, aparece un cuerpo femenino con cabeza de pájaro. Existe un tratamiento de "rasgado" y tachado" y la presencia de una tipografía de computadora que se desvanece en algunas áreas del lienzo. Imagen 30

30. Gelso Nero , Esposa del pajarito, Fotomontaje digital, 2010

Russel Warren- Fisher. En esta obra, el diseñador y artista visual londinense utiliza un grupo de fragmentos fotográficos de una misma escena para establecer una especie de libro de viaje. Incluye fragmentos de papel de arroz, pedazos de textiles o recortes de figuras relacionadas con esa experiencia, e intervenidos con pinceladas y elementos tipográficos. El tono sepia de la fotografía contrasta con los ocres y los rojizos del los motivos impresos. Imagen 31

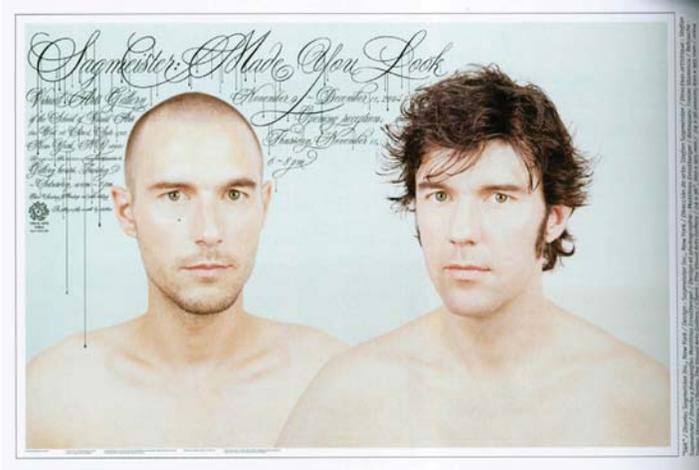


31. Russel Warren- Fisher (cuaderno de bocetos, materiales encontrados y fotografía, 50x 75cms. Documentando un viaje a través de China, 1993

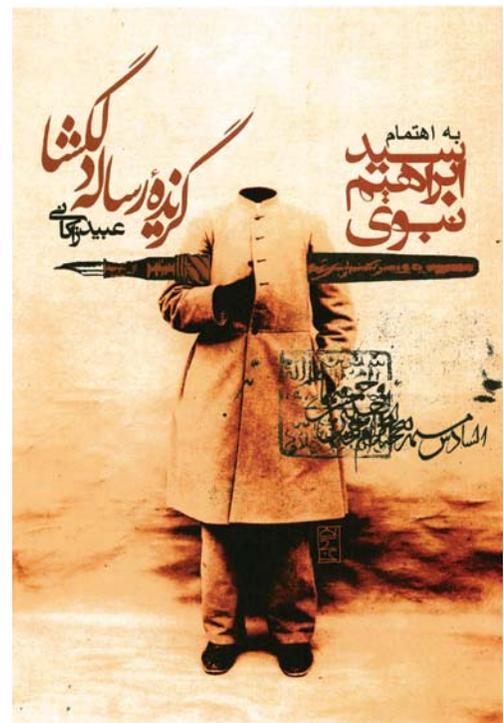
Stefan Sagmeister, de origen austriaco, especializado en diseño gráfico y tipografía, reconocido por no dejarse atraer por las maravillas de la tecnología, las tipografías modernas y las nuevas tendencias, experimenta el fotomontaje creando esta obra en la que él mismo es partícipe. Su rostro está dispuesto y repetido a manera de doble sobre fondo blanco. Acompaña el fotomontaje un escrito hecho a mano que "escurre" rodeando ambos rostros. Imagen 32

Reza Abedini, diseñador gráfico proveniente de Teherán (1967). Expresa una estrecha relación con la literatura y la caligrafía persa. En la obra que se presenta, utiliza un lenguaje visual cuya estética remite a lo antiguo. La utilización de sellos, empleo de la tinta, así como las gamas reducidas en color en la imagen fotográfica visiblemente manipulada, forman parte de su propuesta visual. Imagen 33

Finalmente, el fotomontaje ha contribuido a transformar y ampliar nuestra forma de ver la realidad, las estructuras ópticas, sociales y psicológicas, no sólo mediante un sistema dialéctico de tratamiento e interpretación de la realidad, sino también mediante un sistema pluridimensional, orgánico. Integral.



32. Stefan Sagmeister, Made You Look, Fotomontaje digital, 61X 91.5 cms. 2004.



33. Reza Abedini, Portada de libro, Offset, 19X 14.5 cm, 1999



## 1.2 La Deconstrucción en el diseño tipográfico y el fotomontaje: Perspectiva Teórica, a través de la *différance*.

Durante los años ochenta, muchos diseñadores gráficos dirigieron sus intereses hacia la filosofía del lenguaje para encontrar nuevas metodologías con las que desarrollar su trabajo. La modernidad tuvo contacto con el estructuralismo, en cambio, el posmodernismo lo hizo con el posestructuralismo y, más concretamente con la Deconstrucción. Este término fue introducido por el filósofo francés Jaques Derrida a finales de la década de los Sesenta, en su obra *De la Gramatología* en 1967<sup>20</sup>. La Deconstrucción es una teoría del pensamiento complejo, planteada en su origen como superación de los excesos analíticos del estructuralismo, procedentes del supuesto de la univocidad de los códigos y modos de significación, y de sus sistemas: articulación, univocidad y sistematismo, que el pensamiento de Derrida critica en profundidad.

De acuerdo con el crítico Jonatan Culler, el proyecto inicial de la Deconstrucción se entiende como una crítica a las oposiciones jerárquicas que han estructurado tradicionalmente el pensamiento occidental tales como las clásicas dentro/fuera, mente/cuerpo, habla/escritura, presencia/ausencia, naturaleza/cultura y forma/ significado. Culler menciona que este tipo de oposiciones no son naturales sino que se trata de *construcciones* culturales que nosotros, sin cuestionar, asumimos como naturales e inevitables. El objetivo de la Deconstrucción no es destruir estas categorías sino desmantelarlas y reinscribirlas, es decir cambiar su estructura y hacerlas funcionar de un modo distinto.<sup>21</sup>



Al respecto, Patricio Peñalver menciona que "El concepto de escritura o archiescritura irrumpe en el texto de Derrida y en el pensamiento como exigencia, primero de someter a cuestión todo concepto de lenguaje dominado por el significado (concepto dominante, no sin fecundas contradicciones, desde Saussure a los teóricos del acto de habla), y en segundo, de deconstruir el sistema de oposiciones conceptuales (sensible- inteligente, cuerpo- alma, interior- exterior...) de la metafísica, que ha subordinado desde Platón a Rousseau, Hegel y Husserl, la escritura al habla, en el mismo movimiento con el que ha asignado al logos como palabra viva el origen y sentido de la verdad"<sup>22</sup>.

20. En un mismo año (1967) publicó tres libros en tres editoriales de prestigio: *La escritura y la diferencia*, *Gramatología*, y *La voz y el fenómeno*. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl. Derrida, Jacques. De la gramatología. ( México.,S. XXI, 1971).

21. Jonathan Culler, *Breve Introducción a la Teoría literaria* (Barcelona, Crítica, 2000), citado en Poynor, Rick, *No más normas. Diseño Gráfico y posmoderno* (Barcelona: Gustavo Gilli, 2003)p.46.

22. Derrida Jaques: *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Introducción de Patricio Peñalver, (Barcelona, Paidós, 1989)p. 24.

Christopher Norris menciona que el método deconstructivo “pretende deshacer tanto el orden determinado de prioridades como el mismo sistema de oposición conceptual que hace posible este orden.”<sup>23</sup> Por ello, ningún método de análisis, ni siquiera la filosofía, ostenta la autoridad máxima de la interpretación textual, y en consecuencia, la interpretación está más próxima al juego que al análisis tal como se ha entendido tradicionalmente.

Jaques Derrida, en este sentido, afirma que:

“No hay nada fuera del texto” y acuña el término **différance**, combinando los verbos franceses para “diferir” y “discrepar” con la intención de sugerir hasta que punto el lenguaje depende de la interacción de las diferencias entre un término y otro, mientras que el significado en sí mismo es diferido (el elusivo significado de *différance*, es un ejemplo gráfico de este punto). El objetivo de esos recursos era evitar la opacidad conceptual o la reducción de sus textos a un significado definitivo<sup>24</sup>.

Todas esas ideas entran en un juego en el diseño gráfico posmoderno y conceptos derridaianos -como sus rature o la táctica de eliminar una idea tachándola para alertar al lector de que no la acepte literalmente- se abrieron paso en el grafismo en los años setenta.

Al respecto, Cristina de Peretti explica que, de acuerdo con la Deconstrucción, el significado lingüístico es inestable e indeterminado, entra en juego la estructuración entre líneas, entre los márgenes, escudriñando las fisuras, los deslizamientos, los desplazamientos, a fin de producir, de forma activa y transformadora, la estructura significativa del texto, descubriendo su nuevo modo de funcionamiento y de organización, poniendo en marcha todos sus efectos (inclusive lo reprimido, lo excluido), abre la lectura en lugar de cerrarla y de protegerla, disloca toda propiedad y expone al texto a la indecibilidad de su lógica doble, plural, carente de centro, la cual no permite jamás que se agote plena y definitivamente su proceso de significación.<sup>25</sup>

De acuerdo con Peñalver, la deconstrucción parece significar ante todo: desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica. Es también, la estrategia que permite deshilar, en un texto, la trama de conexiones desde la que se repliega la reserva de sentido que la hermenéutica tradicional no consigue apropiarse, y que abre dicho texto a unas lecturas imprevisibles, sin por ello traicionarlo o caer en lo gratuito. El texto se abre a múltiples interpretaciones.

23 Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, (Londres, Routledge), p.1991.

24 Poyner, Rick, *No más normas*. Op. Cit., p.47.

25 Peretti, Cristina: *Diccionario de la Hermenéutica*, (en línea) consultada en febrero de 2009. [http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/peretti\\_2.htm](http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/peretti_2.htm)



Un ejemplo de deconstrucción que alude al espaciado como escritura se presenta con la tipografía empleada por el reconocido escritor Stéphane Mallarmé (1842- 1898) que posibilita una particular lectura del poema «Un coup de dés Jamais N'Abolira Le Hasard» (A tiro de los dados nunca abolirá el azar) -que de acuerdo a lo que él mismo expresa "es en la ordenación de la página donde reside todo el efecto"... "Ciertas palabras en caracteres gruesos exigen una página en blanco para ellas solas. (...) El conjunto sugerirá necesariamente un aire de constelación".

El poema «Un coup de dés Jamais N'Abolira Le Hasard» supone la cumbre de la poesía de Mallarmé y sorprende, ante todo, su particular disposición tipográfica, así como el prólogo que le antecede y en el cual el propio Mallarmé ofrece las claves de la interpretación poética. Tales claves podrían expresarse del modo siguiente: a) La identificación entre página y poema. b) La identificación entre los espacios en blanco y el silencio. c) La aparición de imágenes diversas como "subdivisiones prismáticas de la Idea". d) La diversidad tipográfica generando planos distintos. e) La apariencia de partitura que adquiere la página. f) La importancia de lo musical en el verso libre<sup>26</sup>. Imagen 34

ancestralment à n'ouvrir pas la main  
 crispée  
 par delà l'inutile tête  
 legs en la disparition  
 à quelqu'un  
 ambigu  
 l'ultérieur démon immémorial  
 ayant  
 de contrées nulles  
 induit  
 le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité  
 celui  
 son ombre puérile  
 caressée et polie et rendue et lavée  
 assouplie par la vague et soustraite  
 aux durs os perdus entre les ais  
 né  
 d'un ébat  
 la mer par l'aieul tentant ou l'aieul contre la mer  
 une chance oiseuse  
 Fiançailles  
 dont  
 le voile d'illusion rejailli leur hantise  
 ainsi que le fantôme d'un geste  
 chancellera  
 s'affalera  
 folie

## N'ABOLIRA

34. Stéphane Mallarmé, "Un Coup de Dés", 1914.

26 Rodríguez, J.C. La poesía, la música y el silencio ( Madrid: Ed. Renacimiento, 1994).

Un ejemplo gráfico de lo anterior, sería cualquiera de las representaciones de M.C.Escher, donde en el transcurso de lectura de la imagen a lo largo del tiempo, observamos cómo se produce una distorsión de la imagen. Se alteran o invierten las relaciones de la figura y el fondo en muchas de las imágenes creadas por el autor. Las figuras reversibles generalmente tienen un esquema estructural inestable que permite que se puedan interpretar de varios modos; pueden actuar como figura o como fondo. Son figuras de doble interpretación en donde podemos ver una figura u otra pero no ambas a la vez. La ambigüedad de estas obras, permite que la percepción sea un proceso abierto al espectador, dando lugar, en suma, a una actividad reconstructiva en sus múltiples lecturas. La operación deconstructiva es la que permite aflorar las posibilidades plegadas de otra lectura del texto gráfico, otra lectura que ya no deja rastro de la primera.

En muchas composiciones constructivistas las formas geométricas se enfrentan unas a otras haciendo estallar una composición ordenada del cuadro. Se utilizan composiciones donde la forma explota y se abre en tensiones y expresiones de desequilibrio y dinamismo latentes; la composición se convierte en un campo de signos abstractos que cambia por sí misma.

**En este sentido la forma de trabajo se parece a la forma derridaiana: como acto que corta la continuidad ordenada de los textos y descubre su trama, poniendo a la vista las fisuras textuales donde se instala el fundamento de la diferencia entre ellos, sin que haya esquemas precisos para su interpretación.**

En este sentido, también podemos encontrar un referente de la Deconstrucción en las descomposiciones del movimiento en el espacio, efectuadas por la escultura y pintura futuristas. Este Movimiento, ocupará formas dinámicas sometidas a la metamorfosis, fisuras, juego de tensiones, desequilibrio, angulosidades que podemos de nuevo relacionar con ideas de Derrida.

En el periodo posmoderno, diversos pensadores de las disciplinas filosófica y artística, desafiaron las ideas restrictivas y normalizadas, así como las tendencias totalizadoras de cualquier tipo. En los setentas y principios de los ochentas, los artistas gráficos relacionados con el *Punk*, realizaron una ofensiva contra el orden y las convenciones del diseño profesional, tomando como preceptos la desviación y el caos al tiempo de negarse a aceptar que tal categoría fuera considerada como un error. Una figura representativa de este movimiento fue Jamie Reid, quien generó creaciones "antidiseño" que definieron los aspectos gráficos del punk a medida que el género musical se extendía hacia otros países.

Reid, estudiante de pintura en la *Croydon Art School*, en Londres, aprendió a utilizar numerosas técnicas experimentando con una multicopista de oficina Multilith 1250 y buscó la manera de simplificar sus ideas en un tipo de grafismo agresivo. Elegía artículos



de la prensa *underground* de los años setentas, buscaba artículos y recortaba titulares de los periódicos locales, intentando desviar los medios.

Lo hacía *al extraer el mensaje de su fuente original*, aplicándolo a un contexto distinto. Reid creó una serie de pegatinas impresas en papel fluorescente, que recordaban a los anuncios de las rebajas en los que se leía "Ahorren petróleo, quemen coches" y "Oferta especial. Esta tienda acepta ladrones", que luego pegó en las tiendas de Oxford Street, Londres.

Invitado por Malcolm McLaren, manager de los Sex Pistols, arquetipo de grupo punk, Reid realizó la portada del single *God Save the Queen*, en 1977, Vigésimo quinto aniversario de la coronación; en ella unas tiras de papel tapan la boca y los ojos de la reina formando un hueco en el que se inscribe el título y el nombre del grupo con letras rasgadas que recuerdan a una *carta de chantaje*. Reid no era un profesional del diseño sino un artista de gran talento que improvisó con técnicas gráficas con finalidades políticas. *Imagen 36*

La tendencia punk comenzó a prosperar en ciudades como Los Ángeles, Seattle, Nueva York y Boston, y para la comunidad *underground*, los carteles callejeros era el único medio para anunciar un concierto. Carteles que eran diseñados por algún miembro del grupo o conocido y respondían a fotocopias, impresos o serigrafiados en garajes o sótanos, y luego pegados en cabinas telefónicas y paredes.

Robert Newman, escritor punk norteamericano, comenta que "estas imágenes estridentes – un folk urbano con un aire siniestro- reflejaban la creencia de que cualquier persona podía diseñar y que cualquier estilo gráfico o nivel técnico se aceptaba".<sup>27</sup> El cartel tipográfico diseñado por Frank Edie, para el concierto de The Dills, Negative Trend y otros grupos, en 1979, se compone de un rompecabezas de textos, en general violentos, recortados de periódicos que forman un fondo confuso lleno de letras pero del cual surgen los titulares con claridad. Las palabras se deslizan conjuntamente y se separan, pero en el caos aparente existe un grado de organización gráfica. *Imagen 37, 38*

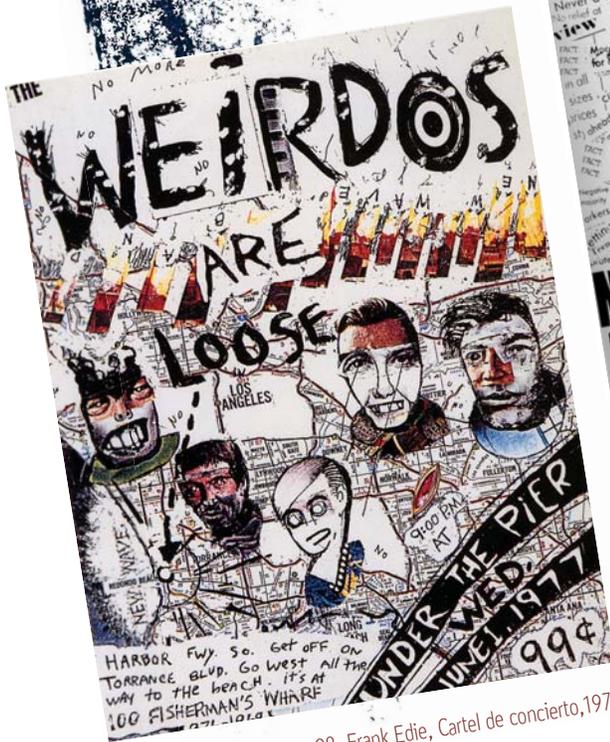
El diseño punk, en su forma más cruda, no fue reconocido por la corriente dominante del diseño profesional. Fue hasta principios de los ochenta cuando algunos diseñadores ya utilizaban los mismos recursos y estrategias. El diseñador Terry Jones, acuñó el término Diseño Instantáneo para describir su método de trabajar, rápido y periodístico, y en un manual sobre su carrera publicado en 1990, clasifica las técnicas gráficas utilizadas para conseguir las rápidas transcripciones de la moda del momento: marcas manuales hechas con componedora, lápiz, bolígrafo o pincel, ciclostil -aparato que se utiliza para estas reproducciones- y sellos de caucho; máquinas de escribir eléctricas y manuales; tipografía de ordenador (en aquellos días de baja tecnología); montaje, fotocopias, bloques de caracteres o logotipos, y efectos de impresión, a menudo desarrollados a partir de errores. En ello reconoció su fase "antiestilo, la "anticomposición" y el "antiarte".

<sup>27</sup> Poynor, Rick, No más normas. Diseño Gráfico y posmoderno, (Barcelona, Gustavo Gilli, 2003), p.40.





36. Jamie Reid, God Save the Queen de los Sex Pistols portada de single, Virgin Records America, 1977



38. Frank Edie, Cartel de concierto, 1978



37. Cliff Roman, The Weirdos are Loose, 1977

Otro grupo diseñador, la revista *Hard Werken*, que entre 1979 y 1982 publicó diez números de gran formato, exploraba distintos estilos en donde mezclaban cualquier color y tipografía, aprovechando materiales diversos sin preocuparse por seguir las normas o grafismos “correctos”. Lejos de la legibilidad o el funcionalismo, la imagen total era la que importaba aunque en ocasiones fuera ilegible. **Imagen 39**

De esta forma, el punk trataba la forma visual con la misma libertad con que abordaba la música, como parte del mismo medio, pero el público al que iba dirigido era la sociedad en abierto y no los diseñadores aunque algunos de estos jóvenes formaran parte de aquél público.

Con el arribo del término Deconstrucción, las convenciones del diseño gráfico convencional, tanto el moderno como el ecléctico, fueron cuestionadas y rechazadas. Los diseñadores deconstruccionistas conocían las raíces históricas del diseño y las formas que debían adoptar en el presente.

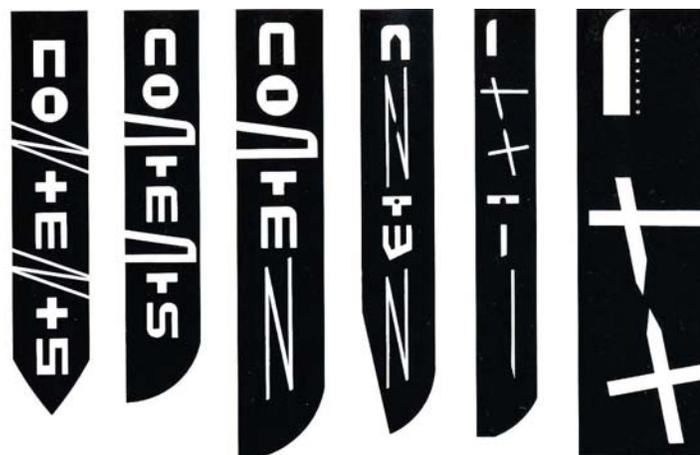


39. Publicación *Hard Werken*, num.3. Alemania, 1978.

Es así como empiezan su discurso donde lo había dejado la generación anterior de constructivistas rusos. Como se mencionó anteriormente, en las décadas de 1910 y 1920, artistas de vanguardia como Tatlin y Rodchenko proponían estructuras radicales basadas en formas geométricas inestables, pero nunca fueron concebidas como edificios. En la arquitectura, la deconstrucción no quiere demoler, descomponer o destruir la estructura de un edificio atacándolo desde fuera; en cambio si pretende desorganizar, dislocar y desviar al añadir una perturbación a la estructura interna del edificio. El historiador del diseño Philip Meggs, utiliza el término deconstrucción y lo define como "una fragmentación del todo" una deconstrucción del orden subyacente que mantiene la unión de un diseño gráfico".<sup>28</sup> Esta definición pasa por alto el significado de desorganización o desviación que surge en la estructura arquitectónica (o tipográfica).

En 1984, Neville Brody aplicó las palabras contents ("índice") en la página de contenidos de la revista FACE, mes tras mes, hasta que las letras acabaron siendo una colección de signos abstractos. A principios de los noventa, la legibilidad sería tema dominante para el debate de la Deconstrucción. La palabra alude a la "descomposición de algo" (una idea, un precepto, una palabra, un valor) para descodificar sus partes de manera que actúen como informadoras de ese algo o de cualquier presuposición o convicción relacionada con ello".<sup>29</sup>

El diseño tipográfico, basado en palabras y textos, es quizá la extensión visual más lógica de la Deconstrucción, pues cada sustrato, a través del uso del lenguaje y la imagen, es un actor intencionado de un juego deliberadamente lúdico en el que el espectador puede descubrir y experimentar las complejidades ocultas del lenguaje. Chuck Byrne y Martha White consideran que los recursos que muchos tachaban de superfluos, actuaban potencialmente para clarificar y desarrollar aspectos de comunicación que los tratamientos modernos mucho más uniformes tienden a oscurecer. *Imagen 40*



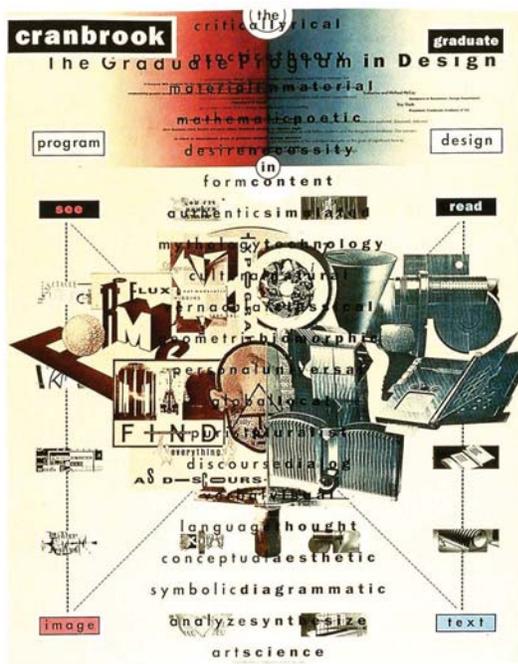
40. Neville Brody, *The FACE*, no. 50-55. Fragmentación progresiva del logotipo de la página del índice, Reino Unido, 1984.

28 Philipp Meggs, Nancy Aldrich- Ruenzel y John Fennel (eds.). *Designer's Guide to Typography*, (Oxford, Phaidon, 1991).

29 Chuck Byrne y Martha White, *A Brave New World: Understanding Deconstruction*, Print, 1990, p.82.



Otro clásico ejemplo en el diseño gráfico deconstructivista es aquel realizado por Catherine McCoy, P. Scout Makela y Mary Lou Kroh, que ofrecían una muestra sorprendente y poco habitual al plasmar una línea vertical que atraviesa todos los artículos, dividiendo el texto en dos columnas separadas por un estrecho surco; la columna está situada un milímetro más abajo que la izquierda, por lo que el lector, al recorrer la línea con la mirada, no sólo debe salvar la distancia del texto sino descender un nivel. En un cartel diseñado para el departamento de Diseño Cranbrook, utilizó las oposiciones derridaianas – “arte/ciencia”-, “mitología/ tecnología”, “purista/ pluralista”, “vernáculo/ clásico” – para estructurar la composición alrededor de una espina dorsal. Las líneas espaciadas *forman una interferencia inesperada y crean una línea alternativa de lectura*. Imagen 41, 42



41. Cranbrook Graduate Design: See Read Poster Litografía en Offset, 1989, Cartel que describe la orientación teórica y filosófica de diseño MFA de Cranbrook.



42. Estudiantes de Cranbrook Academy of Art. Visible Language, ilustraciones a doble página del número "french Currents of the Setter", Estados Unidos, 1978.



De acuerdo a Gérard Memoz, lo interesante de todos los ejemplos mostrados; letras que colisionan, ondean, se difuminan a lo largo de una línea, los espaciados que se incrementan para abrir paso a una “interlínea” que nos quiere decir algo “más”, las columnas que se abren y otras que se contraen, el texto que se divide esquizofrénico y duplicado así mismo, para luego fusionarse de vuelta, es precisamente lo que ofrecen al lector como “divertimiento” y relativo “caos” en contrapropuesta a lo “ordenado” y “estático”, trabajo que necesariamente incluye un escrito, (desde luego, un escritor), un diseñador y un componedor de textos (impresor), al servicio del significado textual. En su mayoría, lo que perdura de estos trabajos se deriva de la inteligencia lúdica y el propósito crítico sistemático con que se cancela cada norma incluida en las ediciones o conjunto en el que se insertan.<sup>30</sup>

Imagen 43

Algunos de los procedimientos más reiterados en la Deconstrucción tipográfica son los de ensuciar los mensajes, oponerse al concepto de eficacia, de lectura veloz. Así mismo, la tipografía invade zonas en las que la tipografía tradicional no incursionaría: márgenes, imágenes, fotografía. Se acude también a la mezcla y superposición de la tipografía: cambios de familias y variables tipográficas, cuerpos, colores; existe el uso de una misma palabra de negritas y cursivas o de mayúsculas y minúsculas; se presentan desproporciones en el tamaño de los tipos: o exagerados o ínfimos (casi ilegibles), o bien, un interletraje excesivo o negativo, un desajuste de la línea de apoyo de las letras. Pueden existir textos en color sobre fondo con valores similares; cajas de texto poligonales de diferentes formas; bloques de texto girados o invertidos. Otro recurso expresivo no ortográfico, es el uso de signos de puntuación como corchetes, o el punto. El uso estético y no textual de números o también, textos con errores corregidos a mano.



43. Ejercicio tipográfico sobre deconstrucción  
Ellen Lupton y J. Abbott Millar, *Deconstrucción*, 1994.

Quizás, el diseño deconstruccionista más influyente en los noventa, lo llevó a cabo David Carson (1956-), director de arte de Ray Gun, la revista musical de corte alternativo que marcó una transformación en el diseño gráfico y editorial. Carson plantea que el diseño no es un mero contenedor de palabras e imágenes, sino el propio contenido en donde el texto forma parte de la imagen. Su propuesta es una respuesta emocional al público de la cultura audiovisual trasladando al papel los códigos de esta generación. Y lo hace sin una base teórica profunda, apelando a la intuición y a los sentimientos, explorando la comunicación hasta límites insospechados y experimentando hasta las últimas consecuencias.

Carson realiza un uso no convencional de la tipografía; no cree que ésta deba simplemente estar al servicio del diseño para facilitar la lectura. Las palabras, asegura, son también imágenes que con su forma pueden transmitir más allá de su valor textual. Su trabajo, se articula alrededor del uso expresivo del tipo, a veces, más como un collage o una pintura, que para su lectura lineal.

30 Gérard Memoz, *Deconstruction and Typography of Books* (France, 1996, p.44).



Para sus construcciones, Carson no cuenta con una estructura *a priori*. Ésta se va conformando durante el diseño; cuando comienza a diseñar, su página está totalmente en blanco, sin guías, sin retícula. Sus diseños huyen del centro y ejecuta la tensión de las esquinas y los márgenes: los espacios que están tradicionalmente vacíos. Aunque muchos de sus diseños son cargados, juega con los blancos y el espacio como un elemento más de sus composiciones, no como un elemento liberalizador de tensiones, sino como creador de una carga emotiva.

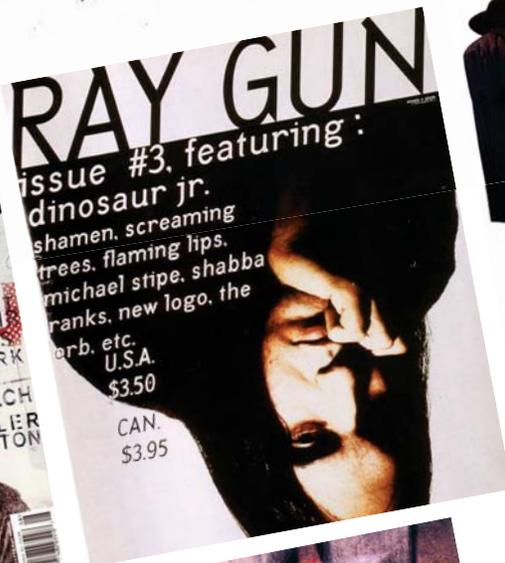
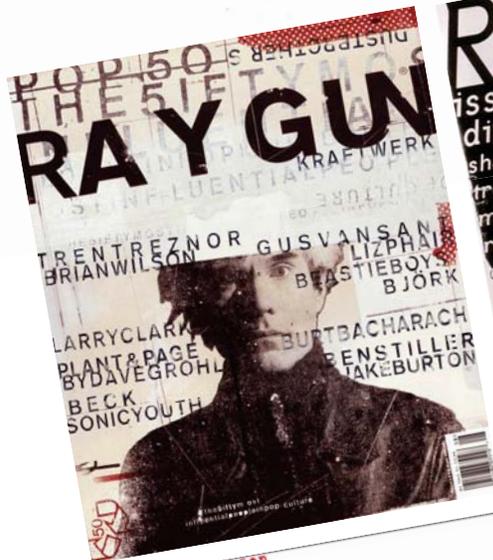
En cuanto al elemento fotográfico, Carson desenfoca sus imágenes, que actúan a la vez como imagen y como fondo cromático en el que hay una fusión de colores. Son imágenes con un bajo nivel de información porque el ojo no distingue los detalles. **El color, la forma y el espacio, pasan a un primer plano y el contenido pierde protagonismo.**

Con la combinación de tipografía y fotografía logra añadir expresión al lenguaje y a la forma. Algunos de sus recursos fotográficos y visuales son: La búsqueda del detalle realizando encuadres imposibles; no le interesa el mero retrato y busca los elementos expresivos de la imagen; realiza encuadres y cortes extremos; coloca las fotografías al revés. Usa imágenes desenfocadas que para un experto en fotografía serían desechables para un diseño. Usa los contactos fotográficos, es decir las pruebas de revelado de un carrete fotográfico, como recurso visual. Emplea el fotomontaje y la técnica del collage, rescatando imágenes rascadas y deterioradas. Utiliza imágenes de objetos desechables como servilletas, sobres con matasellos, naipes usados, fotos viejas, escritura a mano, fotocopias inservibles, faxes recibidos con error de transmisión. También, es

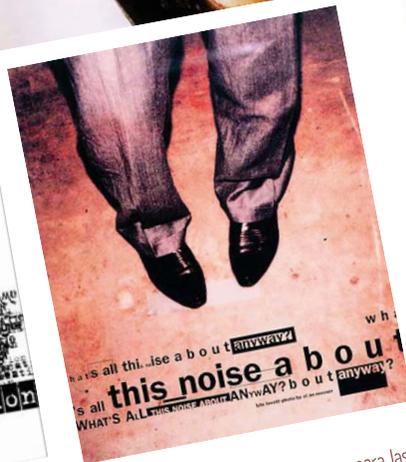
frecuente el uso de imágenes fotografiadas de otras imágenes: muchas veces hace fotos de lo que se ve en su pantalla de ordenador durante el proceso de diseño. También vuelve a fotografiar imágenes de fotos ya hechas para tomar un elemento expresivo. 44 (serie)

Entre los diseñadores que emplean la Deconstrucción, se destaca también, el español Paco Bascuñan Rams (1954- 2009), quien se interesó en la Deconstrucción como punto de partida para crear nuevas estrategias comunicativas y nuevas formas de textualidad, aplicada tanto al texto como a la imagen, y no sólo como un experimento formal, sino también como una búsqueda de las estructuras complejas del lenguaje.

El creador intenta dotar a la inteligencia simultánea, propia de la cultura de la imagen, de atributos típicos de la lectura y de la cultura de los códigos alfabéticos. El objetivo es compensar la disminución en la capacidad de entender el llamado por Sartori "Homo Videns", provocada por la generalización de la cultura de la imagen (televisión, Internet, video o video- juegos), mediante la aplicación al discurso visual alfabético y no alfabético de lo que Derrida llama "el fragmento y la diseminación del fragmento" y "los silencios o desconexiones".



NEW,  
CORPER  
CONTIN  
NEP  
LIVE IN THE  
THE KNEE  
ELVIS COSTELLO  
5000 MILES  
MILES 2015  
MUSIC  
TIMERS TICKS  
5000 MILES  
MILES 2015  
MUSIC  
LIVE IN THE



Trabajo realizado por David Carson para las revistas:  
Transworld Skate Boarding (1983-1987), Musician (1988),  
Beach Culture (1989-1991), Surfer (1991-1992), Ray Gun (1992)

Dicho objetivo se conseguirá utilizando masas. Espacios blancos, negros o de color, que evidencien la retícula, la estructura interna de la composición, interconectando la narración textual con la visual. Bascuñán utiliza muchas soluciones y medios para crear ritmo y tensión, por ejemplo mediante los contrastes, que utiliza entre los espacios en blanco de la página y los espacios impresos, o los contrastes que a veces establece entre la imagen y el texto.

Al respecto de la obra de Bascuñán, Patricia Mollins destaca que, practica un juego entre la construcción del diseño y su Deconstrucción, basado en el empleo de una composición dinámica que hace que en ocasiones en sus diseños encontremos discontinuidad, tensión, elementos fragmentados que potencian un diseño desarticulado.

En este sentido, se recuerda el deseo de Derrida de abrir el texto, de practicar una lectura del mismo en la que se rompe su continuidad ordenada, lo cual descubre su trama llena de fisuras y discontinuidades. Los textos quedan abiertos a múltiples interpretaciones y nos muestran toda la riqueza encerrada en los pliegues de su trama. Se renuncia, dice Mollins, a la ilusión de un decir exclusivo, de un discurso cerrado. Bascuñán propone de este modo la narración visual como una narración abierta. En sus trabajos emplea numerosos ruidos informáticos, a modo de manchas fortuitas y abstractas, fragmentos de imágenes, impresiones fallidas, letras rotas, montadas, imágenes desenfocadas, textos cortados; cargando sus mensajes de una mayor ambigüedad e indeterminación. También hay una voluntad de romper la exactitud del trabajo realizado mediante la computadora. 38 (serie)

Mediante la creación de una obra abierta<sup>31</sup>, Bascuñán propone un diseño con gran variedad de interpretaciones. Crea así, mensajes en donde puede haber una menor claridad, los cuales se convierten en una metáfora de nociones como indeterminismo, probabilidad, y de apertura, puesto que –reitera– en nuestra cultura todo es concebido bajo la categoría de la probabilidad.

Detrás de estos elementos, se muestra cómo el Fotomontaje y la Deconstrucción actúan como mecanismos creativos dando lugar a diferentes mundos formales, tanto en el campo del arte como en el de la arquitectura y el diseño.

31 Obra abierta, indica Umberto Eco, como proposición de un "campo" de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de "lecturas" siempre variables; estructura, por último, como "constelación" de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas. Umberto Eco, Obra Abierta. (Barcelona, Editorial Ariel, 1984) p. 194.



En la actualidad, seguimos siendo partícipes de representaciones que unen el fotomontaje y la tipografía aludiendo a los anteriores aspectos formales, propios de la Deconstrucción. Las diversas manifestaciones gráficas señalan un nuevo desplazamiento conservando aún procedimientos sintácticos de la llamada pos-modernidad en donde se propone un cambio de herramientas. A partir de este estudio y de la comprensión ambas teorías, se pueden elegir como punto de partida, imágenes digitales, elementos gráficos relacionados con el tema expuesto, en donde exista un estrecho vínculo con textos que refieran a la *gemelaridad*. Estos fragmentos de texto, frases o párrafos completos, adoptarán un estilo “deconstructivo”, imperfecto. Se producirán garabatos o letras mal trazadas, emborronadas o sucias, letras que sugieran metáforas y simbolismo. A través de este “abrir del texto y la imagen fotográfica”, la obra se abrirá a fisuras y discontinuidades y por tanto a múltiples interpretaciones.



Francisco Bascuñán. NOTipos, España, 2003



## Capítulo 2 El tema de la Gemelaridad y sus expresiones en el arte

Con la intención de establecer un marco histórico y referencial en torno a la manera de abordar el fenómeno de la gemelaridad y para sentar las bases del marco conceptual sobre el que versará la obra presentada, resulta útil al presente proyecto, articular éste tema con diversos aspectos de la cultura universal, que desde el punto de vista histórico, antropológico, o artístico, nos arrojen referencias e información sobre los gemelos.

En el área de la antropología, encontramos numerosos trabajos que documentan la presencia de los gemelos en los mitos fundacionales de las distintas culturas europeas, africanas y americanas

La vida psíquica de los gemelos despierta, a menudo, gran curiosidad e interés; una de las razones principales, reside en la *espejularidad*, que suele incluso atrapar y fascinar a los propios protagonistas. Ante la imposibilidad de distinguir a los gemelos, se añade la necesidad universal de poseer un doble. Se trata de una fascinación que puede analizarse desde la perspectiva de Freud, quien en la *Introducción del Narcisismo (1914)*, nos dice a propósito del interés que nos producen "ciertas personas" (...) por la congruencia narcisista con que saben alejar de sí todo cuanto pueda empequeñecer su yo. Es como si lo envidiásemos – por conservar un estado psíquico beatífico, una posición libidinal inexpugnable que nosotros resignamos ya hace tiempo. Se trata de un fenómeno que también puede ser visualizado, de acuerdo con Laplanche (1970), en el amor a sí mismo, la libido está dirigida hacia *el propio yo*, lo que a su vez es inherente a la constitución de este último.

De acuerdo con Luis Kancyper -en *Resentimiento y remordimiento, Estudio psicoanalítico* (Buenos Aires, 1992)- el tema de la gemelaridad ocupa un lugar importante en el inconsciente. Los gemelos proporcionan una elocuente expresión de la naturaleza fundamentalmente escópica del ser<sup>1</sup>, o el deseo de mirar y ser mirado. En los gemelos figura el *desdoblamiento narcisista*, la fusión e *indiferenciación* parcial entre los hermanos.

Ese doble, ese gemelo maravilloso en ocasiones ominoso (repulsivo), personifica el paradigma de fenómenos ligados a la adquisición progresiva y tardía del *sentimiento de identidad*, sus relaciones con el *narcisismo* y con la *pulsión de muerte*, que suelen manifestarse mediante la fantasía de la existencia de un gemelo imaginario. (Braier, 1990).

Turner señala en *La Selva de los símbolos* (2005), cómo en la práctica religiosa de los *ndembu*, un pueblo africano, el nacimiento de gemelos constituye lo que llamaríamos una "paradoja", es decir, algo que entra en conflicto con nociones preconcebidas de lo que es razonable o posible; en los ritos se representa a los gemelos simbólicamente como una carga, que recae sobre toda la comunidad. Entre los *nyakyusu*, se utiliza el término "ilipasa", que en su traducción más exacta es "nacimiento anormal".<sup>2</sup>

Turner señala, al referirse al arte rupestre peninsular español que se han encontrado una serie de parejas, o de figuras dobles que pueden ser consideradas como parejas primordiales, andróginos o como gemelos, con todos los valores sacras y religiosos que se derivan de esas particularidades anatómicas y circunstanciales. En el *Barranc de l' Infern* ,

uno de los paneles, muestra un *ser doble*, quien con un par de brazos se eleva por encima de sendas cabezas redondas, también adheridas por contacto, nos muestra unos pies acabados en garras. Las extremidades inferiores carecen de articulaciones, y las líneas curvas son las que dominan. Dentro del par de troncos humanos hay 9 y 6 puntos, respectivamente.

Estos puntos también rodean los lados y axilas del curioso ser. A su derecha, una doble línea curva vertical, en forma de serpiente, acaba sus extremos en gruesos dedos. En diversos pueblos primitivos la doble presencia sin articulaciones, significa una vinculación íntima con el caos primordial y con el poder fecundante y de fertilidad que emana de las aguas. Los seres primigenios carecen, de acuerdo con tales antiguas creencias, de articulaciones de codos y rodillas<sup>3</sup>. Imagen 1

1 Construcción sustantiva. En psicoanálisis, deseo de mirar y de ser mirado. El adjetivo escópico es un cultismo formado sobre la raíz griega *skóp-*, que indica 'mirar'. La perspectiva psicoanalítica indica que la «pulsión escópica», el deseo de mirar, se dirige primero al cuerpo propio. Es la historia de Narciso, de la que Freud hizo una metáfora de esta fascinación. Luego, se dirige al cuerpo propio, para retornar bajo el deseo de ser mirado. Es decir, que mirar y ser mirado son dos movimientos del mismo deseo. La posición del sujeto cambia, pero el deseo sigue siendo el mismo. Comerse con los ojos el cuerpo del otro, "ser comido por la mirada de otro". Germán L. García. "Cuerpo, mirada y muerte". En: P. Croci - A. Vitale (compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. Buenos Aires, ABRN Producciones Gráficas, 2000, 160-161, [http://weblogs.clarin.com/revistaenie-elmis-teriodelaspalabras/archives/2008/04/pulsion\\_escopica.html](http://weblogs.clarin.com/revistaenie-elmis-teriodelaspalabras/archives/2008/04/pulsion_escopica.html).



“No ser uno sino dos. Dos que son uno, que se complementan o se destruyen, que se buscan o se evitan, que se aman o se odian”

Casamadrid, J. (1998) La paradoja de la Gemelaridad.

De acuerdo al antropólogo Marcel Griaule, según los relatos míticos de *Los Dogón, un pueblo de Malí (África occidental)* conocidos especialmente por su mitología y sus danzas de máscaras, que narra la *hierogamia*<sup>4</sup> entre la divinidad superior y su esposa divina generó un par de gemelos:

“El agua, semen divino, penetró entonces en la tierra y la generación siguió el ciclo regular de la “gemeliparidad”. Dos seres fueron modelados. Dios los creó como el agua – habla el jefe dogon, Ogotemméli-. Eran de color verde, en forma de persona y de serpiente. De la cabeza hasta la cintura eran humanos, el resto serpiente. Tenían los ojos hendidos como los de los hombres, y la lengua bífida como la de los reptiles. Los brazos flexibles, no tenían articulaciones. Todo su cuerpo era verde y liso, resbaladizo como la superficie del agua, cubierto de pelos cortos y verdes, que anunciaban la germinación y la vegetación”.<sup>5</sup>



1. Representación de Seres germinados, posiblemente gemelos sin articulaciones, Barranc de l'Infern, en Fleix, Vall de Laguard (Alicante).

2 Existe en los rituales que se celebran por las mujeres con trastornos reproductivos una ceremonia llamada wubwang`u, cuando una mujer ha tenido o espera tener gemelos o cuando parece estéril. En este ritual, el polvo blanco de arcilla contenido en un recipiente con forma de falo, que se sopla sobre la paciente a la orilla de una corriente de agua, está explícitamente vinculado con el “semen”. En cambio, el polvo de arcilla roja contenido en una concha de molusco de río, y soplado sobre ella después del polvo blanco, dentro del mismo rito, se dice que representa la sangre de la madre. Victor Turner, *La Selva de los símbolos* ( Siglo XXI, España, 2005) p. 67.

3. J.E. Jordán Montes y J.A. Molina Gómez, “Parejas primordiales, gemelos sin articulaciones y árboles sagrados en el arte rupestre del levante español – sureste de la península ibérica”. Departamento de Prehistoria, Historia Antigua, Historia Medieval y C.C. y T.T Historiográficas. Universidad de Murcia\* (1997- 1998), p.53- 55, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=194069> (acceso, julio 2010).

Continúa diciendo:

"Estos genios, llamados Nommo, eran pues dos productos semejantes a Dios, de esencia divina como él,... (...). Su destino les condujo al cielo, donde recibieron las enseñanzas de su padre (...) Poseían también la esencia de Dios, puesto que estaban hechos de su semen (...) Y esta fuerza es el agua. La pareja está presente en toda el agua. Es el agua de los mares, de los torrentes, de las tormentas y del sorbo que bebemos (...) ... la pareja de gemelos representaba la unión perfecta, la unión ideal".

En Kenia, por ejemplo, el grupo étnico de los *Bukusu* creen que los hermanos gemelos traen mala suerte y que, a menos que uno de ellos muera, el evento acarreará una muerte segura para uno o ambos padres.

La tradición bukusu de eliminar el segundo gemelo ya no se practica, pero en ocasiones el infanticidio se sigue reportando en las zonas rurales del oeste keniano.

Como en otras mitologías, también en la griega, los gemelos ocupan un lugar importante. Cástor y Pólux, fueron hermanos gemelos, nacidos de la misma madre, Leda, pero de distinto padre. Leda yació en la misma noche con su esposo Tíndaro, rey de Esparta, de quien engendró a Cástor y Clitemnestra, y con Zeus, con quien creó a Pólux y Helena, lo que confirió al segundo de los hermanos su carácter inmortal.

Ambos nacieron de dos huevos que puso Leda, y es por eso que a los Dioscuros se les representa frecuentemente como a dos bellos jóvenes desnudos que lucen un yelmo en forma de cáscara de huevo y con una estrella adornándola. Esta fuerte unión hermana, junto con una disparidad de caracteres, pudo generar su identificación con la Constelación de Géminis, constituida en la realidad de dos estrellas que brillan sobre todas las demás.

Esta creencia llegó a ser tan importante que en Esparta el culto a los Dioscuros se popularizó, adoptándose incluso en el oráculo de Delfos, y pasando de ahí a la legendaria Roma. Allí se les consagró un templo en el Foro, y era desde sus escalinatas desde donde los senadores se dirigían al pueblo<sup>6</sup>. *Imagen 2*

La mitología romana, por su parte, tiene a sus propios gemelos: Respecto de los gemelos Rómulo y Remo, quienes eran según la leyenda-, hijos del dios Marte y de la vestal Rea Silvia, hija del rey Amulio quien ordenara que los gemelos fueran abandonados en el río Tiber, en castigo ya que su madre había incumplido el voto de virginidad al que estaba obligada como sacerdotisa de Vesta. Así, los hermanos fueron luego recogidos por la loba Luperca y cuando crecieron fundaron Roma.

4 Etimológicamente proviene de la composición Hierós-, del griego ἱερός, Sagrado, y -Gamos, también del griego γάμος, -γάμος, Unión. Se aludiría por tanto a Unión sagrada.

5 Thomas LV. Les Religions de L'áfrique noir, Paris ,1969.

6 <http://sobreleyendas.com/2009/06/22/el-mito-de-castor-y-polux-los-dioscuros/>



Más que narrar el mito, es interesante observar las diversas representaciones realizadas a través del tiempo. Tomando como punto de partida la obra La loba de Rómulo y Remo, del siglo XIII D.c., se abre paso a su interpretación en diversas culturas, como un tema que motiva la creación y la expresión plástica. Imagen 3

Los gemelos también han sido objeto de obra pictórica a lo largo de muchos siglos, entre ellas destaca por su profundo intimismo, la pintura realizada por Salomon de Bray (Amsterdam, Países Bajos, 1597-1664) que representa a los gemelos Clara y Aelbert de Bray, tumbados en una cuna de barroca opulencia.

Imagen 4



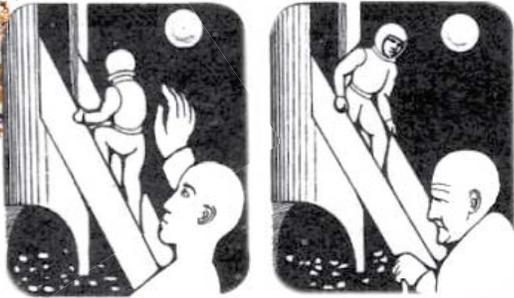
2. El rapto de las Hijas de Leucipo, Peter Paul Rubens, 1616. Óleo sobre tabla • 222 cm x 209 cm



3. a) Autor desconocido. Loba capitolina, siglo XIII d.C. Bronce, 114 x 75 cm.
- b) El Mito de Rómulo y Remo, grabado
- c) Santiago González, Luperca, Rómulo y Remo, en color, 2009
- d) Álvaro Portales, Rómulo y Remo, Perú, 2009



4. Salomon de Bray, Los gemelos Clara y Aelbert de Bray , óleo sobre tela, 1646.



5. El físico francés Paul Langevin ilustró, con La paradoja de los gemelos, la existencia de tiempos diferentes en función de la velocidad, una velocidad que dilata el tiempo y contrae el espacio.



6. Maurice Guibert, Toulouse-Lautrec como un modelo de artista, 1940 Fotomontaje, "Polypose", Museo de Arte de Philadelphia.

En el contexto científico, Albert Einstein, realiza un experimento mental al que denomina, "La paradoja de los gemelos" o "*Paradoja de los relojes*" (1905), en el que analiza la distinta percepción del tiempo entre dos observadores con diferentes estados de movimiento. Los protagonistas son dos gemelos, uno de ellos hace un viaje en una nave espacial a velocidades cercanas a la velocidad de la luz y el se queda en la Tierra. Al regresar, el viajero es más joven que el gemelo terrestre debido a los efectos de la Teoría de la Relatividad; sin embargo, desde el punto de vista del viajero, el que se mueve alejándose, es el que quedó en la Tierra y por lo tanto él, que viaja en la nave es quien tendría que envejecer más rápido.<sup>7</sup> Imagen 5

Maurice Guibert captura la imagen de Henri de Toulouse-Lautrec bajo múltiples disfraces, e incluso un fotomontaje donde posa para sí mismo. Es muy probable que en algún fotomontaje previo se encuentre alguna persona duplicada en la imagen, pero es quizá en éste donde se atisba por primera vez la encarnación de un *Doppelgänger*, de un personaje idéntico pero con actitudes divergentes. ese doble inquietante que actúa en contradicción a nosotros y en el fondo puede expresar todo aquello que reprimimos. Imagen 6

7 <http://wenaiejoartma.blogspot.com/2009/09/la-paradoja-de-los-gemelos.html> (acceso, diciembre 2009).



En la búsqueda de los distintos tratamientos que las artes y ciencias han dado al asunto de la gemelaridad, encontramos el artículo de Internet titulado *Psicoempatía Simbiótica, Gemelos Vanelli*<sup>8</sup> en el que se narran algunos acontecimientos ocurridos en 1903, en Italia, cuando el Profesor Nino Castaldi realizó una investigación con dos hermanos milaneses, llegando a resultados poco convincentes. Esta historia está acompañada con fotografías- registro de los hechos, por lo cuál, en un principio hacen creer que se trata de un acontecimiento "real".

Castaldi descubrió una empatía extrema en los gemelos Vanelli, cuando uno resultaba herido, el otro sufría y sangraba, mientras que el primero permanecía impávido y sin ninguna herida. A esta relación la denominó *Psicoempatía Simbiótica*. De acuerdo con este artículo, su trabajo fue documentado con fotografías en laboratorio y numerosas pruebas de las cuales sólo sobrevivieron tres al paso del tiempo y un reciente incendio del inmueble.

En el caso de las heridas, el profesor descubrió que se producía una extraña simetría no coincidente con lo que las imágenes registradas mostraban. En una de las imágenes, el segundo hermano Vanelli sufre quemaduras debidas al contacto con la llama de una vela que su gemelo sostiene y prueba sin inmutarse. El profesor pudo constatar que intelectualmente *las conexiones* entre ambos gemelos no eran tan precisas como las físicas, llegando a producirse aproximaciones increíbles pero no exactas.

El profesor Castaldi fue tachado de embaucador y condenado a doce años de trabajo en una cantera de Carrara, Italia, en donde murió de pulmonía sin recibir atención médica ni la noticia de un extraño accidente ocurrido a los Vanelli. El texto concluye diciendo que uno de los gemelos, Marco, había sido atropellado por un tranvía en Milán, y que en ese instante, su hermano Luigi, en Verona, caía al suelo vomitando sangre, con una grave fisura en el cráneo y demás heridas. Ante la atónita mirada de los curiosos, y tras sacudirse los pantalones, Marco Vanelli se incorporó sin un rasguño y continuó su paseo por Milán.

Al concluir la recopilación de este artículo, se realizó una búsqueda que permitiera hablar más acerca de este caso. La falta de mayores datos y referencias que no encontraban un origen, hacen pensar en la posible manipulación de las citadas imágenes mostrando un caso específico sobre gemelos. Pudiera tratarse de un fotomontaje que presenta a la misma persona en dos diversos momentos

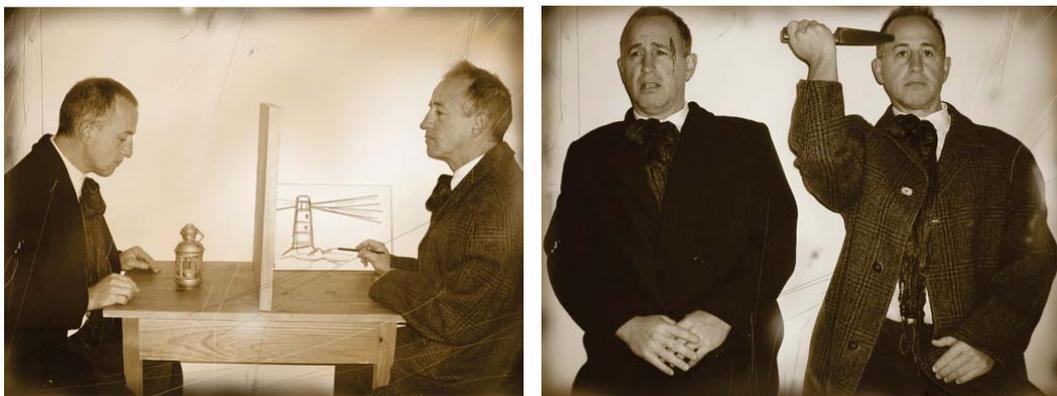
<sup>8</sup> Artículo obtenido de sitio: <http://luisturner.lacoctelera.net/post/2008/12/11/el-extrano-caso-los-gemelos-vanelli-del-profesor-casaldi>, 11 de diciembre de 2008. (acceso, agosto 12 de 2009).

“ensamblados” o dispuestos en un solo soporte, ya sea, utilizando técnicas de montaje en laboratorio o bien, mediante computadora.

Sobre estas son fotografías perfectamente definidas en contornos, con manchas y rasguños atípicos de una descomposición natural del papel a través del tiempo, pero con un aspecto “antiguo”, de tonos sepias, están publicadas en un sitio- blog “La esfera paralela” de Luis Turner. *Imagen 7 (SERIE)*

Ahora bien, parece necesaria la presentación de aquellos casos que de manera diferenciada, enriquecen el proyecto presentado. Se trata de manifestaciones artísticas en torno al tema, que presentan, desde un particular punto de vista, un *sentir personal* y una necesidad de transmitir la gemelaridad, como un suceso que *difiere* y refiere un fenómeno capaz de generar una obra pictórica, fotográfica o literaria.

En el caso de la fotografía, se presentan diversos ejemplos: El primero, es la serie *Fictious Portraits* (1992), del artista californiano Keith Cottingham, en cuya primera imagen se aprecia una figura de medio cuerpo de un adolescente sobre fondo negro, en la segunda aparece el mismo adolescente con un “gemelo”, y en la tercera “trillizos”. Los *Fictious Portraits* son productos híbridos con fotografías, dibujos y elementos escultóricos. La primera imagen no suscita ninguna duda sobre la existencia real del joven, sin embargo, la doble y triple aparición del sujeto nos conmina a un cuestionamiento que es aclarado por el mismo.



7. Dos fotografías del Profesor Castaldi, para su investigación sobre Psicoempatía Simbiótica, Gemelos Vaneli, 1903.





Cottingham cuando, a propósito de su obra menciona “La ilusión de autenticidad fotográfica me permite (...) por lo demás, combinar contextos fundamentalmente distintos, y hasta contradictorios entre sí”. Supone entonces, que la obra de arte no es el collage de una imagen, sino el collage de la realidad, que es presentada como imagen coherente y realista. *Imagen 8 (SERIE)*



Posiblemente, la fotografía sobre hermanos idénticos con mayor valor artístico, es la realizada por Diane Arbus (1923-1971), una de las fotógrafas más importantes del siglo XX. Llamada *la artista de los desesperados*, Diane Arbus es un extraño caso del personaje que busca encontrarse a si mismo en el papel impreso de las fotos. Buscó el autorretrato en la realidad de otras personas; retrató temas difíciles y evitados por otros -gemelos idénticos, neoyorquinos excéntricos, nudistas, prostitutas, artistas de circo, esquizofrénicos y otros marginados por la sociedad- y se especializó en captar personajes poco frecuentes y rechazados. Donde se suponía que habitaba la tristeza y la soledad, Diane encontró arte y estética, creando una colección de fotografías que, en definitiva, muestran el otro lado del sueño americano, el lado oscuro y gris.



8. Keith Cottingham , *Fictitious Portraits*, impresión a color, dibujos anatómicos, cera, pintura y montaje digital, (1992).



9. Gemelas idénticas, Diane Arbus, Plata sobre gelatina, 1967

En 1967, **Diane Arbus** realizó la famosa fotografía de las Hermanas Warden, en la que dos gemelas idénticas lucen distintas, tan solo por el gesto en cada una de ellas. [Imagen 9](#)

La fotografía influyó en muchos artistas y directores de cine, tal es el caso de Stanley Kubrick que en su película *El Resplandor* (1980) incluye aquella inolvidable y aterradora escena en donde las siniestras *Grady Girls* -colocadas en la misma disposición que las gemelas de Arbus- invitaban dulcemente a Danny a jugar con ellas.

[Imagen 10](#)



10. Gemelas Grady en *El Resplandor*, Stanley Kubrick, Plata sobre gelatina, 1980

Otro significativo ejemplo, pertenece al artista polaco **Jan Saudek**, quien nació gemelo momentos después que su hermano Kaja, casi como un “extra”, como él mismo dice en lo que lo marcó para quedar siempre relegado a segundo término. Nacido el 13 de mayo de 1935 en Praga, Checoslovaquia, hijo de un judío muy respetado en su comunidad. Jan fue expulsado de la escuela por su bajo rendimiento a los 15 años de edad y tuvo que entrar a trabajar en un taller estatal de reproducciones.

Los dos jóvenes hermanos Saudek fueron internados en un campo especial donde doctores Nazis, bajo la supervisión del Dr. Josef Mengele (1943), el fanático “Ángel de la Muerte” quien realizó con ellos y con otros 1500 pares de gemelos, estudios y experimentos terribles a los que sobrevivieron menos de 200 niños; entre ellos el propio Jan Saudek, quien más tarde comenzó a tomar fotografías con una cámara Baby Brownie.



En las imágenes aparecían familiares de Jan y gente que convivía en su entorno; *My very first picture*, *Hey, Joe!* y *The bond of love No. 1* fueron obras muy criticadas por el ambiente artístico de Checoslovaquia. Hay que resaltar que Kaja Saudek, su hermano gemelo, ya destacaba como ilustrador en las artes gráficas de su país, por lo que Jan parecía vivir a la sombra de sus éxitos. Sin embargo, la obra de Jan adquiere importancia por sus imágenes libertadoras que muestran, el anhelo de un Estado no represivo y totalitario en el que los personajes lucen despreocupados y atentos al flujo del tiempo, un torrente que se vuelve un muro y les impide salir. Pocos saben que Jan Saudek tiene un hermano gemelo, y que Kaja era pintor, antes que Jan fuera fotógrafo. Ambos han transformado la realidad a través de la vivencia en momentos gemelar y en otros, personal, bajo la condicionante de la inseparabilidad genética.

En *Hermanos (1986)*, aparecen los rostros de los gemelos Saudek de frente, otorgándose un beso mutuo, pleno de libertad y ternura. Con su signo característico, representado a manera de *tableau vivant* o la *pose plastique* del Siglo XVIII, en donde él mismo funge como modelo, el autor nos invita al encuentro con el otro, con uno mismo, con el reflejo, con el doble, con la idea de la ausencia - presencia y el encuentro con lo intrínseco, lo inseparable. En este cuadro intimista, Saudek presenta la posibilidad de "ser el otro" a través del deseo amoroso a *uno mismo*. Imagen 11

La fotografía *Hermanos* de Saudek, podría responder a la mencionada "pulsión escópica", el deseo de mirar, que se dirige primero al propio cuerpo. Una imagen narcisista que luego se dirige hacia el *deseo de ser mirado*. Dos movimientos del mismo deseo, es decir, "Comerse el cuerpo del otro, ser comido por la mirada del otro".



11. Jan Saudek, *Hermanos*, 50x60cm, 1986.

9 Germán L. García, *Cuerpo, mirada y muerte*, Op. cit., p.167. En: P. Croci - A. Vitale (compiladoras). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires, ABRN Producciones Gráficas, 2000, 160-161, [http://weblogs.clarin.com/revistaenie\\_elmisteriodelaspalabras/archives/2008/04/pulsion\\_escopica.html](http://weblogs.clarin.com/revistaenie_elmisteriodelaspalabras/archives/2008/04/pulsion_escopica.html), (consulta julio 2009).

Otro ejemplo más, es presentado por la joven diseñadora húngara, **Leticia Horvath Rita** quien llevó a cabo una sorpresiva propuesta textil que circunda en lo artístico; el proyecto *Anciana*, se inspiró en unos siameses o gemelos unidos. Estos siameses, nacieron en el seno de una familia que no los aceptó por su condición y la única mujer que fue capaz de entender la rabia y la pena de los gemelos por el rechazo de todos fue su abuela. Lisiada por la edad, ocupó la mayor parte de su lucidez realizando cosas para los gemelos, reunía ropa vieja que podía encontrar y las unía para que les quedara. La Abuela tejió sin fin, hasta que finalmente llegó a la locura tratando de hacer felices a los gemelos.

El texto de la historia concluye con la presentación del proyecto textil *Los gemelos: Michael y Samuel*, en donde Horvath Rita produce prendas con extensiones y entradas de cuerpo para ambos. A esta propuesta, le acompaña un dramático texto que refuerza los diseños.

“Michael y Samuel, siameses que de forma violenta fueron separados poco después del nacimiento, fueron horriblemente desfigurados y abandonados por la familia por su apariencia. Ellos vivieron lado a lado odiando el mundo que los rodeaba, hasta que un buen día uno de los gemelos se desangró hasta morir, en un intento fallido por coserse de nuevo. Todos nos hemos sentido alguna vez de esta manera, incompletos, como si una parte de nuestro cuerpo nos hubiera sido extrañamente arrebatada”.

Imagen 12 (serie).



12(serie). Leticia Horvath Rita , 2009.  
Gentleman's tailored shirt modified 1, 2, 3, 4

10 Con autorización de Leticia Horvath Rita, <http://www.leticiarita.com/>, (consultada en agosto de 2010).

El trabajo realizado bajo el título *Los relatos cataclísmicos del Instituto Binario (2010)*, por los llamados Gemelos Jackson, presenta provocadoras imágenes inspiradas en personajes arquetípicos de libros de cuentos. Existe en su obra, una combinación del tema del *Doppelgänger*<sup>10</sup> y una investigación psicológica, en particular de los estudios sobre síndromes de delirios de falsa identificación y desórdenes de personalidades múltiples.

Con ello provocan la interrogante de si literalmente se ve a un a un doble o el gemelo, generando una metáfora de una identidad singular dividida y combatiéndose a sí misma; como el ego contra el ello, o la conciencia contra lo hedonista. *Imagen 13 (serie)*.



a)

b)

13. Gemelos Jackson, Del trabajo "Los relatos cataclísmicos del Instituto Binario" (2010),  
a) *La Condesa atendía al menagerie florecido en sangre dentro de su antecámara* (autorretrato .35)  
b) *El eco de pisadas exaltaba su floreciente histeria* (autorretrato .36)

<sup>11</sup> Doppelgänger es el vocablo alemán para el doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de doppel, que significa "doble", y gänger, traducida como "andante". Su forma más antigua, acuñada por el novelista Jean Paul en 1796, es Doppeltgänger, 'el que camina al lado'. El término se utiliza para designar a cualquier doble de una persona, comúnmente en referencia al "gemelo malvado" o al fenómeno de la bilocación. Los Doppelgänger aparecen en varias obras literarias de ciencia ficción y fantasía, en las cuales son un tipo de metamorfo que imita a una persona o especie en particular por alguna razón, generalmente nefasta. En las leyendas nórdica y germánica, ver el propio Doppelgänger es un augurio de muerte. Según escribió el dramaturgo sueco Strindberg, El que ve a su doble es que va a morir. <http://jarocholamas.blogspot.com/2010/04/doppelganger.html>



14. Gelso Nero, Conjoined Twin,  
Fotomontaje digital, 2010,

Por su parte, **Valentina Mangieri**, en el arte Gelso Nero quien decide crear un alter ego virtual que puede reflejar las facetas de su personalidad realiza utilizando programas de gráficos digitales mediante los cuales intenta dar una interpretación personal de lo que ve, sienta y rodea. Su fascinación por fotografías antiguas la hacen tomar los "modelos de las acciones de época del siglo XX, con elementos surrealistas. Se trata de un continuo intercambio entre pasado y futuro.

Imagen 14

En la literatura anterior al romanticismo el tema del Doble aparece prefigurado en el tema del sosias o de los gemelos, utilizado para lograr un efecto cómico en obras como las comedias sobre Anfitrión de Plauto o Molière o La comedia de las equivocaciones de Shakespeare

Así mismo, el trabajo del poeta, crítico y dramaturgo mexicano, **Xavier Villaurrutia** (1903-1951), que escribió el Monólogo *La Tragedia de las equivocaciones*, que expresa la desdicha de ser gemelo:

**Unos más**, otros menos, todos ustedes saben que en alguna parte del mundo existe una persona igual a cada uno de nosotros. Esa persona que vive en alguna parte del mundo, que vive y que morirá al mismo tiempo que nosotros, tiene su doble. Cada uno de nosotros tiene su doble.

Yo tengo el mío.



Mi doble y yo vivimos juntos antes de nacer, nacimos juntos y seguimos viviendo juntos. Y ésta es, precisamente, mi tragedia. Porque cada uno de ustedes tiene su doble, pero no sabe o no se acuerda que lo tiene. En cambio, ¡yo no puedo olvidarme de que lo tengo! Aunque quisiera, no podría, porque mi doble se encarga de recordármelo todos los días y a todas horas.

Mi doble se llama Damián y yo me llamo, naturalmente, Cosme. Damián es mi hermano, mi hermano gemelo. Alguno o algunos de ustedes tienen un hermano gemelo, ¡Pero no es el caso, estoy seguro! Porque sucede que mi hermano gemelo es también mi doble. Somos tan parecidos... quiero decir, tan semejantes; más aún, tan idénticos como una gota de agua a otra gota de agua. ¿No lo creen ustedes?...¿Quisieran convencerse, verdad?... Un momento. Voy a llamarlo. ¡Damián! ¡Damián!

(Sale a buscarlo. Vuelve a aparecer preguntando serenamente.)  
¿Me buscas, Cosme? ¿Dónde estás?

(Sale. Vuelve a entrar).  
Ven ustedes que no exagero:  
como una gota de agua a otra gota de agua.

La obra continúa describiendo la clara confusión y tragedia de Cosme al no poder disolver ese vínculo genético que le fue otorgado.

Otro ejemplo, es el texto *El espejo roto*, escrito por **Agustín Aguilar Tagle** en memoria a su hermano gemelo Gerardo, partícipe del movimiento del rock mexicano de los ochenta, que menciona:

El viernes 21 de diciembre de 2007, Gerardo María, (mi hermano, mi gemelo precioso, mi amigo, mi héroe, mi diálogo, mi vida) tuvo la ocurrencia de modificar ligeramente su constitución atómica para reintegrarse a un complejo universal donde la conciencia parece no tener cabida, al menos la conciencia individual formada y sostenida por una serie de neurotransmisores con un centro de control llamado encéfalo... "No hay mayor dolor amigos, hermanos, que verse morir a uno mismo.... y seguir vivo". Imagen 15



15. Los hermanos gemelos Agustín y Gerardo Tagle,plata sobre gelatina.

Un último ejemplo en el campo de la expresión gráfica lo conforma **Os Gemeos**, una pareja de artistas formada por Octavio y Gustavo Pandolfo, gemelos idénticos nacidos en Sao Paulo, Brasil, en 1974. Con una marcada influencia inicial de la cultura del hip hop y del *pixacao* (movimiento brasileño de graffiti con un código particularmente encriptado) saltaron a la fama en 1987.

De acuerdo con los autores, *Os Gemeos* significa hermanos gemelos, familia, compañeros, amigos, complemento, mismo mundo, mismos sueños... "Un mundo, una voz".

Durante los últimos años han adquirido un destacado reconocimiento internacional por sus trabajos de graffiti realizados en las calles de Sao Paulo, aunque también se dedican a la fotografía, el diseño gráfico, escultura o pintura. Han exhibido su obra internacionalmente en lugares como Los Ángeles, San Francisco y Cuba, y a lo largo de toda Europa, así como numerosas exposiciones en Sao Paulo y Latinoamérica.

Utilizando pasamontañas que impide ver su cara y parecido idénticos, la obra de esta pareja de hermanos representa "el odio y el amor, el vivir en un país donde tienes que sobrevivir, la simple mirada de un niño pidiendo dinero en la calle, vivir en un país donde al gobierno no le importas, donde no hay leyes, donde a la gente le pagan salarios de quinta y aún así siguen sonriendo, despertar a veces y darse cuenta de que todo era un sueño. El fanatismo, la falta de unión, la vanidad, el ego, los celos, la gente que necesita de otros para ser alguien, la gente que usa a otros, el amor. Estamos orgullosos de ser brasileños y de Sao Paulo, de saber que en lo que creemos existe, de escribir incorrectamente en portugués, de vivir momentos que parecen eternos, de usar cuetes en la calle, de construir fuegos en la calle, de decirle mentiras a la policía, de saber que nuestra familia

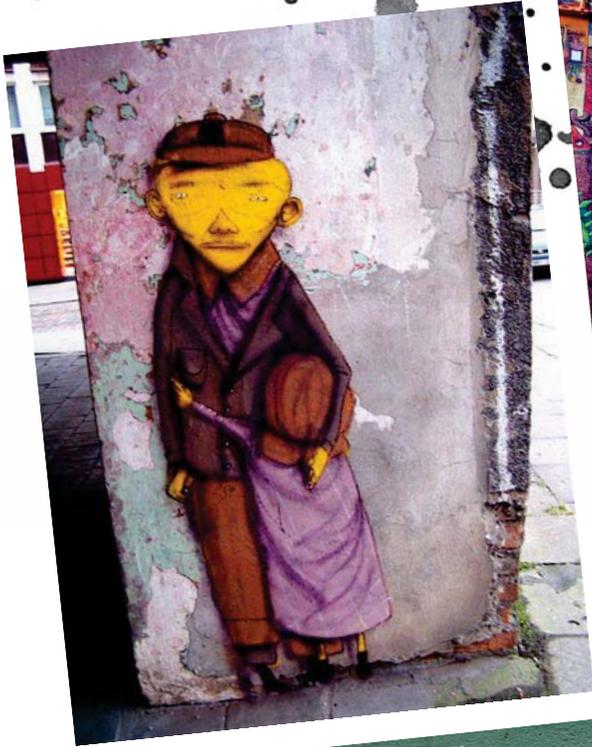
nos quiere, de hacer las cosas sin pensar, de subirnos a una escalera sin playera, de ser de América del Sur, de usar a la Ciudad, las cosas feas, de saber que volamos en la neblina, de hacer barquitos que floten en la lluvia".

Ellos comenzaron pintando hace 12 años, "Siempre jugamos juntos, los mismos juegos, la misma manera de jugar y pasarlo bien. También conocimos el graffiti juntos y comenzamos al mismo tiempo, fue muy natural para nosotros, como lo es hoy en día", dice uno de ellos.

"...Pensamos lo mismo. A veces tenemos ideas diferentes, pero todo se convierte en una sola al final. Somos el complemento el uno del otro, como un equilibrio en la pintura. A veces tenemos diferentes ideas, pero es como romper para "construir la misma pared".

Questionados sobre si alguna vez pensaron en hacer algún proyecto por separado, aseguran que no. "No nos gusta hacerlo, y si uno estuviera en un lugar y el otro en otro, ambos firmaríamos como Os gemeos." Comenta Octavio, «Yo pienso y mi hermano hace lo que acabo de pensar. El piensa y automáticamente yo hago o digo lo que el acaba de pensar»<sup>11</sup>. Imagen 16 (serie)





16. Os Gemeos. Gráfica Urbana y portada, Brasil, 2010.

12 Entrevistas obtenidas en <http://www.lost.art.br/bigmuralsp2.htm> , [www.archivocallejero.com](http://www.archivocallejero.com) y [www.kelp.cl/kelp-muros-i/opinion\\_64a.jpg](http://www.kelp.cl/kelp-muros-i/opinion_64a.jpg), (consulta en julio de 2010).

A manera de conclusión, puedo afirmar que en el contexto *gemelar*, existe una afinidad de caracteres y una profunda empatía, desde la dependencia anímica hasta, la capacidad para compartir sensaciones y pensamientos, incluso en la distancia. Sin embargo, y a pesar de mi propia experiencia, se que lo anterior no ha podido ser documentado y menos aún estudiado de manera científica. A pesar de ello, esta percepción ha inspirado historias que van de la construcción de eventos ficticios relacionados con los dobles idénticos hasta la sublimación a través de diversas expresiones artísticas que acuden a la *gemelaridad* como tema de inspiración.



# Capítulo 3

## La gemelaridad vista desde un nuevo emplazamiento: identidad y diferencia.

“El mundo mira a los gemelos idénticos y los ve iguales, negándose a reconocer sus diferencias; el mundo mira a los gemelos fraternos y los ve diferentes, negándose a reconocer sus similitudes”.

Sipes N y Sipes J: “Dancing Naked in Front of the Fridge and Other Lessons from Twins”  
(Bailando Desnudos Frente al Refrigerador y Otras Lecciones de Gemelos). Estados Unidos, 1998.

### 3.1 El Proceso Creativo

En el presente y último capítulo, se presenta el proyecto artístico: **Gemelaridad/ agemelaridad: la Deconstrucción aplicada a una propuesta sobre Tipografía y Fotomontaje**. Este proyecto se construye sobre la relación entre la vivencia de ser gemela y la necesidad de develar, los aspectos teóricos y conceptuales de un proceso creativo que da origen a la obra plástica que se muestra.

Desde su inicio, el trabajo se realizó a través de aproximaciones sucesivas al fenómeno de la gemelaridad, en las que el primer paso estuvo dado por un estudio que buscaba descifrar de qué manera la gemelaridad determinaba mi vida cotidiana.

¿Existen diferencias que pueden ser identificadas, a través del reconocimiento de la gemelaridad? Mi historia, mis vivencias, mi entorno ¿Han modificado mi percepción sobre mi ser idéntico? Este reconocimiento de la gemelaridad ¿Significa una búsqueda personal de aceptación del sujeto que deja de ser idéntico a otro? Al transferir todo lo anterior, al deseo de realizar un ejercicio fotográfico y estético sobre nuestra diferencia ¿Resulta válido realizar una propuesta plástica a partir de una vivencia personal e intransferible? y finalmente, ¿Esta reinterpretación puede ser presentada como un objeto artístico? fueron algunas de las preguntas que surgieron al inicio del proyecto; se trataba de interrogantes que, al mismo tiempo que correspondían a inquietudes concretas, constituían una guía para definir el trabajo.

El estudio exploratorio fue una especie de viaje al pasado, recorriendo los archivos fotográficos que conformaban nuestra historia de vida; se trató de un primer registro en la búsqueda de lo que había definido como el objeto del trabajo. Al mostrar imágenes que presentaban a las niñas gemelas, Mayra y Marión, a familiares y amigos, provoqué el asombro de aquellos “que me reconocerían enseguida”. Los rasgos a primera vista idénticos, hicieron que muchos se confundieran al dar respuesta.

En la búsqueda de imágenes, llama mi atención una que más adelante será utilizada en el fotomontaje *Tensiones* (50x 70 cms, 2011), nuestro primer intento por registrar artísticamente el fiel parecido; se trata de una fotografía tomada en 1980, en blanco y negro, en la cuál mi gemela y yo nos encontramos acostadas, una en sentido contrario a la otra, mirando a lados opuestos, con las cabelleras unidas para que parecieran una sola. La ropa idéntica para las dos, en negro por esta ocasión, constituye parte de la historia que, como gemelas nos perseguiría hasta entrada la adolescencia.

En una segunda fase, se acude a la indagación narrativa –entendida esta como la investigación orientada a reconstruir, tornar públicos los datos disponibles e interpretar los sentidos y significaciones que se ponen en juego al leer, reflexionar y conversar sobre algo– que apoya y se apoya en la estructura del trabajo, porque supone la recopilación de los datos que me llevan a justificar el uso de una vivencia personal para forjar una propuesta plástica. Funciona, además, como base para el proyecto de investigación, porque toma en cuenta las transformaciones, el entorno y las circunstancias específicas que apoyan desde el estudio fotográfico hasta las construcciones finales. La interpretación de los datos y la redacción complementan esta etapa y elaboran significados que dieron fuerza a la propuesta.

Respecto del **proceso creativo**, se realizaron dos ensayos en torno al Fotomontaje y a la Deconstrucción. Se trató de hacer más clara y específica su participación porque serán el medio para expresar la obra; por ejemplo, una construcción digital compuesta por fotografía y tipografía de estética deconstruida (Imagen 1); o bien, una litografía realizada a partir de un fotomontaje digital y de una placa de acetato que define el inicio y la confrontación con las preguntas que guían mi trabajo. En este ejercicio fue posible combinar ambas estéticas; manipulando la imagen fotográfica y acudiendo a textos relacionados con la gemelaridad, en los que el arreglo tipográfico se aprecia “deconstruido”. El resultado, al mezclar procesos de impresión tan distintos como lo son la litografía e inyección de tinta (dos impresiones en un mismo sustrato) provocó una imagen sorprendente. (Imagen 2 y 3).

Como siguiente paso, se llevó a cabo la primera sesión fotográfica, con el apoyo de una fotógrafa que hará el registro. Hay un nuevo reconocimiento entre Mayra y Marión que rompe, en principio, con “la idea que tenemos una de la otra”... no nos hemos visto de esta forma, ni en esta cercanía, desde hace años. Se desatan risas, confusión, nerviosismo, asombro. El resultado es una sesión fotográfica con propuestas simétricas en las que se repite la idea de una gemela referenciando a la otra. Una segunda sesión, solas las dos y actuando yo como fotógrafa, provocó nuevos encuadres y acercamientos. Realizo autoretratos en tanto tengo al alcance la cámara; surgen nuevas tomas de ambas, intentando tener los mismos encuadres para cada una. Este grupo de imágenes conforman el nuevo registro útil para la reinterpretación del trabajo.



Se llama gemelos o mellizos, en medicina humana y veterinaria, a los individuos que resultan de una sola gestación, en aquellas especies en las que el parto no produce habitualmente más que un individuo, como es el caso de la especie humana y la mayoría de las especies de ganado.

yo soy el hermano y ella soy yo.  
 ¿cómo es esto? ella sería las dos".

**G e m e l o s M o n o c i g ó t i c o s**  
 Es el caso en que un embrión originado en una fecundación típica, a partir de un único óvulo y un único espermatozoide, se escinde accidentalmente en dos durante las primeras fases de su desarrollo, en un proceso que debe biológicamente considerarse de multiplicación asexual. El resultado puede llegar a consistir en dos embriones viables, llamados gemelos monocigóticos. Los gemelos univitelinos, por derivar de un solo cigoto, o gemelos idénticos, por su coincidencia en todos, tienen que compartir el mismo sexo, sus rasgos.  
 La bipartición del embrión se produce acompañando a la proliferación celular, en la que solo está implicada la mitosis, un proceso de reparto de material hereditario que distribuye copias idénticas de la dotación genética. Como consecuencia, los gemelos monocigóticos comparten inicialmente, de manera absoluta, el 100% de sus genes, aunque pequeñas variaciones serológicas que acompañan al desarrollo de cualquier animal, conducirán a una generalmente imperceptible diferenciación mutua, sobre todo mientras su crianza se produzca por las mismas personas y en el mismo ambiente, serán indistinguibles para la mayoría de las personas, a veces incluso para sus propios padres. Evidentemente, los gemelos monocigóticos tienen que compartir el mismo sexo. Un caso especial de gemelos monocigóticos es el de los hermanos siameses, que representan el caso muy improbable en que la escisión del embrión es incompleta y los dos individuos quedan unidos de algún modo. Los gemelos idénticos suelen compartir placenta, pero si la escisión del cigoto se produce antes del quinto día tras la fecundación (antes de que la placenta haya empezado a formarse), entonces cada embrión tendrá su propio amnios y corión. En este caso se habla de placenta dicoriónica, siendo en realidad dos placentas conitadas o fusionadas. Cuando la escisión se produce más tarde, la placenta ya ha comenzado a formarse, por lo que será única (placenta monocoriónica), compartiendo entonces ambos embriones un corión. En este caso lo más habitual es que aún compartiendo corión, cada gemelo tenga su propio amnios.

¿quien es el mayor? [editar]

¿quien es el mayor? [editar]

Tradicional y legalmente, es mayor el primero en el orden de nacimiento (primogénito). En el Código civil español (art. 31) se lee: «La prioridad del nacimiento, en el caso de partos dobles, da al primer nacido los derechos que la ley reconozca al primogénito.»

Tradicional y legalmente, es mayor el primero en el orden de nacimiento (primogénito). En el Código civil español (art. 31) se lee: «La prioridad del nacimiento, en el caso de partos dobles, da al primer nacido los derechos que la ley reconozca al primogénito.»

En el caso de los gemelos dicigóticos, que proceden de dos fecundaciones separadas, aunque generalmente muy próximas o casi simultáneas, al orden del parto no se relaciona de ninguna manera específica la fecundación; ese orden depende del lugar de anidamiento de los respectivos embriones en el endometrio.

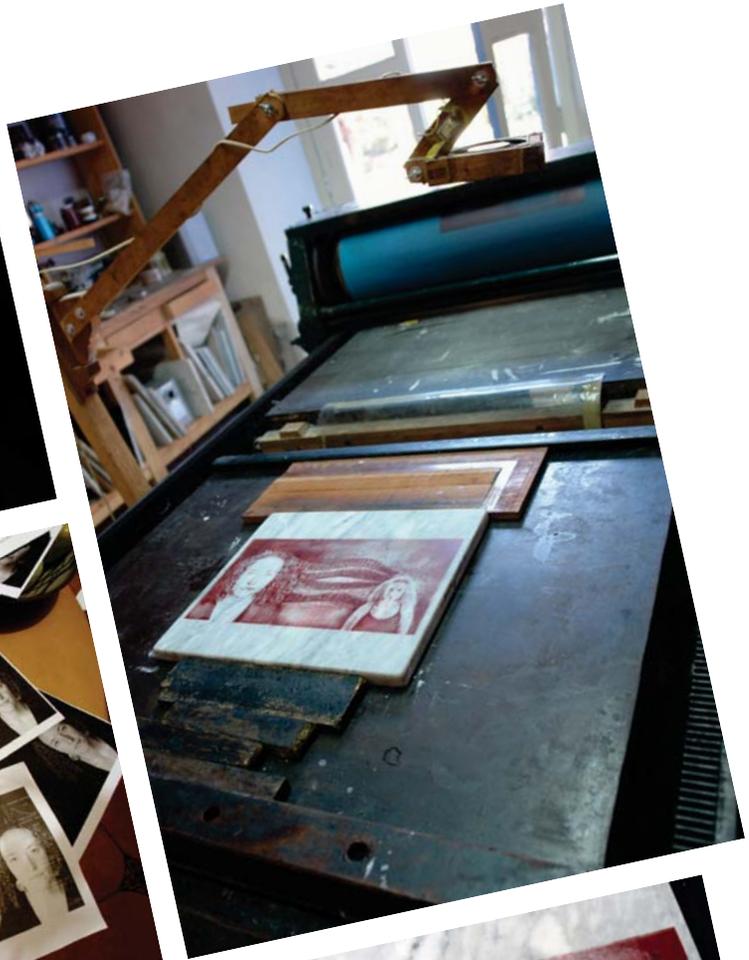
En el caso de los gemelos dicigóticos, que proceden de dos fecundaciones separadas, aunque generalmente muy próximas o casi simultáneas, al orden del parto no se relaciona de ninguna manera específica con el de la fecundación; ese orden depende del lugar de anidamiento de los respectivos embriones en el endometrio.

embriones en el endometrio  
 uterino, y este lugar  
 es aleatorio, y este lugar  
 primero, en condicio-  
 ciones normales, el  
 que ha crecido más  
 cerca de la salida del  
 Útero.

1. Fotomontaje digital, Impresión lasser, 43.5 x 28 cms, 2010



Proceso creativo que muestra la construcción del primer proyecto en torno al tema de la Gemelaridad



Litografía realizada en La Ceiba Gráfica, Xalapa, 2010.





2. Fotomontaje digital, Impresión lasser, 58 x 28 cms, 2010



3. Fotomontaje digital, Impresión Litográfica, negativo digital a dos tintas e impresión en inyección de tinta para acabado final., 58 x 28 cms, 2010

Cabe aclarar que debido a un conjunto de razones que van desde la distancia, el espacio, el tiempo y la disposición de mi gemela, únicamente fue posible realizar dos sesiones fotográficas por lo que trabaje con las fotografías resultantes, incluso con aquellas que presentaron defectos técnicos o de iluminación.

En la siguiente etapa, como parte de un ejercicio hipotético-deductivo, redefiní el objetivo general del trabajo: Realizar una autobiografía sobre la gemelaridad, concretada en una propuesta plástica integrada por Fotomontaje y Deconstrucción.

Dicha autobiografía resultó un ejercicio narrativo que muestra *una vivencia personal*, producto de un recorrido de investigación que fue indicando un modo personal de examinarme, conducirme, confrontarme y finalmente comunicarme con el espectador, lo que dio como resultado un objeto de reflexión sobre el tema de la gemelaridad y la diferencia.

Comencé por Identificar fotográficamente el parecido que nos une a mi gemela Marión y a mí, y encontrar las diferencias físicas que nos identifican como sujetos.

Es en este sentido que escribo una autobiografía reflexiva ya que se desarrollaron los objetivos particulares planteados al inicio bajo diversos acercamientos:

1. Definir las diferencias que constituyen el encuentro del parecido, que serán objeto de estudio para realizar la propuesta plástica.
2. Tomar los aspectos formales de la Deconstrucción para reorganizar el registro fotográfico y realizar nuevos emplazamientos.
3. Utilizar el fotomontaje digital como estética de construcción de la imagen, apoyada en conceptos formales de composición y diversos textos relacionados con los términos igualdad, idéntico, sujeto y finalmente, diferencia e identidad.
4. Acudir a textos relacionados con el parecido, los gemelos y el espejo, con el fin de reforzar la propuesta.

Estos objetivos redefinidos, fueron trabajados a partir de un conjunto de técnicas que serán descritas a detalle y trabajadas a la luz de algunos conceptos aportados por los pensadores

**Jaques Derrida** (la *differánce*) y **Edgar Morin** (El doble y el yo- sujeto- humano).

### 3.2 Las técnicas y los conceptos

Conviene en este momento, establecer que –para efectos de este trabajo– de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, entiendo por *igualdad* la equivalencia en naturaleza, forma y circunstancia de un objeto respecto de otro y por *identidad*, la conciencia que una persona tiene respecto a sí misma y que la convierte en alguien distinta a los demás; la genética, lo congénito y el entorno ejercen influencia en la conformación de esta identidad.

Recordemos que este trabajo se enmarca tanto en la teoría del Fotomontaje como de la Deconstrucción porque el uso combinado de ambos, me permite proponer nuevos emplazamientos, uniendo tipografía e imagen fotográfica.

En lo que toca a la técnica utilizada en este trabajo, es importante señalar que bajo la estética digital, como principio creativo que posibilita y facilita la construcción de nuevos fotomontajes<sup>1</sup>, se crean propuestas en donde se cuestionan los términos verdad, tiempo y representación.

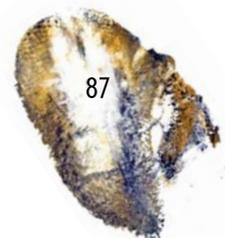
Es así, que usando la computadora, es posible ampliar, reducir, rotar o aplicar movimiento, multiplicar, insertar caracteres, títulos, manipular el contraste, el color, cortar y pegar imágenes, cambiar su color, crear y modificar los fondos, eliminar o cambiar objetos que aparecen en ellas, o incluir otras imágenes analógicas o digitales. Con ello, se trabaja con la representación de lo real – la fotografía – para crear algo que no es real, pero lo parece, en su uso de color, forma y diseño, algo que reconocemos como parte del mundo "real".

En el proceso, se utilizaron herramientas digitales como la cámara, la computadora y el scanner para crear obras que exploran el tema de la gemelaridad y la diferencia. Dichas composiciones mezclan fotografías originales que han sido transformadas usando los programas *Adobe Photoshop e Illustrator*.

Con el fotomontaje digital se espera provocar en el espectador preguntas sobre si literalmente se está ante dos personas idénticas, o si son la misma persona “repetida”, o provocar inquietudes sobre el diferente aspecto entre ambas así como invocar una observación de detalles que de manera cotidiana, nadie se plantearía indagar. Considero que a través de este intercambio, la idea de gemelaridad se puede transformar en metáfora de una identidad singular dividida, *combatiéndose a sí misma*.

Como sustrato del proceso creativo se desarrollaron los marcos teórico y conceptual y se tomaron aspectos formales de la Deconstrucción para descontextualizar fotografías digitales emplazándolas en un nuevo “lienzo” también digital, en un juego de lenguaje que a la vez puede ser lúdico y práctico pero que, en un segundo nivel, supone una *resignificación a partir de la creación de nuevas imágenes*.

1. Gracias a su capacidad de modificación, tratamiento, “manipulación” y combinación ilimitada de elementos gráficos, tanto en signos como en técnicas, materiales, estilos y recursos expresivos



Como mencioné en el Capítulo 2, la palabra Deconstrucción alude a la "descomposición de algo" (una idea, un precepto, una palabra, un valor, una imagen) para decodificar sus partes, de manera que actúen como informadoras de ese algo, o de cualquier presuposición o convicción relacionada con ello.

En el presente trabajo se aplicó la Deconstrucción utilizando algunos de los aspectos formales empleados en diversas obras gráficas y artísticas anteriormente citadas. Se realizaron garabatos, trazos con tinta china y acuarela, que fueron escaneados e insertados en el plano fotográfico. Se utilizaron letras mal trazadas, emborronadas o sucias; se colocó la tipografía en zonas en las que habitualmente no estaría; se utilizaron variaciones tipográficas: cuerpo, color, peso, inclinación, tamaño; superposición de fotografías y textos; se utilizaron fondos de texturas de estética grunge (que utiliza márgenes desgarrados y un grafismo sucio inspirado en el punk) o simplemente, en blanco. En muchos de los ejercicios tipográficos el interlineado excede o se junta provocando un aparente caos en donde precisamente las diferencias tipográficas revelan un significado específico.

Los textos incluidos en la obra, aluden al objeto de mi trabajo: la gemelaridad. Tienen como característica el abordaje de los temas *el doble*, *los gemelos*, *la igualdad* y *el espejo*, entre otros. A continuación muestro dos ejemplos:

=

El signo igual parece a veces  
la duplicación ensimismada  
del menos.

Roberto Juarroz

Otro ejemplo:

Unos más, otros menos, todos ustedes  
saben que en alguna parte del mundo  
existe una persona igual a cada uno  
de nosotros. Esa persona que vive en  
alguna parte del mundo, que vive y que  
morirá al mismo tiempo que nosotros,  
tiene su doble. Cada uno de nosotros  
tiene su doble.  
Yo tengo el mío.

Villaurrutia, en "La tragedia de  
las equivocaciones".

Estos textos sufrirán modificaciones aún en la sintaxis, por la manera de ser plasmados en el nuevo lienzo y deconstruidos gráficamente. Ello les brindará una re-significación dada su relación con una imagen que le acompaña, también deconstruída, manipulada, cortada.

Lo importante de estas modulaciones tipográficas es que ofrecen al lector un conjunto de diversiones visuales contrapuestas, sirve de estímulo para leer pero, sobre todo, generan un impacto al servicio del significado textual.



### 3.3 La *différance*

El otro componente de la Deconstrucción que me interesó abordar fue el del término diferimiento (*différance*), cuyo significado requiere de una mayor reflexión: *Différance* es un neologismo o, mejor, un neografismo de carácter filosófico homófono (palabras que suenan igual pero que significan diferente) de la palabra francesa *différence* (diferencia) propuesto por Jaques Derrida y que refiere al hecho de que algo no se pueda simbolizar porque desborda la representación.

Derridá se vale del hecho que el verbo *différer* signifique en francés tanto “posponer” como “diferenciar”. En su conferencia ensayo “*Différance*”, pronunciada en la Sociedad Francesa de filosofía, en 1968, el crítico señala que el neologismo evoca varias características de la producción de significado textual. El primero de ellos es el “diferimiento”, pues las palabras y los símbolos *nunca pueden resumir plenamente lo que significan* y sólo pueden ser definidos mediante nuevas palabras de las que difieren. Así el significado es siempre “pospuesto”, “diferido” en una cadena interminable de significaciones. Por lo que toca a la noción de “diferenciar”, concierne a la fuerza que distingue elementos y, al hacerlo, da lugar a oposiciones binarias y a jerarquías que terminan afectando el significado mismo.

Derridá expresa que la huella (pura) es la *diferancia*. Esta no depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. Inclusive, aunque no exista, aunque no sea nunca un ente- presente fuera de toda plenitud, su posibilidad es anterior...a todo lo que se denomina (signo/ significante, contenido/ expresión, etc..) concepto u operación, motriz o sensible<sup>2</sup>.

El autor quiere distinguir la diferencia conceptualizable del sentido común, de una diferencia que no es traída de regreso en el sentido de lo mismo y que, a través de un concepto, da una identidad.

La diferencia es, de acuerdo con Derrida, “*la formación de la forma*, es por otra parte, el ser- impreso de la *impronta*, y es en la zona específica de esta impronta y de la huella, en la temporalización de una vivencia que no está en el mundo ni en “otro mundo”, que no es más sonora que luminosa ni está más en el tiempo que en el espacio, donde las diferencias aparecen entre los elementos o más bien, los producen, los hacen surgir como tales y constituyen textos, cadenas y sistemas de huellas”<sup>3</sup>.

2. Derrida, Jacques, De la Gramatología (Buenos Aires: Siglo XXI. 1971) p.80.

3. Derrida (De la gramatología), p.84

Tales cadenas y sistemas no pueden dibujarse sino en el tejido de esta huella o impronta.

En *De la Gramatología* (1977), El movimiento de la *différance* introduce la temporalidad en el texto, en un continuo sucederse de simulacros y de presencias que se dislocan para remitirse a otros; es lo que, en la terminología derridaiana, se denomina "huella"; Aquella que desaparece en su mismo nacimiento, con las marcas de un elemento pasado y de uno futuro con el que se encadenan.

...Encadenamiento que supone un espaciamiento, en el que aparece y desaparece esa huella, y que impide que pueda funcionar el texto como fundamento pleno de significación. Este efecto organiza por una parte la articulación más inmediata del texto, y por otra, anuncia la diferencia de lo otro, lo posible o disponible entre los hilos mencionados; la presencia velada de lo ilegible, esa dimensión de sentido latente en el texto y que ningún esquema hermenéutico puede apropiarse. Derrida al respecto menciona:

La ausencia y la diferencia son necesarias para que exista significación. La presencia del significado ha de estar "diferida".

Utilizando esta figura de la *différance* intento dar a conocer la idea de diferencia, como elemento que constituye, entre dos términos idénticos y estrechamente vinculados, una identidad y significado distinto. Entre el "idéntico" parecido entre ambas hermanas gemelas existe una diferencia que no es la diferencia "visible", la que suele ser apreciada por el ojo común.

La diferencia no es una identidad, ni es la diferencia entre dos identidades. Diferencia es diferencia diferida (en francés, el mismo verbo *-différer-* significa tanto "diferenciarse" como "diferir")<sup>4</sup> que en la gemelaridad estudiada en este trabajo, se entiende como la diferencia que pareciera estar oculta, pero que la obra trae a un primer plano gracias a ciertos elementos gráficos, tales como: huellas, espacios, silencios, improntas y tamaños, entre otros.

Al trabajar con la exploración del parecido entre mi hermana gemela y yo, como una forma de auto-conocimiento, fui incluyendo de manera paulatina elementos que me ayudaron a construir metáforas relacionadas con la idea de diferir de lo idéntico, traspasando así los límites exteriores para explorar el interior, la búsqueda del sentido en mi condición de hermana idéntica.

Las imágenes de gemelaridad/agemelaridad son el resultado de la relación entre memoria, diferenciación e identidad.

A través de la combinación de fragmentos fotográficos de mi cuerpo y del de Marión, y de textos específicos que nos refieren, construyo metáforas que reinventan la historia "de ser idéntica a otra" que me marca, me compara, me mide para abrir paso a una re-interpretación de *Mayra* como *signo diferente a otro signo*.

4. Derrida, Jacques. "El fin del libro y el comienzo de la escritura", en: *De la gramatología*. Siglo XXI, México, 1998. pp. 11-35, (en línea) consultada en febrero de 2010 en [http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/fin\\_del\\_libro.htm](http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/fin_del_libro.htm)



### 3.4 El doble y el yo- sujeto-humano.

Esta obra parte de mi biografía y la vivencia diaria con el encuentro-desencuentro de la gemelaridad, y lo que significa ser un ser idéntico; el compartir, en esencia, una identidad con tu doble. A partir de la exploración de esa vivencia, que es íntima e individual, traslado y comparto, a través de las imágenes, una interpretación sobre el doble y sobre el yo- sujeto- humano.

En palabras del pensador Edgar Morin, la noción del sujeto es una evidencia completamente banal a partir del momento en que uno dice “yo”. A partir de esta primera persona en singular, el autor plantea diversos acercamientos al término, que van desde Descartes y su “*Je pense, donc je suis*” (1637), que significa “Si pienso es que existo, es decir que existo en primera persona como sujeto”, en donde el sujeto aparece en la reflexión sobre uno mismo y según un modo de conocimiento intersubjetivo, de sujeto a sujeto, que se puede llamar comprensión. O bien, bajo el conocimiento determinista, objetivista y reduccionista, en el que hasta su relación con la sociedad y el individuo en donde el sujeto entonces, se desvanece<sup>5</sup>.

Morin cita a Michel Tournier, que escribió una novela sobre dos gemelos idénticos, Jean y Paul, y dice “Cada mujer encinta acoge a dos hijos en su matriz... Pero el más fuerte de ellos no tolera la presencia de un hermano con el que tendría que compartir todo. Lo estrangula con el cordón umbilical, se lo come y luego sale al mundo solo, manchado con ese crimen original, condenado a una soledad y traicionado por el estigma de su tamaño monstruoso”. Estos ogros viven incompletos, buscando esa perfecta comunión que sacrificaron antes de nacer. El gemelo y su gemelo desaparecido, representan lo más inquietante de este fin de milenio, en el que cuanto más logramos reproducirnos a nosotros mismos y a nuestro mundo, más difícil nos resulta dicho abrazo.<sup>6</sup>

Edgar Morin propone una noción del sujeto basada en la naturaleza singular de estímulos, de datos, de signos, de símbolos, de mensajes que nos permite actuar y conocer el universo exterior como nuestro universo interior. Ese ser individual, el sujeto, es un universo que cada uno hace de sí mismo, por sí mismo, y para sí mismo.

5. Morin, Edgar, *La mente bien ordenada. Repensar la forma; reformar el pensamiento* (Barcelona: Seix-Barral, 2000)p.169.

6. Tournier no lo sabía, pero el mismo año en que escribió esta obra, Salvator Levi, del Hospital Universitario de Bruselas, rescató de la ficción y de la filosofía al gemelo desaparecido para convertirlo en una realidad obstétrica. Analizó 6690 mujeres embarazadas, y encontró que el 71% de los embarazos gemelares antes de la décima semana de gestación se habían convertido en unifetales a la hora del parto. Schwartz, Hillel, *La cultura de la copia: parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, (Universitat de València, España: Frónesis, Cátedra,) 1996.

La primera definición del sujeto sería el egocentrismo, es decir: el que se coloca en el centro del mundo. El “yo” es el pronombre que cualquiera puede decir en lugar de sí mismo; el “yo” es el acto de ocupación de un lugar que se convierte en centro del mundo. “Yo soy mi ego”. “Yo” es el acto de ocupación del lugar egocéntrico; “ego” es el principio que permite establecer la diferencia entre el “yo” (subjetivo) y el “ego” (sujeto objetivado) y al mismo tiempo su indisoluble identidad.

De acuerdo con lo que presenta Morin, la identidad del sujeto comporta un **principio de distinción, de diferenciación y de reunificación**, que es absolutamente necesario porque permite el tratamiento objetivo de uno mismo. Cuando me refiero a mí mismo (el sujeto se autoreferencia) y al mundo exterior (el sujeto reconoce la exoreferencia), es decir, a hacer la distinción respecto de lo que es exterior a uno mismo. “Auto- exoreferencia”, quiere decir que yo puedo hacer la distinción entre el “ego” y los otros “egos”, el “yo” y los otros “yo”<sup>7</sup>.

Otro principio de identidad es: “yo” sigue siendo el mismo a pesar de las modificaciones internas del “ego” (cambio de carácter, humor) y “de lo propio”, (modificaciones físicas debido a la edad, a las circunstancias y eventos de la vida). Naturalmente, el individuo se modifica somáticamente desde el nacimiento hasta la muerte; hay modificaciones extremas en el seno del “ego”, pero el sujeto sigue siendo el mismo. Dice simplemente “yo era niño”, “yo estaba enojado”, mientras que los caracteres exteriores o psíquicos de la individualidad se modifican. Esta permanencia de la auto-referencia a pesar y a través de las transformaciones, constituye el segundo principio de identidad.

Otro principio que Morin describe y que yo rescato como componente de la obra objeto de esta tesis, se refiere al principio de exclusión: Si cualquiera puede decir “yo”, nadie puede decirlo en mi lugar. Por consiguiente, el “Yo” es único para cada uno. Como dice el autor “En el caso de los gemelos monocigóticos, no existe ninguna singularidad somática que diferencie a un hermano sobre otro, pues son idénticos genéticamente, pero no son sólo dos individuos, sino dos sujetos distintos”<sup>8</sup>.

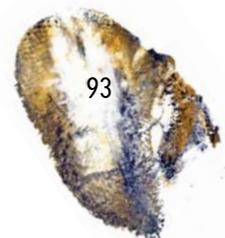
7. Morin, Edgar, La mente bien ordenada. (2000), Op.cit. p.174.

8. Op.cit. p.178

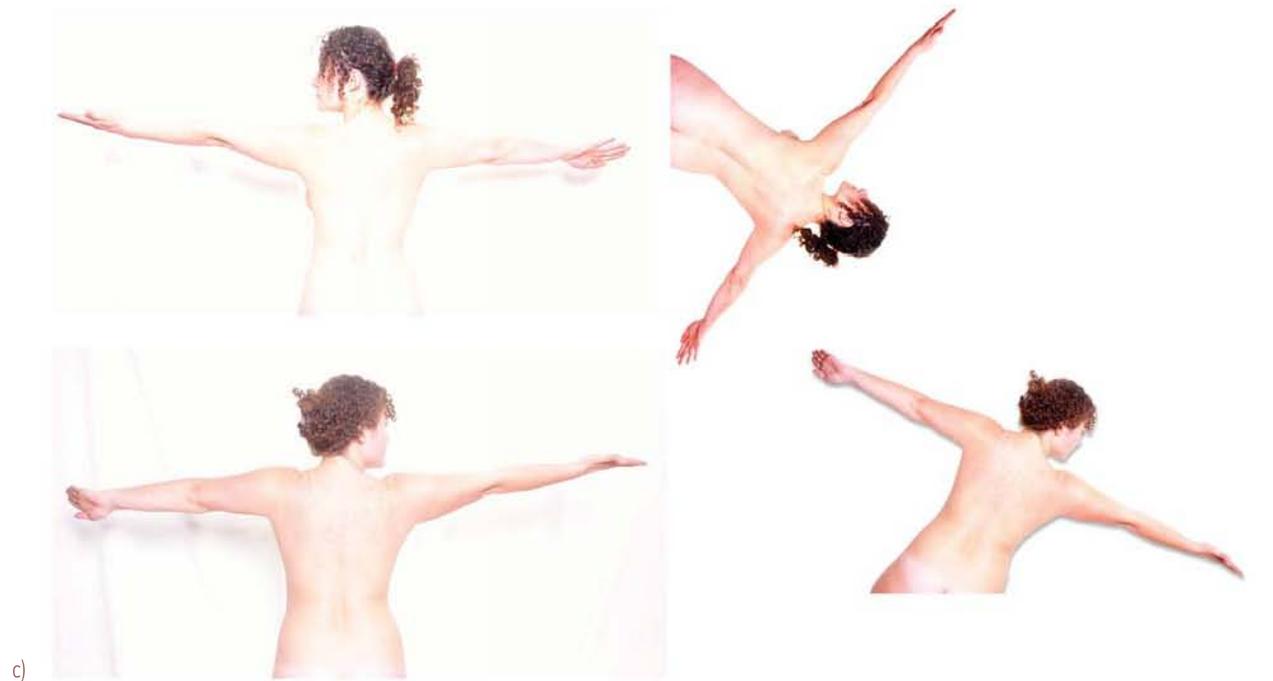
Por más que tengamos una complicidad, un código común, intuiciones mutuas, ninguna de las dos dice "Yo" en lugar de la otra. Ese es el principio de exclusión que pretende mostrarse a partir de los recursos gráficos usados en la deconstrucción.

Finalmente y siguiendo a Morin, el principio de inclusión es a la vez complementario y antagónico. Es posible inscribir "nosotros" en mi "yo", como puedo incluir un "yo" en un "nosotros"; de este modo puedo introducir en mi subjetividad y mis finalidades a los míos, a mi gemela, a mis padres, a mi hija, a mi familia. El principio de inclusión supone para los humanos, la posibilidad de comunicación entre los sujetos de una misma especie, de una misma lengua, de una misma sociedad.

Un elemento importante es que existe ya en el "*yo soy mi ego*", una dualidad implícita: el sujeto está en su ego potencialmente diferente al mismo tiempo que es él mismo. Considera a los demás no solo como ego alter (otro individuo sujeto) sino como alter ego, otro yo mismo con el cual me comunico, simpatizo, comulgo. El principio de la comunicación está, pues, incluido en el principio de identidad y se manifiesta en el principio de inclusión.



# Proceso de construcción de la imagen

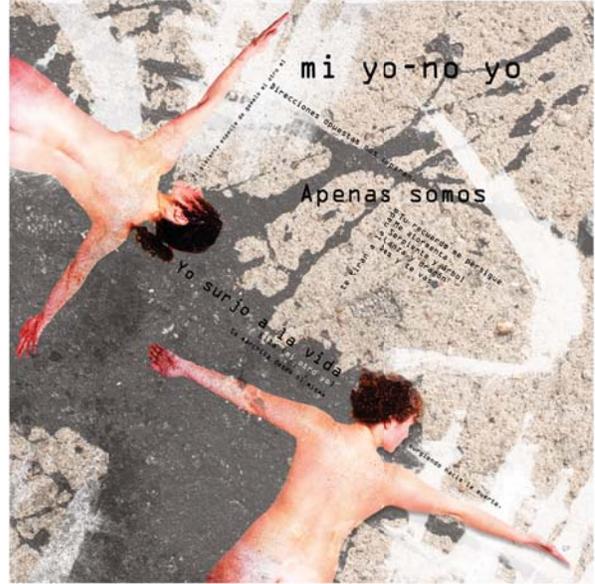




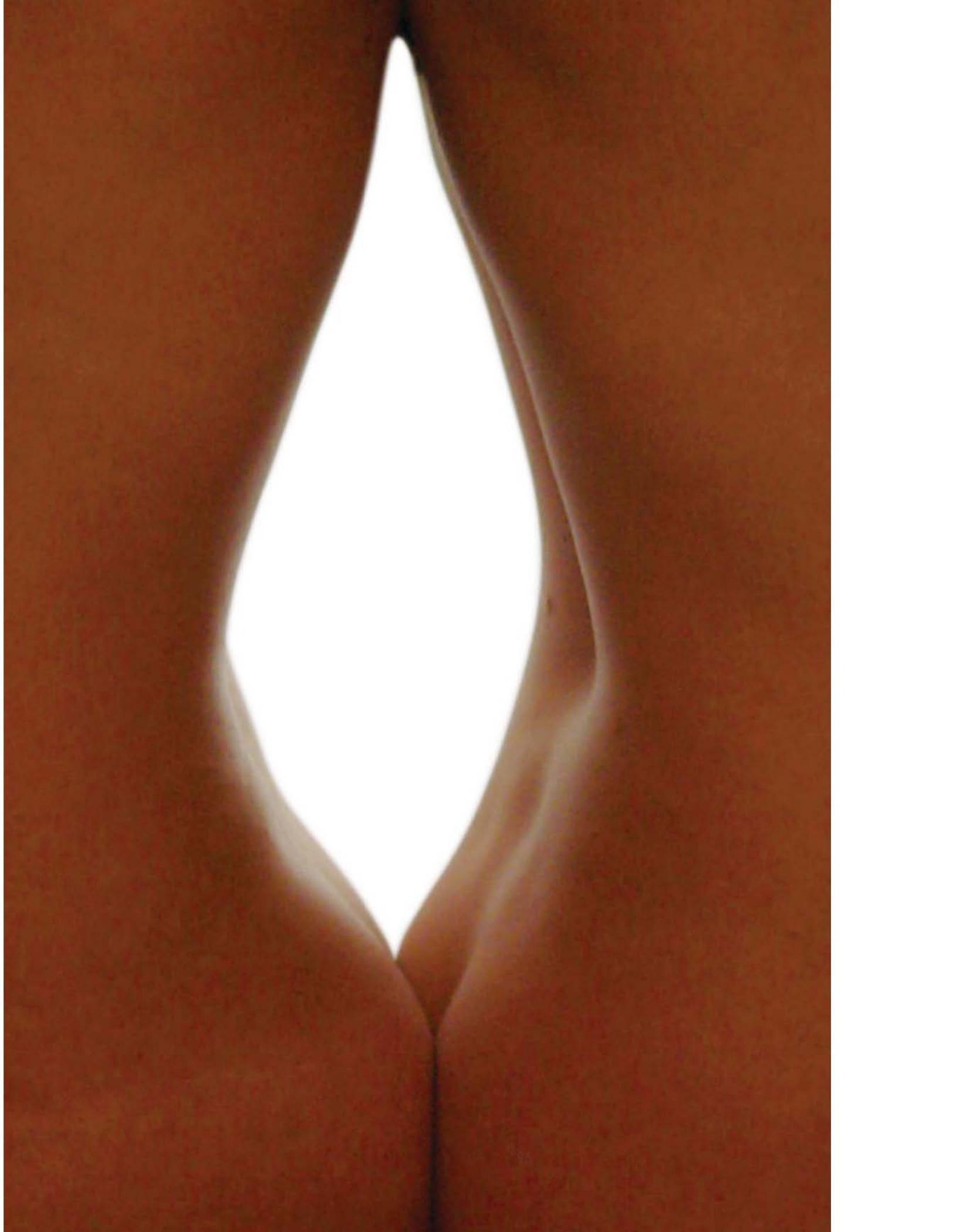
Alteridad. Fotomontaje digital, 70x 56 cms, 2010.



This twins were born. Fotomontaje digital, 190x 90 cms, 2010



Placenta. Fotomontaje digital, 10 x 150 cms, 2010.



# Obra plástica

A lo largo de 36 años he ido conociendo -a cuentagotas- la historia de mi nacimiento. Nací en un Hospital ubicado en el número 49 de la calle Giotto, perteneciente al viejo barrio de Mixcoac en la Ciudad de México. Me cuentan que mi madre, en aquel entonces muy delgada, mostraba un embarazo cuyo volumen no coincidía con su peso y que solía acudir al médico para escuchar, a través del doppler que utiliza ondas sonoras, los movimientos y los latidos del corazón de su segundo hijo. El médico siempre le dijo que escuchaba un sólo ritmo cardíaco, sano y fuerte.

La noche del veintitrés de enero del setenta y cuatro, a las diecisiete horas nació mi hermana gemela; minutos después, el médico que atendía a mi madre salía de prisa a la sala de espera para anunciar a mi abuelo que tendría que comprar rápidamente otra muda de ropa, pues venía otro bebé en camino. Apenas cinco minutos mas tarde, nació yo. La explicación que dió el médico fue que una gemela envolvió a la otra durante toda la gestación, al grado de escuchar un sólo corazón. Por ello, mi nacimiento fue toda una sorpresa. Al nacer nos fue otorgada una única acta de nacimiento, en la cual aparecen dos huellas digitales y los nombres de dos gemelas idénticas pero en la que implícitamente se declaraba que éramos vistas como un ser indisoluble.

Ese mismo día, mi padre nos visitó en el hospital. Me cuentan que nos observó a través del vidrio en nuestras incubadoras. No le conocí nunca, pues ese día se fue de nuestras vidas.



Fuimos llamadas Mayra y Marión, palabras de distinto idioma con igual significado: María. Nuestro físico es de idéntica apariencia, tenemos medidas similares, un timbre de voz poco diferenciado, el mismo cabello rizado, la misma estatura, y sobre todo, la misma carga genética. La huella digital, al igual que cada individuo, es diferente en ambas.

Como gemelas idénticas, contamos con experiencias relacionadas con emociones muy similares, una acentuada coincidencia de pensamientos y vivencias marcadas por la condición de estar siempre juntas y ser vistas por los que nos rodean como idénticas. Un ejemplo es el de siempre ser “confundidas”, incluso hasta por la familia lo cual nos ha llevado a realizar la broma de “ser una en lugar de otra” y causar con ello confusión. Como tantos gemelos, fuimos vestidas de igual forma, acudimos a la misma escuela y difícilmente se nos veía separadas. Pero, a diferencia de muchos, Marión y yo fuimos apartadas en el ámbito escolar y fue así como cada una tuvo siempre su grupo y relaciones personales diferentes, lo cuál influyó para que cada una eligiera una vida distinta una vez que finalizamos la preparatoria. Mi hermana se dedicó las artes culinarias y es ahora Cheff de su propio restaurante y yo, estudié Artes Plásticas y me dedico a la docencia del diseño y la comunicación gráfica además de realizar actividades en torno a la prevención del consumo de drogas.

La temporalidad en la que hemos transitado, el entorno socio- cultural y ambiente físico que nos lleva a habitar espacios distintos, ha ido transformando también nuestra forma de pensamiento y expresión otrora muy similares.

Contar con una sólo acta de nacimiento ha sido causa de múltiples complicaciones legales que nos han alcanzado en la edad adulta. El caso más serio es el de la Credencial para Votar: hace seis años fui seleccionada del padrón electoral para ser secretaria de casilla y cuando solicité permiso para votar me señalaron que “no estaba registrada”. El registro electrónico del Instituto Federal Electoral (IFE), mostraba un “no existe”. Tras innumerables trámites y una burocracia extenuante, tuve que llevar mi caso al Tribunal Federal Electoral, última instancia legal del Instituto así como llevar a mi gemela para cotejar que no éramos “la misma persona” y fue así como el 8 de marzo del 2011, cinco años después, volví a ser Ciudadana con credencial de elector. Una historia que se hubiese evitado de contar con actas de nacimiento distintas.

Hoy en día, mi gemela y yo vivimos en ciudades distintas, con realidades diversas: ella está casada y decidió no tener hijos, y yo en cambio vivo sin pareja y al lado de mi hija de doce años. Todas estas diferencias han fortalecido el vínculo que antes sólo se apoyaba en la igualdad. Por ello, esta diferenciación, esta lejanía, que nutre una vieja inquietud, me obliga a interpretar, bajo una propuesta artística, nuestra condición de gemelas.

La obra plástica que presento a continuación consta de 13 fotomontajes digitales en medidas de gran formato planeadas para ser expuestas en un espacio abierto o galería. Para este documento, se imprimieron en papel Fabriano ecológico de 216 grs, y en medidas menores al 20 x 30 cms.

Finalmente, presento un Diseño editorial que integra tanto los temas como la obra misma bajo un documento también deconstruido. Se experimentó a través de la pintura para después escanear y manipular los trazos y así insertarlos de acuerdo al contenido. Utilizando una retícula modular, se propone el movimiento en los campos a través de la repetición y ritmo pero también los saltos y sorpresas visuales a modo de intervención estética. *Imagen 1*

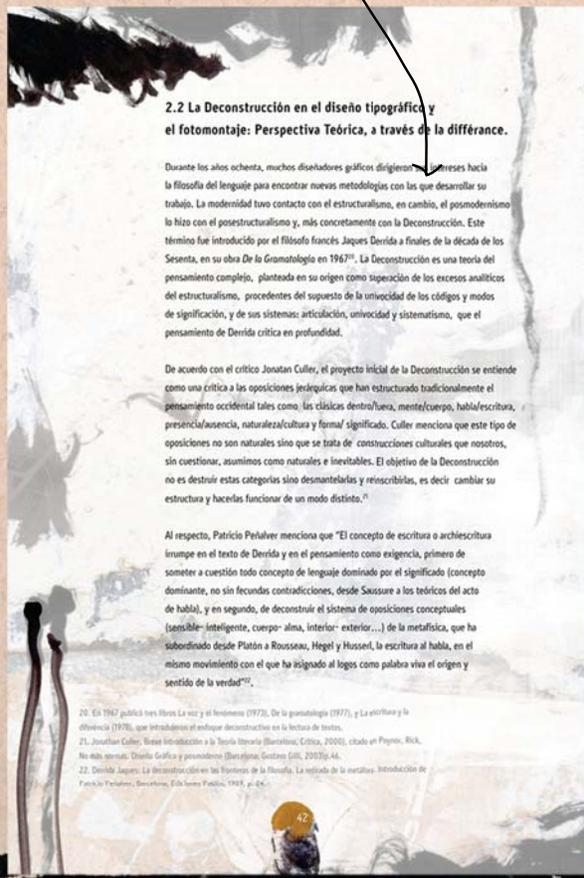


# 1. Diseño Editorial del Proyecto

gemelaridad



PORTADA



PÁGINA DE CONTENIDO

Índice

- Introducción  5
- Capítulo 1  9  
El Fotomontaje y la Deconstrucción o cómo construir nuevos emplazamientos
- Capítulo 2  59  
Gemelaridad y sus expresiones en el arte
- Capítulo 3  79  
La gemelaridad vista desde un nuevo emplazamiento: identidad y diferencia
- La Obra  95
- Conclusiones

Mi doble y yo vivimos juntos antes de nacer, nacimos juntos y seguimos viviendo juntos. Y ésta es, precisamente, mi tragedia. Porque cada uno de nosotros tiene su doble, pero no sabe o no se acuerda que lo tiene. En cambio, ¿yo no puedo olvidarme de que lo tengo? Aunque quisiera, no podría, porque mi doble se encarga de recordármelo todos los días y a todas horas.

Mi doble se llama Damián y yo me llamo, naturalmente, Cosme. Damián es mi hermano, mi hermano gemelo. Alguno o algunos de ustedes tienen un hermano gemelo. ¡Pero no es el caso, estoy seguro! Porque sucede que mi hermano gemelo es también mi doble. Somos tan parecidos... quiero decir, tan semejantes; más aún, tan idénticos como una gota de agua a otra gota de agua. ¿No lo creen ustedes?... ¿Quisieran convencerse, verdad?... Un momento. Voy a llamarlo. ¡Damián! ¡Damián!

[Sale a buscarlo. Vuelve a aparecer preguntando seriamente.]  
¿Me buscas, Cosme? ¿Dónde estás?

[Sale. Vuelve a entrar].  
Ven ustedes que no exagero:  
como una gota de agua a otra gota de agua.

La obra continúa describiendo la clara confusión y tragedia de Cosme al no poder disolver ese vínculo genético que le fue otorgado.

Otro ejemplo, es el texto *El espejo roto*, escrito por **Agustín Aguilar Tagle** en memoria a su hermano gemelo Gerardo, participante del movimiento del rock mexicano de los ochenta, que menciona:

El viernes 21 de diciembre de 2007, Gerardo María, mi hermano, mi gemelo precioso, mi amigo, mi héroe, mi diálogo, mi vida) tuvo la ocurrencia de modificar ligeramente su constitución atómica para reintegrarse a un complejo universal donde la conciencia parece no tener cabida, al menos la conciencia individual formada y sostenida por una serie de neurotransmisores con un centro de control llamado córtex... "No hay mayor dolor amigos, hermanos, que verse morir a uno mismo... y seguir vivo".



14. Los hermanos gemelos Agustín y Gerardo Tagle (foto de autor).



13. Gelso Nero, *Compared Twin*, Fotomontaje digital, 2010.

Por su parte, **Valentina Mangieri**, en el arte Gelso Nero quien decide crear un alter ego virtual que puede reflejar las facetas de su personalidad realiza utilizando programas de gráficos digitales mediante los cuales intenta dar una interpretación personal de lo que ve, siente la rodea. Su fascinación por fotografías antiguas la hacen tomar los "modelos de las acciones de época de siglo XX, con elementos surrealistas. Se trata de un continuo intercambio entre pasado y futuro.

En la literatura anterior al romanticismo el tema del Doble aparece prefigurado en el tema del sosías o de los gemelos, utilizado para lograr un efecto cómico en obras como las comedias sobre Anfitrión de Plauto o Molière o La comedia de las equivocaciones de Shakespeare

Así mismo, el trabajo del poeta, crítico y dramaturgo mexicano, **Xavier Villaurrutia** (1903-1951), que escribió el Monólogo *La Tragedia de las equivocaciones*, que expresa la desdicha de ser gemelo:

Unos más, otros menos, todos ustedes saben que en alguna parte del mundo existe una persona igual a cada uno de nosotros. Esa persona que vive en alguna parte del mundo, que vive y que morirá al mismo tiempo que nosotros, tiene su doble. Cada uno de nosotros tiene su doble. Yo tengo el mío.



## Relación de Obra

1. **Alteridad.** Fotomontaje digital, 70x 56 cms, 2010.
2. **Disimetría.** Fotomontaje digital, 60x 60 cms, 2010.
3. **He sido un fallo.** Fotomontaje digital, 100 x 60 cms, 2010.
4. **Placenta.** Fotomontaje digital, 10 x 150 cms, 2010.
5. **El signo =** Fotomontaje digital, 80x 70 cms, 2010.
6. **Ninguno de nosotros.** Fotomontaje digital, 100x 160 cms, 2010.
7. *This twins were born.* Fotomontaje digital, 190x 90 cms, 2010
8. *Différance.* Fotomontaje digital, 100 x 60 cms, 2010.
9. **El mundo se niega.** 170 x 50 cms, 2010.
10. **Tensiones.** Fotomontaje digital, 50x 30 cms, 2010.
11. **El espejo.** Fotomontaje digital, 140 x 70 cms, 2010.
12. **Unos más que otros.** Fotomontaje digital, 50x 60 cms.
13. **Calumnias del espejo.** Fotomontaje digital, 80 x 40 cms.

Alteridad. Fotomontaje digital, 70x 56 cms, 2010.



# ALTERIDAD

del otro  
es lo que conjunta la  
diferencia  
y la **deconstrucción** como  
espacio-tiempo

« el otro sentido de diferir es no ser idéntico,  
ser otro discernible » Jacques Derrida

Disimetría. Fotomontaje digital, 60x 60 cms, 2010.



Y aquí entra en juego el concepto de **disimetría**:  
es una *diferencia*, algo casi indecible,  
no es ni simetría ni asimetría,  
sino ambos.  
Una disimetría es una pérdida de simetría  
o una "ganancia de asimetría".

Ejemplo: **dos seres humanos son disimétricos**,  
poseen simetrías y asimetrías a la vez.

de ahí que podamos identificarlos como seres humanos aún siendo diferentes.

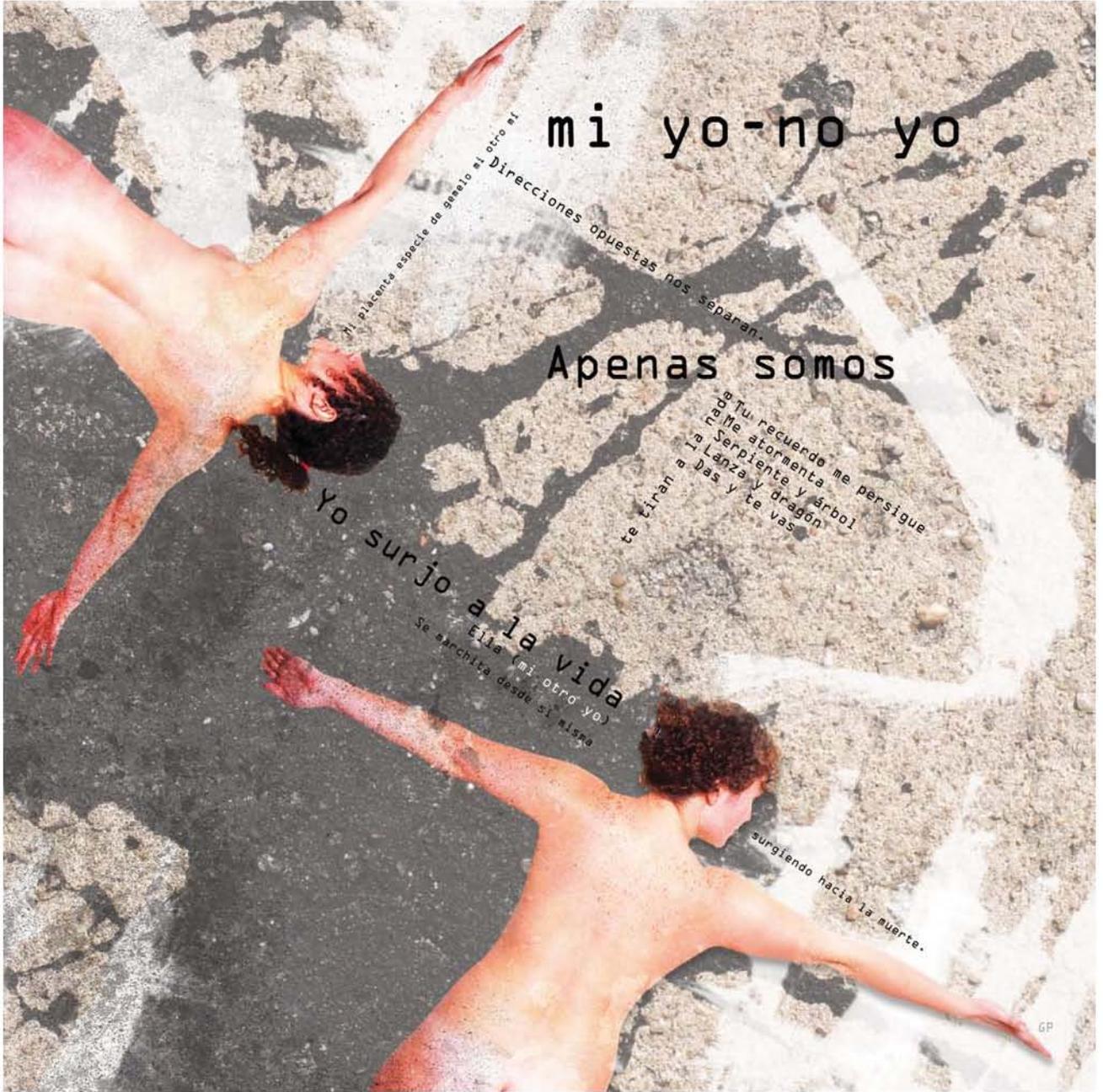
He sido un fallo. Fotomontaje digital, 100 x 60 cms, 2010.

“He sido un **falla** desde el primer día...  
No teníamos que haber nacido, es como una mutación,  
**no teníamos que haber nacido,**  
una persona naciera con **4** brazos,  
IDENTICAL  
EXTRAVERSIO  
NEUROTIC  
FLEXIBILITY  
SOCIALIZATION  
PAIRS  
180  
150  
120  
90  
60  
30  
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14  
p < .05  
p < .01  
p < .001

eres una mezcla...”

Augusta  
caso clínico presentado  
por C. Blinder en  
"Una historia de fin de siglo"  
Barcelona, 1995

Placenta. Fotomontaje digital, 10 x 150 cms, 2010.



mi yo-no yo

mi placenta espeque de geseño al otro al  
Direcciones opuestas nos separan.

Apenas somos

o Tu recuerdo me persigue  
ra Me atormenta  
c Serpiente y árbol  
n Lanza y dragón  
a Das y te vas  
te tiran

Yo surjo a la vida  
Ella (mi otro yo)  
Se archita desde sí misma

surgiendo hacia la muerte.

El signo =

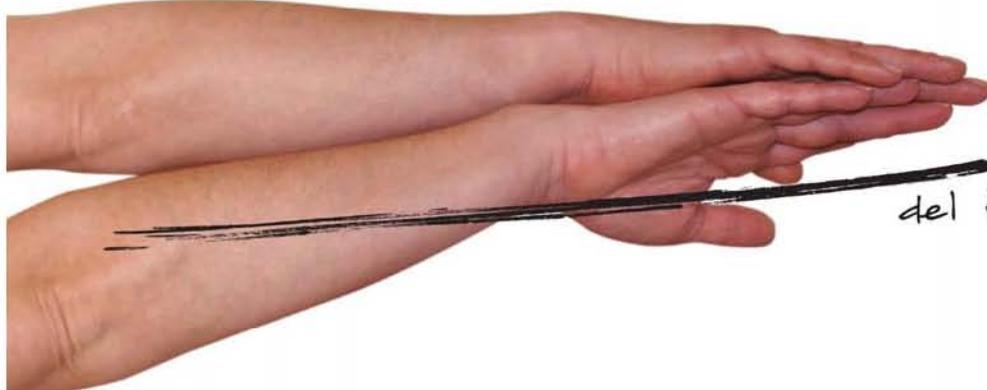
Fotomontaje digital, 80x 70 cms, 2010.



el signo

parece a veces

la duplicación ensimismada  
epel...  
epel...  
la duplicación ensimismada  
la duplicación ensimismada  
la duplicación ensimismada



del menos.

Roberto Juarros

Ninguno de nosotros. Fotomontaje digital, 100x 160 cms, 2010.

« Ninguno de nosotros, jamás, sabrá lo que se siente.  
¿Cómo será compartir la vida con alguien  
incluso desde antes que haya vida? ¿Cuán revelador, divertido o shockeante  
puede resultar tener una persona igual a uno? ...  
En cada gesto que diferencia En cada rasgo que iguala.  
Y sentir algo de aquello que sentí la primera vez ... que uno de mis hijos me revoleó por la cabeza  
eso que el otro estaba comiendo con tanto placer ... Sentir que son dos personas diferentes.  
Por más iguales que se vean »



Darrián Kepel

*This twins were born.* Fotomontaje digital, 190x 90 cms, 2010



**THE TWINS WERE BORN INTO A FAMILY**

Crippled by age she spent the majority of her lucid mind making a row for the twins.  
The only woman that ever came close to understanding the anger and sorrow of the twins, was their grandmother.  
She would gather old clothes that she could find,  
and sew them together so that they could fit them.  
She knitted endlessly,  
until she finally drove herself to insanity  
trying to make the **twins** happy.

Leticia Hovarth Rita

*Différance*. Fotomontaje digital, 100 x 60 cms, 2010.



Diferencia

Un aroma, un recuerdo que leve se insinúa,  
como un destello apenas de la remota luna,

no ensombrece las horas cuando las ilumina,  
no viene de la noche si de alba venía?

Y la luz tan intensa del furioso verano,  
cuando agosta la cal de nuestros muros blancos,

¿no es tiniebla también? Como también la sombra es la luz que cambiando se oculta en la memoria.

Pues así los gemelos de aire indiferentes,  
eternamente iguales y qué distintos siempre

Orea sus cabellos la brisa de abismo  
cuando pasan secretos con sus ojos vacíos.

uno vucito hacia el sueño, más el otro al olvido.

Signos del Zodiaco, Eliseo Diego

El mundo se niega. 170 x 50 cms, 2010.



“

El mundo mira a los gemelos idénticos  
y los ve iguales,

queriéndose a reconocer sus diferencias.

el mundo mira a los gemelos fraternos  
y los ve diferentes,

queriéndose a reconocer sus similitudes.”

— N y Sipes J. 'Bailando desnudos frente al refrigerador y otras lecciones de gemelos'

”

Tensiones. Fotomontaje digital, 50x 30 cms, 2010.



123

Tensiones

Invisibles los hilos que nos mantienen en tensión permanente, nos conducen a nos

atan a una vida de múltiples destinos

Jesús Algorri

El espejo. Fotomontaje digital, 140 x 70 cms, 2010.



Hoy al cabo de tantos **veintidós**  
años de errar bajo la tormenta  
hizo que **yo** temiera los espejos  
sobre los **barcos**

# Los Espejos

Unos más que otros. Fotomontaje digital, 50x 60 cms.



Unos más, otros menos, todos ustedes saben que en alguna parte del mundo existe una persona igual a cada uno de nosotros. Esa persona que vive en alguna parte del mundo, que vive y que morirá al mismo tiempo que nosotros, tiene su doble. Cada uno de nosotros tiene su doble.

## Yo tengo el mío

Mi doble y yo vivimos juntos antes de nacer, nacimos juntos y seguimos viviendo juntos. Y ésta es, precisamente, mi tragedia.

Porque cada uno de ustedes tiene su doble, pero no sabe o no se acuerda que lo tiene. En cambio, ¡yo no puedo olvidarme de que lo tengo! Aunque quisiera, *no podría*, porque mi doble se encarga de recordármelo

todos los días  
y a todas horas.

Mi doble se llama **Damián** y yo me llamo, naturalmente, **Cosme**.

Damián es mi hermano, *mi hermano gemelo*. Alguno o algunos de ustedes tienen un hermano gemelo, ¡Pero no es el caso, estoy seguro! Porque sucede que *mi hermano gemelo es también mi doble*. Somos tan parecidos... quiero decir, tan semejantes; más aún, tan idénticos *como una gota de agua a otra gota de agua*. ¿No lo creen ustedes?...¿Quisieran convencerse, verdad?... Un momento. Voy a llamarlo. ¡Damián! ¡Damián!

(sale a buscarlo. vuelve a aparecer preguntando serenamente.)

¿me buscas, cosme? ¿dónde estás?

(Sale. Vuelve a entrar).

Ven ustedes que no exagero:  
como una gota de agua a otra gota de agua.

Montaje de La Tragedia de las equívocas. Xavier Villaurrutia

Calumnias del espejo. Fotomontaje digital, 80 x 40 cms.



Calumnias del Espejo  
Mario Zambrano

Nos vemos desde adentro y nos soportamos lúcidos,  
trastornados o pasajeramente embriagados.  
Pero el pasajero viandante,  
trotamundos que somos

se asoma curioso,

y sin que lo piense ve reflejos imprecisos, falaces a veces en los ojos de los demás,  
como acusadores desde el espejo que nos devuelve nuestra imagen hipócrita;

POR ESO...  
"TODA IMAGEN PARCIAL DE NOSOTROS EN  
TÉRMINOS DE SER NOS PARECE CALUMNIOSA"





# Conclusiones

El desarrollo de los objetivos que me propuse realizar a lo largo de la investigación en la que desarrollé esta propuesta plástica compuesta por fotomontaje y deconstrucción así como los diversos acercamientos que tuve con el tema de la gemelaridad me permitieron derivar algunas conclusiones que separo en dos grupos, el primero relativo al impacto o vivencia que el proceso provocó en el terreno personal y el segundo relacionado con aspectos más disciplinares y que, por lo tanto, pueden ser de utilidad a otros creadores.

Con relación al primer grupo de conclusiones, debo reconocer que el trabajo modificó mi percepción sobre mi ser, mi entorno, mis vivencias, mi historia y mi ser idéntico. Se trató de un proceso que me llevo a explorar no lo igual sino lo diferente, lo que me distingue como ser-sujeto.

La plástica, la fotografía y la tipografía se convierten en terrenos para una exploración personal, de búsqueda de aceptación del sujeto que deja de percibirse como idéntico a otro.

Mi condición de hermana gemela y la inquietud –compartida por gemelos y no gemelos- sobre el tema de la gemelaridad y lo idéntico entre personas fueron el sustrato para la creación de una obra artística personal. Durante este espacio, de tiempo y creatividad, recibí comentarios y reflexiones de gemelos y de personas que les rodean, quienes hallaron un lugar para comunicar sus vivencias; también, encontré que la narración del proyecto que derivó en esta tesis y obra artística, interesó a diversos públicos por tratarse de un enfoque no “biológico” o “psicológico” de los gemelos, con los que estaban más familiarizados y si, en cambio, de un abordaje a partir del arte, mediante aspectos literarios, históricos y estéticos ocurridos a lo largo del tiempo.





Congruente con este enfoque y a pesar de que sostuve diálogos sumamente enriquecedores con muchos gemelos y gemelas, decidí no incluir anécdotas que provocaron mi empatía pero que abordaban aspectos más conocidos sobre la vida de los gemelos.

En cambio, me aboqué a investigar sobre temas que desde hace años me apasionan y que deseo continuar aplicando en mi labor como docente y como creadora: el Fotomontaje y la Deconstrucción, teorías que rompieron con los esquemas tradicionales de representación y escritura para proponer la creación de nuevas formas creativas en el arte y la fotografía universal.

La vivencia personal del ser gemela fue interpretada a la luz de los elementos propios del Fotomontaje y la Deconstrucción, lo que me permite validar la presentación de este proyecto como objeto artístico y como pretexto de múltiples interpretaciones sobre lo que es el doble y lo idéntico, lo gemelar.

El segundo grupo de conclusiones se relacionan más, pero no exclusivamente, con aspectos disciplinares:

- Los aspectos formales de la Deconstrucción, fueron aplicados de acuerdo con un proceso de experimentación sobre los elementos propuestos; lo que me brindó múltiples posibilidades en las que el uso de la pintura, la fotografía y recursos diversos, fueron utilizados de manera libre.
- Tanto en la imagen como en la disposición de los textos sobre gemelos, utilicé elementos propios de la teoría compleja de Derridá, especialmente los que se refieren al concepto de *différance*. El abordaje es incipiente pero constituye una línea de trabajo que continuaré estudiando y aplicando tanto en la docencia como en la creación de futuras obras.

En relación con el Fotomontaje digital, realicé un breve recorrido histórico que mostró las técnicas utilizadas por importantes artistas de los últimos dos siglos. Se trata de una revisión que permitirá que estudiantes de diseño gráfico o artes visuales y fotografía interesados en la estética, que suelen usar únicamente la computadora, conozcan el valor estético que dio origen a esta manera de representar la realidad así como las posibilidades que abre el Fotomontaje como elemento de aplicación que posibilita la creación de la obra de arte o como herramienta de construcción de la imagen en el diseño y la comunicación gráfica.

- Siguiendo a Susan Sontag en *Al mismo Tiempo* puedo concluir que la Fotografía es antes que nada una manera de mirar y no es la mirada misma... Mi manera de mirar se duplicó ante la mirada de y para con mi hermana. Como también lo señala esta autora, se trata de una manera ineludiblemente "moderna de mirar", en la que se ven fragmentos y se percibe a la realidad y al conocimiento en esencia ilimitados, sin fin... "Lo que libera, se nos dice, es notar cada vez más cosas". Yo me liberé y vi más cosas.
- Sí, la fotografía identifica un acontecimiento y le confiere importancia haciéndolo memorable, Yo retraté y fui retratada junto a mi hermana gemela para registrar un acontecimiento que se convirtió en vivencia estética. Sontag dice: "Una fotografía es un fragmento; un vislumbre. Acopiamos vislumbres, fragmentos". La obra que presento está construida de fragmentos de mi pasado y vislumbres de mi futuro.
- Siguiendo con Sontag: "Conocer es sobre todo, reconocer". El reconocimiento es la modalidad del conocimiento que ahora se identifica con el arte... Observamos, tomamos nota, reconocemos". Mi experiencia con esta tesis sobre la Gemelaridad y todo cuanto he aplicado en relación a los conceptos de Fotomontaje, Deconstrucción, tipografía y diseño editorial en mi quehacer de comunicador gráfica, me han acercado e identificado con el arte.
- Por último y nuevamente siguiendo a Sontag, admito que "No hay fotografía definitiva". Mi trabajo es un conjunto de principios -mirada, acopio de fragmentos- que nunca puede completarse pero que encuentra un significado a través de una forma estética y conceptual aunada a la vivencia pura que deriva del acontecimiento de ser gemela.



## Fuentes de Consulta

Beaumont Newhall, Historia de la fotografía, Barcelona: Gustavo Gilli, 1993.

Braier, Eduardo, comp. Gemelos, Narcisismo y dobles, Barcelona: Paidós, 1990.

Blackwell Lewis, Tipografía del Siglo XX, Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1994.

Blinder, A., La Gemelidad y el doble, en Gemelos, Narcisismo y dobles, Barcelona: Paidós, 1990.

Capistrán Bañuelos, Jacob, Fotomontaje, Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2008.

Chuck, Byrne y White, Martha, A Brave New World: Understanding Deconstruction, Print, 44,6, noviembre/ diciembre 1990, p.83.

Culler, Jonathan, Breve introducción a la teoría literaria, Editorial Crítica, Barcelona 2000.

Dawn, Ades, Fotomontaje, Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

Derrida, Jacques, De la Gramatología, Buenos Aires, Siglo XXI. 1971.

Galán Serrano, Julia, Diseño gráfico y Deconstrucción, Ellago- d, Cataluña, 2005.

Morin, Edgar, El cine o el hombre imaginario, Barcelona: Seix Barral, 1972.

Mrazkova, Daniela, Jan Saudek, Taschen Verlag, Alemania, 2006.

Poynor, Rick, No más normas. Diseño Gráfico y posmoderno, Gustavo Gilli, México, Barcelona 2003.

Sontag, Susan. Al mismo tiempo, Ensayos y Conferencias, Literatura Mondadori, 2007.

Turner, Victor, La Selva de los símbolos, Siglo XXI, España, 2005.

Ulmer, Gregory, El objeto de la poscrítica, Foster Hal, La posmodernidad (coord.), España: Kairós, 2002.

Villaurrutia, Xavier, Obras: Poesía, teatro, prosas varias, crítica, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.



## Referencias electrónicas

Germán L. García, Cuerpo, mirada y muerte, en: P. Croci - A. Vitale (compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. Buenos Aires: ABRN Producciones Gráficas, 2000, 160-161, [http://weblogs.clarin.com/revistaenie-elmisteriodelaspalabras/archives/2008/04/pulsion\\_escopica.html](http://weblogs.clarin.com/revistaenie-elmisteriodelaspalabras/archives/2008/04/pulsion_escopica.html)

J.E. Jordán Montes y J.A. Molina Gómez, "Parejas primordiales, gemelos sin articulaciones y árboles sagrados en el arte rupestre del levante español - sureste de la península ibérica". Departamento de Prehistoria, Historia Antigua, Historia Medieval y C.C. y T.T Historiográficas. Universidad de Murcia (1997- 1998), p.53- 55, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=194069> (acceso, julio 2010).

Manual de Mitología, Compendio de la Historia de los Dioses, Héroes y más notables acontecimientos de los tiempos fabulosos de Grecia y Roma, Mellado Ed., Madrid , [http://books.google.es/books?id=79Yok4o\\_DboC&printsec=frontcover&dq=El%20Proceso%20Ritual%3A%20estructura%20y%20anti.estructura%2CVictor%20Witter%20Turner&source=gbs\\_slider\\_thumb#v=onepage&q=gemelos&f=false](http://books.google.es/books?id=79Yok4o_DboC&printsec=frontcover&dq=El%20Proceso%20Ritual%3A%20estructura%20y%20anti.estructura%2CVictor%20Witter%20Turner&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q=gemelos&f=false)

Derrida, Jacques. Entrevista con Jacques Derrida (Passages, n° 57, septiembre de 1993, pp. 60-75). Palabras recogidas por Stéphane Douailler, Émile Malet, Cristina de Peretti, Brigitte Sohm y Patrice Vermeren. Trad. C. de Peretti. El Ojo Mocho. Revista de Crítica Cultural (Buenos Aires) 5 (Primavera 1994). Edición digital de Derrida en castellano

Semiología y Gramatología Jacques Derrida, Entrevista con Julia Kristeva Publicado en Information sur les sciences sociales, VII, 3, junio de 1968. Edición digital de Derrida en castellano.

Zona de Emergencia, Horvath Rita, Anciana y ropa para Siameses, IED Madrid, 2009, [zonadeemergencia.com](http://zonadeemergencia.com), ISBN 84-931195- 5- 5 (consultado en julio de 2010).

[http://www.cesdonbosco.com/revista/revistas/revista%20ed%20futuro/EF7/art\\_analisis\\_mus.htm](http://www.cesdonbosco.com/revista/revistas/revista%20ed%20futuro/EF7/art_analisis_mus.htm)

[http://www.lasiega.org/index.php?title=Adriana\\_Calatayud%2C\\_%22Torturas\\_Voluntarias%22](http://www.lasiega.org/index.php?title=Adriana_Calatayud%2C_%22Torturas_Voluntarias%22).



## Artículos

Byrne Chuck y Martha White, a Brave New World: Understanding Deconstruction, *Print*, 44, 6, noviembre/ diciembre 1990, p.83.

Derrida, Jacques, Excerpt from *Différance* (traducida por Alan Bass, *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press 1982, 3-27; [en línea]. Recuperado el 15 de octubre de 2009 de <http://evans-experientialism.freewebspace.com/derrida5.htm>

"Deconstruction", *Print*, 44, 6, November/December 1990, p. 81-2

Ellen Lupton y J. Abbott Millar, *Deconstrucción, Ensayo*, 1994. Publicado en el número especial de *Emigre*, editada por Andrew Blauvelt, núm. 32, 1994, Recuperado el 8 de octubre de 2010 de <http://www.emigre.com/Editorial.php?sect=1&id=16>

B. Cragolini, Mónica, *Derrida: deconstrucción y pensar en las fisuras*, Conferencia en la Alianza Francesa, Ciclo "El pensamiento francés contemporáneo, su impronta en el siglo", Buenos Aires, 30 de septiembre de 1999. Edición digital: *Derrida en castellano*

Entrevista con Jacques Derrida (*Passages*, n° 57, septiembre de 1993, pp. 60- 75). Palabras recogidas por Stéphane Douailler, Émile Malet, Cristina de Peretti, Brigitte Sohm y Patrice Vermeren. Trad. C. de Peretti. *El Ojo Mocho. Revista de Crítica Cultural* (Buenos Aires) 5 (Primavera 1994). Edición digital de *Derrida en castellano*.

Derrida, Jaques y Julia Kristeva, *Semiología y Gramatología*. Valencia, *Pre-textos*, 1971. Consultada en febrero de 2009, [http://www.inabima.org/Biblioteca/INABIMA---/A-L/D/Derrida,%20Jacques%20\(Web%20completa%20en%20castellano\)/textos.htm](http://www.inabima.org/Biblioteca/INABIMA---/A-L/D/Derrida,%20Jacques%20(Web%20completa%20en%20castellano)/textos.htm)

Galán Serrano Julia, *Diseño gráfico y deconstrucción*, Ellago- d, Cataluña, 2005.

*Lecciones de Escritura: "Teoría del diseño moderno"*, ensayo inédito de Ellen Lupton, escrito para seminario impartido por Rosemary Bletter, City University of New York Graduate Center, 1988.

Derrida: la estructura desplazada y el problema de la *Différance*. (Sección Abierta). *Revista Liminar*, Autor: Shuttera Pérez, Alejandro Sacbé. <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=74540208>.

Ellen Lupton y J. Abbott Millar, Deconstrucción, Ensayo, 1994. Publicado en el número especial de Idioma visible en la historia del diseño gráfico, editado por Andrew Blauvelt (1994).

Mónica B. Cagnolini, Derrida: deconstrucción y pensar en las "fisuras", Conferencia en la Alianza Francesa, Ciclo "El pensamiento francés contemporáneo, su impronta en el siglo", Buenos Aires, 30 de septiembre de 1999. Edición digital: Derrida en castellano.

Manual de Mitología, Compendio de la Historia de los Dioses, Héroes y más notables acontecimientos de los tiempos fabulosos de Grecia y Roma, Mellado Ed., Madrid, 1845.

Shuttera Pérez, Alejandro S, Derrida: la estructura desplazada y el problema de la Difference. Revista Liminar. Estudios sociales y humanísticos, diciembre, año/vol.IV, número 002, México.[en línea], Recuperado el 10 de octubre de 2010 de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/745/74540208.pdf>





Impreso en  
RUBIKA Centro de Impresión,  
Joaquín Ma. Rodríguez No. 18, Col. Obrero Campesina,  
Xalapa, Veracruz; 10 ejemplares: Interiores en papel bond Ledger 120 grs;  
Portada en cartulina Fabriano ecológica 200 grs;  
Encuadernado por Leonardo Cruz Parcero  
México D.F. , Marzo de 2013.