



LA REPRESENTACIÓN DEL "YO":

Creación de un libro de artista como
materialización de una búsqueda personal

José Manuel Oller Navarro



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SAN CARLES

TRABAJO FINAL DE MÁSTER
Máster Universitario en Producción Artística

Tipología 4: Producción artística inédita
acompañada de una fundamentación teórica

LA REPRESENTACIÓN DEL "YO":

Creación de un libro de artista como
materialización de una búsqueda personal

Realizado por: **José Manuel Oller Navarro**
Dirigido por: **Dr. Antonio Alcaraz Mira**

Valencia, septiembre de 2013

Resumen:

La autorrepresentación dentro del arte siempre ha estado presente. Son muchos los artistas que a lo largo de la historia del arte, han utilizado su propia imagen para autorrepresentarse en su obra. Es por ello, por lo que se ha realizado una aproximación histórica sobre el estudio del autorretrato, desde la pintura renacentista a la fotografía postmoderna. El lenguaje artístico se ha convertido en una forma de autoexploración, transformando el autorretrato en autoconocimiento hacia la búsqueda del "yo" y de la identidad. Se ha investigado el "yo" desde el pensamiento cultural y psicoanalítico, y la identidad como forma de pensamiento en la postmodernidad. Por otro lado también se ha realizado una aproximación histórica a la evolución del libro de artista, desde el libro ilustrado hasta el libro de artista contemporáneo, centrándonos concretamente en el fotolibro. Se trata de ver como se ha desarrollado el autorretrato, haciendo hincapié en el punto en el que convergen autorrepresentación y libro de artista, para unificar concepto y disciplina.

La producción artística desarrollada paralelamente a la investigación, se trata de un libro de artista multidisciplinar que presenta video, escultura y gráfica, contenido en una caja. En la obra se ve representado conceptualmente el propio artista.

Palabras clave:

Autorrepresentación, Autorretrato, Identidad, Yo, Materialización, Libro de Artista, Fotolibro.

Abstract:

Self-representation in art has always been present. Many artists throughout art history have used their own image to represent themselves in their work. That is why there has been a historical approximation to the study of the self-portrait, from Renaissance painting to postmodern photography. The language of art has become a form of self-exploration, turning self-portrait into self-discovery towards the search of the "self" and identity. We have investigated the "self" from the cultural and psychoanalytic though, identity as a form of thought in postmodernity. On the other side, a historical approximation has been done to the evolution of the artist book, from illustrated books to the contemporary artist book, focusing specifically on the photobook. It is about to see how self-portrait has developed, emphasizing the point where the artist book and self-representation converges, to unify concept and discipline.

The artistic production developed in parallel to the investigation, it is a multidisciplinary artist book that presents video, sculpture and graphics, contained in a box. In the work the artist is represented conceptually himself.

Keywords:

Self-representation, Self-portrait ,Identity, Self, Materialization, Book Artist, Photobook.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1 Presentación	7
1.2 Motivación	9
1.3 Objetivos	10
1.4 Metodología	12
2. DESARROLLO CONCEPTUAL Y CONTEXTUAL	13
2.1 Autorrepresentación e identidad en el arte	14
2.1.1 Aproximación al autorretrato: Representación y materialización	14
2.1.2 El "yo" y la identidad contemporánea	25
2.1.3 Psicoanálisis y mirada interior	28
2.2 El libro de artista como espacio creativo	31
2.2.1 Libro de artista: Lenguaje y significado	31
2.2.2 El libro y su evolución al libro ilustrado	34
2.2.3 El siglo XX y el concepto del libro de artista	37
2.3 Autorrepresentación en el libro de artista:	
Referentes artísticos contemporáneos	43
2.3.1 Roman Opalka	43
2.3.2 Lucas Samaras	45
2.3.3 Sophie Calle	49
3. YO, SOY OTRO	54
3.1 Conceptualización de la obra	55
3.2 Proceso de trabajo y descripción técnica	56
3.2.1 Videocreación	56
3.2.2 Libro y caja	59
3.2.3 Esculturas	65
3.3 Obra final	70
4. CONCLUSIONES	73
5. FUENTES REFERENCIALES	79
6. FIGURAS	83

1

Introducción

1.1 Presentación

La representación del "yo": Creación de un libro de artista como materialización de una búsqueda personal, se trata de un Trabajo Final de Máster de tipología 4 (producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica), enmarcado dentro del Máster Oficial en Producción Artística, impartido por la Universitat Politècnica de València.

Parte de este trabajo, empezó a gestarse en el curso académico 2010/11 con el Proyecto Final de Carrera de la Licenciatura de Bellas Artes en la Universidad de Granada. El trabajo al que se le tituló, *El libro como obra plástica. Libro de artista*¹, fue un primer intento de indagar en la amplia disciplina de lo que conocemos como libro de artista. Se trató la investigación sobre el desarrollo del libro común al libro de artista, pasando por sus máximos referentes. Lo más interesante en cuanto a la investigación de este proyecto, fue la realización de una catalogación de las diferentes tipologías de libros de artista que se conocen actualmente.

Ahora en el Máster, tenemos la oportunidad de seguir investigando, comenzar un nuevo proyecto, partiendo de investigaciones anteriores. Aunque trabajemos con el libro de artista, hay de decir, que el marco teórico se centra principalmente en el discurso artístico y conceptual, una fundamentación teórica que apoya y sirve como reflexión para materializar la producción artística.

El proyecto se compone de cuatro bloques principales. El primer bloque, *Autorrepresentación e identidad en el arte*; el segundo, *Libro de artista como espacio creativo*; el tercero, *Autorrepresentación en el libro de artista: referentes artísticos contemporáneos*; y el cuarto, en el que realizará una descripción técnica del proceso de trabajo empleado para la producción artística. A continuación se procede a detallar más detenidamente cada una de los bloques:

En el primer bloque, *Autorrepresentación e identidad en el arte*, se estudia una serie de artistas, en el que se realiza una aproximación histórica del autorretrato y la autorrepresentación, desde el Renacimiento, con pintores como Albert Durero, hasta llegar a nuestros días con fotógrafos postmodernos como Gillian Wearing. Por otro lado, se investiga sobre el concepto de identidad como forma de pensamiento, y su evolución histórica, debido al cambio de paradigma que presenta la postmodernidad, estudiando a Bauman y su

1. OLLER NAVARRO, José Manuel. *El libro como obra plástica. Libro de artista*, [en línea]. Septiembre 2011, [5 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/18249>

concepto de modernidad líquida. También se realiza una reflexión sobre el “yo”, desde el punto de vista psicoanalítico con teorías de Popper, Eccles, Freud, Lacan y Heimann. Conceptos que se ven materializados en la producción artística.

El segundo bloque, *Libro de artista como espacio creativo*; se presenta con el intento de definir el libro de artista y su lenguaje, desde la idea de los artistas José Emilio Antón y Antonio Gómez. También se realiza un estudio de la evolución del libro común, como transmisor de información, al libro de artista. Por otro lado podemos ver como nace el libro ilustrado, realizándose una aproximación histórica de obras de artistas que trabajan con éste, hasta confluir en el libro de artista contemporáneo, y más concretamente en el fotolibro.

En el tercer bloque, *Autorrepresentación en el libro de artista: referentes artísticos contemporáneos*; se realiza una selección de tres artistas contemporáneos que trabajan con la idea de autorrepresentación en el libro de artista. Por un lado, se realiza un acercamiento a la obra de Roman Opalka, centrándonos en su libro de artista de autorretratos. También estudiamos la obra de Lucas Samaras, con sus autorretratos intervenidos y sus cajas. Y por último la obra de Sophie Calle, con sus libros de artistas autobiográficos.

Y en el cuarto bloque, puede verse el proceso de trabajo de la producción artística. En éste, se desglosa tanto la temática y desarrollo conceptual del libro de artista, como la documentación del proceso de trabajo empleado para su producción.

Tras presentar el contenido del Trabajo Final de Máster, es importante poder crear un vínculo académico entre éste, y la docencia que se imparte en el Máster. Por ello, a continuación desglosaremos una serie de asignaturas a las que se le ha sacado mayor rendimiento para la realización del presente trabajo:

> *Claves del discurso artístico contemporáneo*: Asignatura troncal del Máster, en la cual se trabaja de forma conceptual con el discurso de diferentes autores contemporáneos, vinculados a distintas teorías. Principalmente han aprovechado los módulos: *Pensar desde la incertidumbre: Algunos conceptos para reflexionar desde la inseguridad*, impartido por David Pérez; y *La crisis del individuo: La construcción del género, la identidad, la colectividad y sus representaciones*, impartido por Carlos Martínez.

> *Diseño editorial. Del libro impreso al libro de artista*: Asignatura impartida por el director de este trabajo, Antonio Alcaraz, que consistía en un proyecto común entre compañeros de clase. En esta asigna-

tura se ha adquirido destreza en cuanto a composición e impresión con tipos móviles, edición de obra gráfica original y encuadernación.

> *Gráfica digital*: Asignatura impartida por Carlos Martínez, que consistía en la experimentación con diferentes medios y soportes digitales para producción de obra.

> *Diseño y comunicación creativa*: Asignatura impartida por Alberto Carrere y Geles Mit, en la cual se plantea la realización de un mapa conceptual creativo en el que se deben relacionar elementos conceptuales y temáticos que configuren la investigación que se desarrolla en el Trabajo Final de Máster.

> *Técnicas avanzadas de fundición artística*: Asignatura impartida por Carmen Marcos y Jaume Chornet. Consistía en la realización de un proyecto escultórico vinculado al Trabajo Final de Máster, en la que se produce la máscara (3 piezas seriadas), que va integrada en el libro de artista.

> *Efectos visuales en la postproducción de video digital*: Asignatura impartida por Adolfo Muñoz, consistente en la creación de efectos visuales en el video, mediante la edición en postproducción. En esta asignatura se llevo acabo la videocreación que contiene la producción artística.

1.2 Motivación

¿Quién soy?, cuestiones de autorreflexión que nos planteamos dando una respuesta de insatisfacción o desconcierto. Todo es culpa del “don” de conciencia que poseemos, buscando un sentido al “yo”, aquél que habita mi cuerpo, la persona que reacciona de forma emocional. Intentamos buscar nuestra identidad mediante el arte y la ciencia, buscamos ser nosotros mismos, buscarnos en los otros, e incluso a veces nos convertimos en ellos, pero aún así queremos seguir siendo nosotros mismos.

El pensamiento en el hombre, siempre ha sido la conciencia del “yo”, con la necesidad de autoidentidad, de poder integrarse y sentirse identificado con su espacio y tiempo. Querer ser dueño y tener conciencia del pasado, presente y futuro, para poder enmarcarse en un contexto que le identifique con lo que es. Debemos de tener en cuenta que cuando hablamos de un “yo”, nos movemos a lo largo de un espacio temporal en el que queremos ser consciente de todo, pero lamentablemente, poseemos un inconsciente o subconsciente por el cual también somos dominados. Es necesario entender el “yo” como una entidad cambiante, que depende de sus experiencias, entorno y expectativas. Esta entidad

puede cambiar constantemente desarrollando ideas, siendo representada por un cuerpo identitario en el que se ve materializado.

No recuerdo exactamente cuándo, pero mi mente me lleva a muchos años atrás. Los trabajos que he desarrollado, siempre han estado vinculados a una permanente búsqueda interior, con el sentido de dar respuesta a preguntas a las que nunca podrán ser respondidas. Sin embargo, me ha servido durante este tiempo para poder de alguna forma, liberar tensiones emocionales, una manera de experimentar, y por qué no decirlo, aunque no sé si la palabra es la correcta, una especie de "catarsis" que materializo en mi producción artística.

Habitualmente, la autorrepresentación siempre está presente en mi obra, ya sea directa o indirectamente, trabajo con imágenes autobiográficas que son intervenidas. Se trata de una representación del "yo", de la identidad, un intento de fijar algo que se encuentra inestable, la necesidad de tenerse presente tras un viaje psíquico. Como dice José Luis Brea:

"Viajes de cada uno hacia sí mismo, al reencuentro de su pasado irresuelto, su presente abismal o su futuro factible, (su adolescencia, su novio, sus años de universidad o su madre): trayectos interiores al proceso de construcción de la propia biografía".²

Se trata de pequeños microviajes psíquicos, mi obra remite a vivencias pasadas, sueños, recuerdos..., un trabajo de campo introspectivo, una especie de cartografía emocional. Planteo la catarsis como ejercicio artístico en mi producción y poder exteriorizar mi otro "yo", mi alter ego.

Por otro lado, la elección del libro de artista, se debió a la experiencia que tuve al cursar estudios de diseño y producción editorial. Fue durante este periodo académico cuando fui descubriendo que el libro podría entenderse como algo más que un mero soporte o transmisor de información, y que podía utilizarlo en mi obra como habían hecho muchos otros artistas en la historia del arte. Hallar un soporte nuevo con el que poder experimentar y que se acerque e integre de una forma especial con la conceptualización de mi obra, hizo que reflexionara sobre una nueva disciplina pendiente por explotar artísticamente. De esta forma surge el interés por utilizar el libro de artista con carácter autobiográfico e intimista, que se presta a poder construir una poética personal como artista.

1.3 Objetivos

La intención de este Trabajo Final de Máster es investigar principalmente en dos líneas diferenciadas; por un lado investigar la autorrepresentación, la identidad y el "yo"; y por otro lado, investigar sobre la disciplina del libro de

2. BREA, José Luis. *Fábricas de identidad (Retórica del autorretrato)*, [en línea]. 2003, [5 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://joseluisbrea.net/articulos/autorretrato.pdf>

artista; así por último confluir con el estudio de una serie de artistas, referentes contemporáneos que trabajan con la yuxtaposición de ambas líneas. Se trata de fundamentar teóricamente un discurso artístico propio que se materialice en la producción artística.

Como objetivos específicos en el desarrollo del proyecto se pretende:

- > Recopilación y estudio de bibliografía vinculada al discurso artístico, con el fin de desarrollar un marco teórico que apoye tanto la investigación, como la obra artística.
- > Elaborar un discurso conceptual sobre el trabajo, para poder aportar conclusiones y reflexiones que puedan ser útiles al desarrollo de la obra plástica.
- > Desarrollar una poética personal que pueda verse materializada en mi producción artística.
- > Búsqueda y archivo de material tanto teórico como visual, referente a la investigación, para la realización de una futura tesis doctoral.

Como objetivos generales en el desarrollo del proyecto se pretende:

- > Indagar en la disciplina del libro de artista y su papel en el arte contemporáneo.
- > Establecer un marco teórico de investigación sobre el libro de artista como espacio de autorrepresentación.
- > Incentivar el autorretrato como forma de expresión artística.
- > Analizar conceptualmente el interés por hacer visible al artista mediante su propia obra.
- > Estudiar referentes artísticos contemporáneos que se vinculen tanto al discurso como a la producción artística.
- > Creación de obra, partiendo de los conocimientos previos, y apoyándose en los conocimientos adquiridos en el Máster.
- > Continuar investigaciones anteriores con el fin de poder extraer nuevas conclusiones.

1.4 Metodología

La metodología empleada para este proyecto, debe ser un tanto flexible, debido a las diferentes disciplinas en las que se ha investigado, como son Historia del Arte, Sociología y Psicología; siendo cada una de éstas, imprescindibles para abordar el marco teórico, y objeto de estudio que se desarrolla ante todo en la producción artística. Empecemos por desglosar la metodología empleada, en las diferentes etapas o fases del trabajo:

Fase 1. Partiendo de la teoría de ir de lo general a lo particular, se comienza con el estudio de los diferentes conceptos con los que se ha trabajado a lo largo de la trayectoria artística, y que han sido más relevantes en cuanto a temática. Partiendo experiencialmente del campo disciplinar del libro de artista, por la previa realización del Proyecto Final de Carrera de la Licenciatura de Bellas Artes, no se ha necesitado documentarme tanto en la parte disciplinar, pero sí, en referentes artísticos contemporáneos y en la parte conceptual y discursiva.

Fase 2. Documentarse mediante una bibliografía previamente seleccionada, sin dejar nada cerrado y estar abierto a diferentes conceptos y sugerencias. El objetivo es profundizar en cualquiera de los puntos del marco teórico, a medida que se vaya hallando nueva información respecto al tema, a lo largo del trayecto del Trabajo Final de Máster.

Fase 3. Concretar la temática y conceptos a tratar de forma más acotada, para comenzar con el desarrollo teórico del proyecto, definiendo un guión e índice. Proceder a la organización, selección y clasificación de la fase previa de las lecturas recopiladas.

Fase 4. Trabajar el material previo para poder ir enlazando el discurso con la prácticas artística, permitiendo un proyecto de investigación acorde con a la línea de trabajo y su inserción en el marco artístico contemporáneo.

2

Desarrollo
conceptual
y contextual

2.1 AUTORREPRESENTACIÓN E IDENTIDAD EN EL ARTE

2.1.1 Aproximación al autorretrato como forma de representación y materialización

“El autorretrato funciona como un espejo en el que nos miramos en soledad y ante el que hacemos muecas, nos disfrazamos, adoptamos poses, somos de mil maneras, como somos y como queremos ser”. Rosa Olivares.

El lenguaje artístico se ha convertido en una forma de autoexploración, ya que tanto nuestra imagen como el autorretrato son una herramienta de autoconocimiento hacia nuestra identidad. Cuando hablamos del retrato, no debemos quedarnos en la definición del hecho de copiar o fotografiar a una persona o cosa fidedignamente, sino que tendríamos que ir más allá para extendernos en el hecho de representar lo que se esté retratando, la forma de captar o materializar la identidad del individuo. Puede influir tanto las cualidades físicas de éste, como las cualidades psíquicas, siempre que se intente captar un buen retrato, partiendo de que no solo somos materia, sino que existe la idea de un “yo”. Un aspecto a considerar, es la capacidad de cambio que puede experimentar el cuerpo, lo que no impide que haya una identidad, una representación en el tiempo y un reconocerse en ello.

El autorretrato es la necesidad que tiene el artista de dejar constancia de su existencia, una forma de decir aquí estuve, de visualizarse y representarse como él mismo se ve. De esta forma se puede contemplar a sí mismo, su registro, su significado, como un otro. Calos Cid³, realiza algunas reflexiones sobre las motivaciones que incentivaron el autorretrato:

“La curiosidad por el propio cuerpo, por la psique, se mantiene toda la vida. Si para la mayoría el espejo y la reflexión son los únicos auxiliares posibles, para el dotado de facultades técnicas de expresión gráfica el representarse es una fuerte tentación”.⁴

Durante milenios el autorretrato fue considerado delito, ya que se vinculaba con prácticas mágico religiosas, que a su vez tenían que ver con el poder

3. Carlos Cid (1920-1998), fue catedrático de arte y profesor emérito de la Universidad de Oviedo.

4. CID, Carlos. *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*, [21 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/2034/1905>, p. 179.



Fig. 1. Medallón. Jean Fouquet. 1450.



Fig. 2. Autorretrato. Alberto Dürero. Museo del Prado, Madrid. 1498.

político y económico; lo que hizo que hubiese un enorme retraso en la aparición del autorretrato respecto al retrato. Otro factor sociológico es la escasez de autorretratos femeninos; consecuencia del bajo número de mujeres que se dedicaron al arte debido a una sociedad patriarcal. A continuación pasamos a estudiar cómo surgió el autorretrato en la historia y cuáles son algunos de los referentes más representativos de su evolución:

Los primeros autorretratos de la historia del arte de los que se tiene constancia datan de la edad antigua. Desde el antiguo Egipto, como Bak (1365 a.C.), el escultor del faraón Akenatón, esculpió su autorretrato, aunque era algo no común en esta época ya que solo los dioses y más poderosos podían disfrutar de ese privilegio. En la época griega, Fidias, el escultor de algunas de las esculturas del Partenón, se retrató en el escudo de la escultura que realizó de la diosa Atenea⁵. Estos fueron algunos de los autorretratos de los que se tiene constancia. Aunque no fue hasta el Renacimiento, tiempo de esplendor en todos los campos y estudio de la anatomía humana, cuando se elevó el reconocimiento del artista haciéndose más común la práctica del autorretrato, representando su estatus y no mostrándose como simples artesanos. El primer autorretrato elaborado en la época renacentista podría ser un medallón de cobre esmaltado pintado en oro, de apenas 6,8 cm de diámetro, realizado en el año 1450 por Jean Fouquet (fig. 1).

Pero cuando hablamos del nacimiento del autorretrato autónomo autoconsciente que refleja la identidad, nos debemos centrar en el artista renacentista Albert Dürero, que realizó su primer autorretrato utilizando la técnica de punta de plata, en 1484, a los 13 años de edad. Más tarde en 1493, realiza su primer autorretrato a óleo, *Autorretrato con flor de cardo*. Y en 1498, cuando contaba con 26 años de edad, realizó su segundo autorretrato a óleo

5. *Ibidem*, p. 178.

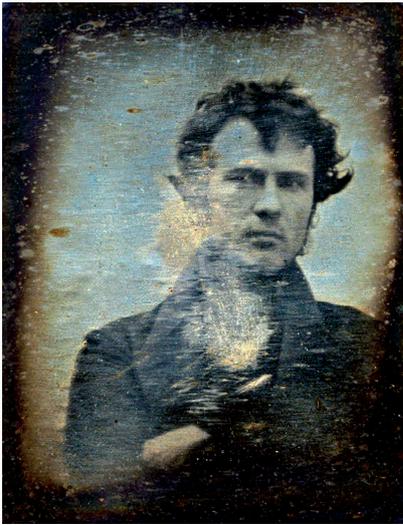


Fig. 3. La primera foto jamás tomada.
Robert Cornelius. 1839.

(fig. 2), el cual se conserva en el Museo del Prado de Madrid. Y su último autorretrato de Múnich en 1500, en el que se representa como Jesucristo, como un símbolo de dolor.

Ya adentrándonos en el siglo XVII, en el Barroco, destacamos al maestro Rembrandt, con casi noventa autorretratos; entre pinturas, dibujos y grabados, en los cuales se muestra su autobiografía, desde la obra *El joven Rembrandt a los 22 años*, fechada en 1628, hasta la obra del año de su fallecimiento en 1669. Rembrandt supera el realismo y expresiones del rostro en cada una de las etapas en

las que se autorretrata, desde su época de máximo esplendor como artista, hasta sus periodos más complicados económicamente. Su uso del claroscuro y los fuertes contrastes que utilizaba el pintor, hacían que no pudiera distinguirse bien sus rasgos físicos, aunque a su vez realizaba un estudio de las distintas emociones que captaba la expresión. Se trata de uno de los primeros pintores que realizaba un autorretrato con un análisis profundo de sí mismo.

En el siglo XIX, el autorretrato está bastante difundido como práctica muy común entre los artistas. Aparece la fotografía tras años de experimentación por parte de Niépce⁶, en 1826 se consiguen las primeras imágenes fotográficas; aunque no se consiguen fijar. Tras la muerte de Niépce, fue Daguerre el que continúa con las experimentaciones y en 1839, publica oficialmente el daguerrotipo⁷. Este mismo año Robert Cornelius, con sus conocimientos de química, intenta perfeccionar el daguerrotipo realizando el primer autorretrato de la historia de la fotografía⁸ (fig. 3), mientras probaba si su experimento funcionaba o no, en el que escribe por la parte posterior: *La primera foto de luz jamás tomada. 1839*. El retrato fotográfico experimentó una gran acogida, ya que podía sustituir el retrato en la pintura, siendo mucho más barato. Fue así como gran cantidad de pintores decidieron convertirse en fotógrafos retratistas para poder sobrevivir. Muchos de estos artistas fueron los que lucharon para que la fotografía llegara a considerarse un arte.

Aunque apareciese la fotografía, los artistas seguían representándose mediante el autorretrato pictórico, como fue el caso de Vicent Van Gogh, que se autorretrata en esta época hasta el punto que hoy se conocen más de treinta autorretratos. Van Gogh ya utilizaba el autorretrato como un método de introspección, aunque también fue por necesidades económicas para contratar modelos por lo que se autorretrata, ya que pensaba

6. Niépce (1765-1833), químico, litógrafo y científico inventor junto a Daguerre, del primer proceso fotográfico con éxito que se conoce.

7. El daguerrotipo es un procedimiento fotográfico sobre una superficie de plata pulida. Fue el primer procedimiento fotográfico conocido, desarrollado por Daguerre, a partir de los estudios de Niépce.

8. Explore PA History, *Robert Cornelius Historical Marker*, [21 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://explorepahistory.com/hmarker.php?markerId=1-A-190>

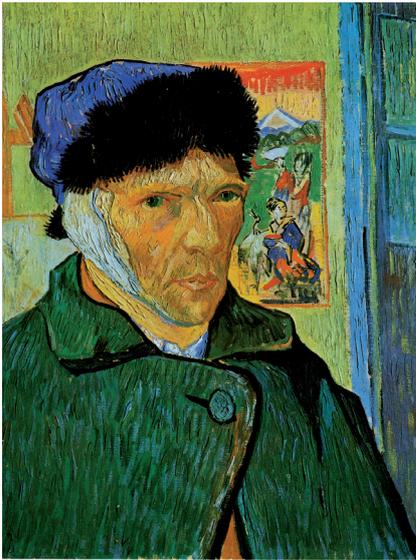


Fig. 4. Autorretrato con oreja vendada.
Vicent Van Gogh. 1889.



Fig. 5. Autorretrato en el periodo azul.
Pablo Picasso. 1901.

que de esta forma le ayudaría a desarrollar mejor sus habilidades artísticas. Los autorretratos más conocidos del artista son dos; los cuales realizó tras mutilarse el lóbulo de la oreja. *Autorretrato con oreja vendada* (fig. 4), de 1889, nos muestra su perfil derecho en el que podemos ver la oreja vendada por la herida. Carlos Cid hace una reflexión sobre esto:

“El artista mentalmente enajenado, cayó en el engaño del espejo, pintó el vendaje sobre la oreja derecha, cuando en realidad se mutiló la izquierda; el capote abotonado monta sobre la izquierda al revés de lo habitual en los hombres”.⁹

Adentrándonos en el siglo XX, el artista transforma su visión hacia él mismo y lo que le rodea, expresa una preocupación más conceptual y de exploración. Podemos decir que es el punto en el que aparece el concepto de autorrepresentación. A principios de siglo, las secuelas de la Revolución Industrial y las consecuencias de la tragedia de la Primera Guerra Mundial, hacen que el artista se vea autorrepresentado como un “yo roto”. También se trata del siglo del psicoanálisis, en el que aparece una nueva visión de autorretrato, una transformación, una metamorfosis del hombre moderno.

Artistas como Pablo Picasso, pertenecen a este momento, pudiendo destacar su obra, *Autorretrato en el periodo azul* (fig. 5), realizada en 1901, que como bien se especifica en el título, está pintada en la época azul de Picasso. Esta época se caracteriza por el color predominante en sus pinturas, en las que representaba temas de desaparición, soledad y tragedia; una época melancólica para el artista que expresaba mediante dicho color. En este autorretrato se representa con un amplio abrigo en un fondo de color azul, con rostro

9. CID, Carlos. Op. Cit., p. 184.



Fig. 6. Autorretrato desnudo gesticulando.
Egon Schiele. 1910.



Fig. 7. Mi nacimiento. Frida Khalo. 1932.

melancólico, débil, ojos hundidos, etc. Si analizamos la obra, podemos observar una fase de introspección, timidez, parece esconderse, solo muestra su rostro, todo lo demás queda cubierto por el abrigo. Con la obra de Picasso, se puede apreciar una gran evolución en el autorretrato desde su inicio en el Renacimiento hasta comienzos del siglo XX, donde se puede ver un cambio de mirada, una gran evolución en la forma de representación, que será aún mayor a lo largo del siglo.

Otro artista que a pesar de su temprana muerte a los 28 años, se le conocen cerca de cien autorretratos, fue Egon Schiele. Uno de los artistas que más supo observar su propio "yo" como experimentación en su representación, como medio de exhibición de su ego. Sus primeros autorretratos presentan una pose más naturalista, pero a medida que se iba autorretratando a lo largo del tiempo, fue deformando cada vez más su figura a través de sus poses forzadas y su gestualidad descompuesta. Exalta su extrema delgadez, contorsionando la figura, representando su desnudo mediante un dibujo de contornos irregulares para realzar la expresividad. El padre de Schiele sufrió una enfermedad muriendo paralítico y en locura, lo que pudo influenciar al artista a materializar su experiencias en la autorrepresentación artística, su propio tormento. Algunos de sus autorretratos más conocidos son; *Autorretrato desnudo gesticulando* (fig. 6), de 1910; y *Autorretrato con biombo chino*, de 1912.

En el panorama artístico mexicano, aparece Frida Khalo, artista que utilizaba principalmente su obra para autorrepresentarse. Fue a raíz de un accidente por lo que comienza a pintar, siendo en 1926 cuando realiza su primer autorretrato, en el que refleja su vida y su sufrimiento a consecuencia de

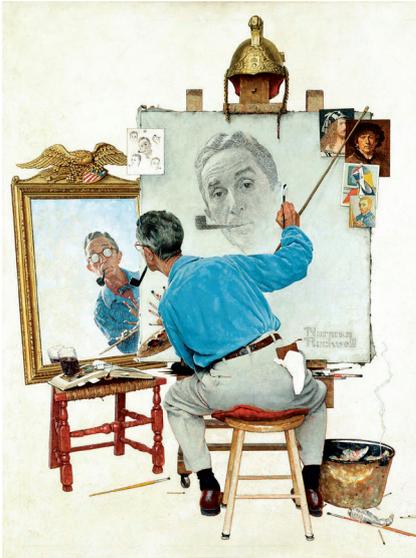


Fig. 8. Triple autorretrato. Norman Rockwell. 1960.

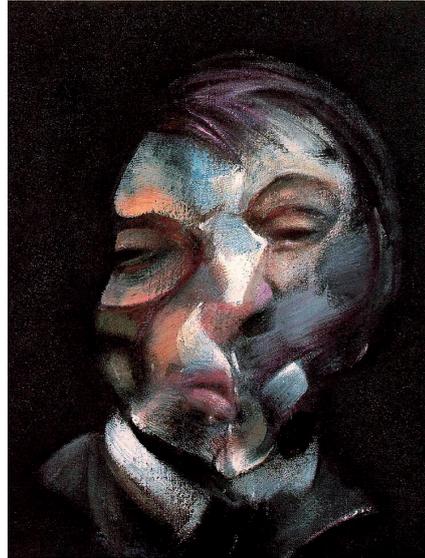


Fig. 9. Autorretrato. Francis Bacon. 1971.

su experiencia. *Mi nacimiento* (fig. 7), pintura de 1932, en la que la artista representa tres generaciones; la abuela, en la fotografía; su madre, la mujer de la cama; y Frida, el bebé que está dando a luz. Se representa muerta, con lo que la artista muestra como se siente a causa de su enfermedad y heridas. En esta pintura, Frida escribió: "... y así imaginé que nací".

Otro artista que se autorretrató fue el norteamericano Norman Rockwell, conocido por sus ilustraciones para *Saturday Evening Post*, nos muestra su obra *Triple autorretrato* (fig. 8), realizada en 1960, que supone una de las mayores reflexiones del siglo XX sobre el concepto de autorretrato. En la obra, aparece el pintor de espaldas, su reflejo en el espejo y su pintura, en la que representa su "yo" psicológico. Podemos ver como en la parte superior derecha aparecen una serie de autorretratos de Dürero, Rembrandt, Picasso y Van Gogh, de los cuales se vale como discursos accesible para poder construir un "yo". Otro de los elementos a destacar es el que aparezca un casco sobre el caballete, que podría representar al retrato como un tema imperial en la historia.

A mediados del siglo XX se puede apreciar como el autorretrato se vuelve más impreciso, más destructivo al rostro realista y experimenta con el cuerpo humano. Francis Bacon, pintor expresionista de la vida y la muerte, buscaba el "yo" más vital en sus autorrepresentaciones, a la vez que su "yo" más fragmentado. Bacon al igual que otros artistas contemporáneos, descubre la deformación del cuerpo humano, como una forma de indefensión del ser humano en el mundo moderno. Así es como este artista comienza a reflexionar sobre lo que hay detrás de la apariencia aterradora, en espacios cerrados y tenebrosos. Podemos destacar su autorretrato (fig. 9) pintado en 1971, en

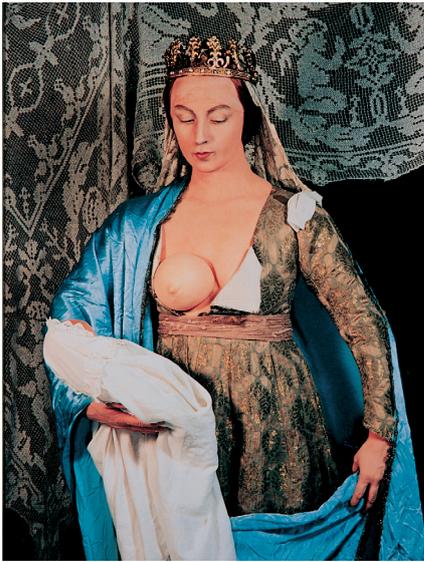


Fig. 10. Untitled #216, History Portraits.
Cindy Sherman. 1980.

el que intenta expresar su otro “yo” y no lo que refleja el espejo, capturar su identidad, no su retrato. Según Bacon:

“La mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. (...) Mi manera de deformar imágenes me acerca mucho más al ser humano que si me sentara e hiciera su retrato, me enfrenta al hecho actual de ser un ser humano, consigo una mayor cercanía mientras más me alejo”.¹⁰

En este punto de la historia aparecen artistas que buscan la representación de diferentes roles a través del disfraz. Observamos que a finales del siglo XX y principios del XXI la fotografía busca la identidad en el autorretrato. Ésto es debido a que el concepto de autorrepresentarse es una forma de intentar conocerse, el estudio de nuestra sociedad y cultura, y los problemas que plantea, siguen enriqueciendo el significado del arte contemporáneo. Todos los artistas nos hablan de su identidad desde diferentes contextos, de forma consciente o inconsciente, todos buscan confrontarse con su “yo” y con su realidad.

Desde los años setenta, la incorporación de los movimientos feministas hacen que la fotografía sea un modo de testimoniar su propio ser, utilizando el autorretrato como medio del discurso expresivo. Así es el caso de Cindy Sherman, una artista estadounidense, conocida por sus series de autorretratos conceptuales, los cuales ella no considera autorretratos. Todas sus fotografías se titulan *Untitled*, para obligar en cierto modo a crear una narrativa propia en el espectador. Nos muestra la identidad femenina, en la que critica la mujer objeto. Destaca su puesta en escena, mostrando un “yo” sin identidad, una reproducción, una copia o falsedad, que ha renunciado a su imagen, un personaje universal estereotipo de una sociedad postmoderna. Utiliza disfraces que simbolizan los clichés o roles que ha impuesto la sociedad, apariencias y engaños, todo es superficial.

Su primera serie, *Untitled Film Stills*, que realizó entre 1977 y 1980, consta de sesenta y nueve fotografías en blanco y negro. Muestra los roles de una mujer, una chica rubia a la que interpreta ella misma, posando para buscar el reflejo del espectador. Más tarde, Sherman empieza a utilizar la fotografía en color, siendo un claro ejemplo su serie, *History Portraits* (fig. 10),

10. DELEUZE, Gilles.
Francis Bacon. Logique de la sensation, París, Éd. de la Différence. 1996. p.198.



Fig. 11. Reflexion (Autorretrato). Lucian Freud. 1985.



Fig. 12. Una pequeña historia de amor. Alberto García Alix. 1995.

que realizó entre 1989 y 1990, en la que la artista representa una serie de retratos europeos de diferentes artistas del siglo XV hasta principios del siglo XIX. Se disfraza de nuevo para representar obras maestras de la historia del arte como las de Rafael, Caravaggio o Jean Fouquet. Rosa Olivares¹¹ opina sobre ello lo siguiente:

“La fotografía se ha convertido en una vía de interpretación y de explicación artística, en un método de trabajo que ha llevado a los artistas a ahondar en terrenos que sin duda se sitúan entre el arte y el análisis de la subjetividad”.¹²

Volviendo al autorretrato pictórico, hablemos de Lucian Freud, artista con el que vuelve el realismo. Conocido por ser uno de los artistas figurativos más representativos del panorama artístico contemporáneo. Gran retratista de los que le rodean, representando la carnalidad mediante la técnica del empasto. Buscaba desentrañar la verdad sobre el ser humano, por lo que iluminaba mucho a sus modelos, para potenciar expresivamente las formas corporales y pliegues del cuerpo. Capta los instintos y deseos básicos de la gente, al igual que su abuelo, intenta ver al más allá de lo físico, para poder sacar cosas que ni las personas sospechan que llevan dentro, un psicoanalista de la pintura. Su obra *Reflexion (Autorretrato)* (fig. 11) de 1985, realizada cuando tenía 63 años es un buen ejemplo para ver como la mirada del artista está en todas partes, reflexiona hacia su interior.

Después de analizar la obra pictórica de Freud, nos metemos de lleno en la fotografía con Alberto García-Alix, uno de los fotógrafos españoles más importantes del panorama contemporáneo fotográfico. Este fotógrafo nos introduce en el campo emocional y autobiográfico como una especie de autorretrato expandido. García-Alix nos muestra sus autorretratos con objetos que él con-

11. Rosa Olivares (1955), periodista, comisaria esporádica, crítica de arte y editora de EXIT, Imagen & Cultura.

12. OLIVARES, Rosa. *El retrato como medio de conocimiento*, Revista Lápis, 1996, nº 127, p. 31.



Fig. 13. Les seins miraculeux. Sophie Calle. 2001.

sidera su reflejo. Empieza a realizar autorretratos a finales de los años setenta, fotografiando partes de su cuerpo, descomponiéndolo en fragmentos que lo identifiquen, un esfuerzo constante por mirarse, por encontrarse a sí mismo a través de la fotografía. Busca un significado, poder verse para así poder comprender. Destacamos su obra, *Una pequeña historia de amor* (fig. 12), de 1995, como una de las más representativas de la búsqueda de un “yo” conceptual, en la que nos muestra un preservativo usado.

Otra artista contemporánea que recurre al autorretrato, es la artista francesa Sophie Calle, que basa su trabajo en la narrativa realizando un tipo de retrato conceptual en los que documenta su biografía, donde no se puede distinguir lo que es ficticio y lo que es real. Cuenta historias a través de sus vivencias personales, mediante imágenes fotográficas, investigando sobre sí misma, su vida cotidiana, lo que le rodea y forma parte de ella, su entorno. Son historias verdaderas y analíticas, que captan el paso del tiempo y la inmortalidad de los recuerdos. Destacamos algunas de sus obras autobiográficas como, *Les seins miraculeux* (fig.13), del 2001, en la cual nos muestra sus pechos, narrándonos su experiencia en la adolescencia hasta que terminaron de desarrollarse, a través del siguiente texto, que forma parte de la obra:

“Yo era un adolescente de pecho plano. Aún así, con ganas de ser como mis amigos, me he comprado un sujetador, un sujetador que, por supuesto, no lo necesito. Mi madre, que poseía un magnífico busto y un ingenio agudo, llamó mi “no apoyo”. Todavía puedo oír sus palabras hoy. Durante años lentamente siguió saliendo el pecho. Nada del otro mundo, sin embargo. De pronto, en 1992, se produjo una transformación. En el transcurso de seis meses, de forma espontánea, tenía las tetas adecuadas: sin tratamientos, sin operaciones. Un milagro. Te lo juro. Yo estaba muy emocionada, pero no muy sorprendida. Pongo esta hazaña bajo veinte años de frustración, envidia, sueños y suspiros”.¹³

Otra de sus obras autobiográficas es *Chambre avec vue*, de 2003, un autorretrato en la que aparece en un mirador de la Torre Eiffel, vestida de blanco, de pie y con una almohada tras su cabeza. Detrás de ella se puede observar las vistas de un París nocturno. Calle espera en la cama una gran fila de personas que entrasen para contarle un cuento y así no poder dormir.

13. Art Tattler Internacional. *Sophie Calle*, [en línea]. [27 de Abril de 2013]. Disponible en: <http://arttattler.com/commentarysophiecal.html>



Fig. 14. Autorretrato como mi madre Jean Gregory. Gillian Wearing, 2003.



Fig. 15. Autorretrato de mí ahora con máscara. Gillian Wearing, 2011.

Continuando con el autorretrato conceptual, destacamos también a la artista inglesa Gillian Wearing. Trabaja con las disciplinas del cine y la fotografía, buscando una exploración de la identidad y la complejidad de las relaciones humanas para describir vidas. Trata de explorar lo oculto, lo que habita entre la identidad privada y la pública del individuo. Se centra en el retrato tanto de familiares, amigos y desconocidos. En 2003 realiza su serie *Album*, serie de retratos de familiares, fotografías autobiográficas en las que Wearing, reconstruye instantáneas antiguas de sus familiares más allegados; abuelo, madre, padre, tío y hermano. Se caracteriza para parecerse a ellos, utilizando máscaras de silicona y toda la indumentaria y maquillaje necesario para reconstruir esos retratos en los que ella se oculta. El tema de la máscara ya lo trató F. Nietzsche, que vivió “enmascarado” en un tiempo en la búsqueda de las diversas formas de identidad, siendo una parte de juego, tomada por el mundo presocrático. Según Nietzsche: “Todo espíritu profundo tiene necesidad de una máscara”.¹⁴

Dentro de la serie mencionamos la fotografía, *Autorretrato como mi madre Jean Gregory* (fig. 14), en la que igual que en todas las fotografías de la serie, buscaba la conexión de relaciones con sus familiares, verse como ellos, pero sin ser ellos. Wearing solo revela su mirada en sus fotografías:

“I have to act with my eyes, since they are the only parts of me visible, and each persona I capture needs a different approach”.¹⁵

Por último destacar uno de sus autorretratos más característicos de la obra de Wearing, realizado en 2011, *Autorretrato de mí ahora con máscara* (fig. 15), un habitáculo que crea de su propia imagen, en el que está su rostro,

14. NIETZSCHE, Friedrich. *Así habla Zaratustra*, Madrid, Ed. EDAF, 1998, p. 7.

15. Interview magazine. *Gillian Wearing*, [en línea]. [27 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: http://www.interviewmagazine.com/art/london-gillian-wearing#_ [tr. Debo actuar con mis ojos, porque es mi única parte visible y cada persona que represento requiere una aproximación distinta”].

su máscara y la fotografía, un triple autorretrato, que realiza quizá con la intención de proteger su propia imagen.

Todos estos artistas y sus autorretratos como muchos otros que no se han mencionado en esta aproximación a un recorrido histórico del autorretrato, hablan de cada uno de ellos, de su momento, y a la vez, de cada uno de nosotros. La necesidad de reconocerse, de autorrepresentarse delante de uno mismo, de hacerse visible ante los demás, de constituirse como una identidad hace que el autorretrato se convierta en un género autónomo. Partir de un "yo" en una obra plástica, es un proceso de autoconocimiento del propio artista que ha sido visible a lo largo de todo este recorrido, mostrando la realidad más amplia y plural de la relación entre el artista y su obra.

2.1.2 El “yo” y la identidad contemporánea

“Hermano, detrás de tus pensamientos y sentimientos se encuentra un poderoso soberano, un sabio desconocido que se llama YO MISMO. Vive en tu cuerpo y es tu cuerpo”. F. Nietzsche.

El “yo” actual es, en realidad, un producto del pensamiento de finales del siglo XVIII, ya que hasta ese momento las personas se concebían o se veían a sí mismas como miembros de categorías más amplias como una religión, un gremio o una clase social por lo que hasta entonces el ser humano no se buscaba como alguien singular y único, según K. J Gergen¹⁶. La identidad se trata de un pensamiento occidental que surge en la historia con el interés de saber quiénes somos. Nos preguntamos: ¿Quién soy yo?; una mente pensante llena de dudas existenciales, una simple pregunta repetida a lo largo de la historia del ser humano. Podemos reconocer nuestro cuerpo, nuestro sujeto, algo que no hemos elegido. La duda existencial y nuestra identidad va más allá de todo esto, ya que como afirma Rosa Olivares: “(...) trasciende al lugar, a la cultura de la que somos parte, a lo religioso, a la pura elección final de aceptar la vida y de decidir como vivirla”.¹⁷

Es evidente que el problema de la identidad ha marcado la evolución de la humanidad, su desarrollo, y que seguirá marcándonos en un futuro. La transformación y los múltiples roles que asume el ser humano, de otras identidades, hacen que nos identifiquemos con el otro “yo” que queremos ser, hasta tal punto de mimesis, adoptar los gestos y características propias de otra persona, por lo que Rosa Olivares afirma: “En otras ocasiones asistimos a una desconstrucción, a una alteración de la identidad originaria para transformarnos en otra cosa”¹⁸. Así muchos artistas se autorrepresentan con un disfraz como es el caso de Cindy Sherman, artista que ya hemos estudiado en el apartado anterior, o el fotógrafo Jorge Molder (fig. 16) que utiliza la máscara con la función de distanciar, al igual que en la tragedia griega, intenta transformar su identidad o buscarla.

16. GERGEN, Kenneth. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2006, p. 32.

17. OLIVARES, Rosa. Op. Cit., p. 10.

18. *Ibidem.*, p. 10.



Fig. 16. Pinocchio. Jorge Molder. 2006.

Ya a finales del siglo XX y principios del XXI, las reflexiones que se han llevado a cabo al respecto de la identidad, hacen que haya independencia en el artista contemporáneo para proyectarse y representarse con total libertad. La evolución del autorretrato llegará hasta el punto de crear nuevos autorretratos que representen la necesidad de verse reflejado a sí mismo en cada momento histórico. Una forma de trasladar al espectador sus dudas, deseos, búsquedas e inquietudes respecto a su identidad. Podríamos decir que la identidad y el "yo" son evidencias de contenidos del

pasado, una forma de recuperar el interés por el hombre o el ser humano. Si hablamos del retrato que experimenta el artista contemporáneo, se podría decir que se trata de un retrato afectado por el cambio de paradigma, que se refleja en su identidad, tratándose de una de las consecuencias del hombre en estos momentos para la representación del "yo". Es por todo ello, por lo que se podría afirmar que el cambio de paradigma hace que la concepción del retrato cambie, que ya no se vea como un instrumento clásico de representación, sino una forma de constituirse, afianzarse, hacerse presente en un momento en el que buscamos nuestro "yo", nuestra identidad actual. Hace que se convierta en un método de exploración del hombre para el hombre, en un mundo contemporáneo de autorreflexión. Cuando hablamos de autorretrato nos remitimos directamente a la autoría, a la firma. Hay que tener en cuenta que la concepción fiel del retrato ha cambiado en el artista moderno, ya que éste no se inspira en una musa, sino que se ve influenciado por lo que le rodea, su mundo industrializado y su afán de constante desarrollo caracterizado por los cambios, el nuevo paradigma y las nuevas formas de representación que están presentes en el siglo XXI.

La identidad se trata de una tarea personal, pero a la vez social, ya que el ser humano es un ser social por naturaleza. La construcción identitaria es poder responderse como anteriormente se ha mencionado al comienzo del capítulo, la pregunta: ¿Quién soy yo?, para poder sentirse propietario de una identidad única que intenta satisfacer las necesidades principales de una pertenencia psicológica. De alguna forma nuestra identidad nos asocia a un grupo, pertenecer a algo que hace que nos alejemos del vacío existencial, nos da seguridad. Podemos afirmar que la identidad se manifiesta como una especie de acto creativo, ya que si nosotros mismos somos dueños de nuestra propia identidad, y ya no importa nuestra etiqueta social, somos nosotros los que debemos ser los artífices de sí mismos.

El concepto de identidad ha formado parte de las preguntas clásicas del pensamiento humano, pero en el momento en el que estamos, con la postmodernidad hay que replantearse el concepto, ya que con la globalización se produce lo que Bauman denomina: Modernidad líquida¹⁹. Se trata de un mundo líquido donde todo es cambiante y poco duradero, en el que se vive en constante movimiento, por lo que la elección de la identidad puede ser elegida tanto por el sujeto como por la sociedad. Bauman plantea lo siguiente:

“Se ha dejado plena libertad a las identidades y ahora son los hombres y las mujeres concretos quienes tienen que cazarlas al vuelo, usando sus propios medios e inteligencia”.²⁰

La identidad es un arraigo y sentido personal en el mundo, con un vínculo en el pasado, nuestro presente y una proyección a nuestro futuro con la cual miramos hacia delante. El sentirse reconocido por otros hace que nuestro orden interno se establezca a la vez que neutraliza la sensación de incertidumbre, nos aporta seguridad. Se trata de una identidad en continuo cambio y movimiento, una reinterpretación constante de nuestro “yo” en proceso. Bauman afirma:

“Quizá el problema es que estemos en un momento de paso y de tránsito en el que las antiguas formas de construir el sentimiento de arraigo y pertenencia estén perdiendo, para dar paso a identidades fluidas, móviles, inestables y menos seguras que las de la primera modernidad”.²¹

Por último plantearse si somos nosotros mismos los que elegimos nuestra identidad o nos la impone la sociedad en el mundo líquido en el que vivimos.

19. La modernidad líquida es un concepto desarrollado por el sociólogo Z. Bauman. Se representa como líquido, que fluye, una fase por la que pasa la modernidad, característico de la sociedad actual y en las formas en las que se presenta, la era del cambio y del movimiento perpetuo.

20. BAUMAN, Zygmunt. *Identidad*, Madrid, Ed. Losada, 2005, p. 68.

21. RODRIGO, Miquel. MEDINA, Pilar. *Posmodernidad y crisis de identidad*, [en línea]. [10 de Mayo de 2013]. Disponible en la Web: <http://icjournal.files.wordpress.com/2013/01/1265038593-5-rodrigo-alsina.pdf>

2.1.3 Psicoanálisis y mirada interior

“El jinete-ego cree montar al caballo-id, pero el animal emocional que hay entre nosotros tiene su propia idea de adónde quiere ir y va allí por más que nos esforcemos por controlarlo y civilizarlo”. S. Freud.

Cuando nos adentramos en la palabra “yo”, nos referimos al pronombre que empleamos para designarnos como persona, una forma de tener conciencia en cuanto a diferenciarnos de todos los demás. También se trata de una representación de nosotros mismos que es capaz de reconocer su psique y su existencia. Claparède demostró que “imaginamos el “yo” localizado en la base del hueso frontal entre los dos ojos, y que por ellos y sus músculos se proyecta hacia delante”²², por lo que todos nos reconocemos un “yo” ya sea como psique, ser, alma o conciencia. Tanto K. R. Popper²³, como J.C Eccles²⁴, piensan que nuestro “yo” está formulado por nuestra personalidad y que todo eso permanece en el inconsciente, que es a través de la experiencia y el conocimiento como el hombre forja su identidad, por lo que afirman que:

“La mayoría de lo que aprendemos, lo que adquirimos e integramos en nuestra personalidad, nuestro yo, lo que utilizamos en la acción o en la contemplación, permanece inconsciente o subconsciente, como ha sido confirmado por interesantes experimentos psicológicos”.²⁵

En el psicoanálisis, el “yo” tiene diferentes identidades de rol conectadas entre sí, con las distintas relaciones sociales que experimenta el sujeto, roles que suscitan diferentes expectativas de conducta. El “yo” es el encargado de modificar su comportamiento adaptando cada uno de estos roles, creando su propia identidad.

El psicoanálisis consiguió hacernos conscientes de que por mucho que creamos que somos dueños de nosotros, que hemos resuelto nuestros conflictos y que nos hemos vuelto completamente racionales, éstos continúan inquietándonos e influyéndonos, tanto externa como internamente²⁶, así lo afirma

22. CID, Carlos. Op. Cit., p. 187.

23. K. R. Popper (1902-1994), filósofo destacado por sus teorías científicas, fundador de la escuela falsacionista.

24. J. C. Eccles (1903-1997), neurofisiólogo australiano que ostentó el Premio Nobel de medicina en 1963.

25. POPPER K.R., ECLES J.C. *El yo y su cerebro*, Barcelona, Ed. Labor, 1985, p. 146.

26. KUSPIT, Donald. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Nueva York, Akal Ediciones, 2003, p. 7.

el crítico D. Kuspit²⁷. No somos tan racionales como pensamos, estamos dominados por nuestro subconsciente, por los conceptos fundamentales de la teoría psicoanalítica que describe Freud: Id, Ego y Superego; o lo que es lo mismo, Ello, Yo y Superyo. El id se resiste a la realidad y la racionalidad, está conectado a las pulsiones y los deseos, encontrándose a su vez en conflicto con el ego y superego. Por otro lado, el ego, es el mediador entre el id y el superego, representando a la razón o la reflexión, encargándose de gran parte de su contenido inconsciente. Y por último el superego, que contrarresta al id representando los pensamientos morales y éticos. Estas tres áreas intentan explicar el funcionamiento psíquico humano a partir de la estructura anteriormente expuesta, la cual comparte funciones entre sí. Muchos de los artistas modernos y postmodernos como Matisse, Picasso, J. Polloc, A. Kiefer... se encontraban envueltos con continuos conflictos con su Id y Ego, en los que el id parece obtener lo mejor del ego, según D. Kuspit²⁸. Artistas que muestran como en el fondo seguimos siendo irracionales, actuamos emocionalmente y que el arte es un intento de racionalizarlas. Intentan no volverse locos mediante un arte que encarna el sentimiento de sus trastornos emocionales.

Para Freud, el concepto identidad en sus investigaciones, en relación a las identificaciones proyectivas que realiza el sujeto en el devenir de sus existencia, insistió en la imagen corpórea como identificación para la formación del "yo". Para él, lo que llamamos identidad es algo consciente en el sujeto, pero en el psicoanálisis cuando hablamos del inconsciente, el sujeto no tiene identidad. Tanto Freud como Lacan²⁹, el concepto de identidad le resulta superficial por lo que el término que utilizan es la identificación, ya que éste se centra concretamente en el psiquismo, operando cuando tienen lugar las imaginarias identidades de un sujeto. Sin embargo, la psicoanalista P. Heimann afirma que:

"La identidad es un conjunto de capacidades, talentos, deseos, fantasías, emociones impulsos y capacidades del individuo que hacen que este sujeto se sienta integrado a la vez que posee algo único, que es su identidad."³⁰

Por otro lado, introduzcámonos en otro punto de la psicología, el cual se define científicamente como una disociación producida por un trastorno de identidad: el alter ego. Podría definirse como "otro yo", o como otro de los tantos roles que adoptamos a lo largo de nuestra vida en la sociedad en la que vivimos. Se trata de una segunda personalidad, una lucha entre el "yo" y el "ego", un fantasma de nuestra mente. Para el sujeto contemporáneo, su rostro es una imagen esencial de autorrepresentación, yendo más allá del narcisismo, una identidad social. Muchos artistas utilizan la máscara para su autorrepresentación, como es la artista anteriormente estudiada,

27. D. Kuspit (1935), crítico y profesor de arte y filosofía en la State University of New York. Es reconocido por su estudio del arte abstracto europeo.

28. KUSPIT, Donald. Op. Cit., p. 8.

29. J. Lacan (1901-1981), médico psiquiatra y psicoanalista francés conocido por su aportes al psicoanálisis basados en la experiencia analítica y Freud.

30. HARRSCH, Catalina. *Identidad del psicólogo*, México, Pearson Educación, 2005, p. 6.

G. Wearing, muestra su alter ego en su obra, mostrándose ella misma en escena. En sus fotografías se apropia de las imágenes de otras personas, de sus familiares y hasta de la suya en el pasado. Son personas concretas lo que hace que la obra de la artista llegue al concepto de alteridad, un otro similar.

2.2 EL LIBRO DE ARTISTA COMO ESPACIO CREATIVO

2.2.1 Libro de artista: lenguaje y significado

"Most attempts to define an artist's book which I have encountered are hopelessly flawed -- they are either too vague ("a book made by an artist") or too specific ("it can't be a limited edition")"³¹. Johanna Drucker.

El libro de artista aunque tome o se acerque al formato que comúnmente conocemos como libro, no se trata únicamente de un libro, es arte, un lenguaje de expresión, un espacio de creación que nos dice como debe ser visto. Una combinación de muchas disciplinas artísticas que le hacen ser único, que hacen que sean leídos por el espectador de una forma especial, que se palpen, dando pie a la experimentación, romper con su contexto, conceptualizarlos, sacarlos de su ámbito, porque su contenido también condiciona su forma. Para comprenderlo más adecuadamente a continuación José Emilio Antón y Antonio Gómez nos aportan su idea:

"Desde el punto de vista del artista, el concepto del Libro de Artista se puede definir como un soporte más, "como un lienzo para el pintor o como la piedra o el bronce para el escultor", pero sus especiales características hacen de él un medio con unas posibilidades mucho más amplias: el juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales; la posibilidad de unión entre la pintura, la escultura, la poesía experimental, las artes aplicadas, el libro de edición normal, y los más diversos procedimientos artísticos y elementos plásticos tradicionales o innovadores como el CD o el video. Todas estas múltiples combinaciones proporcionan un lúdico y participativo a la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir"³².

El artista puede crear su obra no solo en materiales tradicionales, sino en multitud de nuevos materiales que hacen que el libro sea cada vez más multidisciplinar, empleando todas las técnicas artísticas posibles de las que disponga.

31. [tr. La mayoría de intentos por definir un libro de artista no consigue ni de lejos su objetivo: o son demasiado imprecisos (libros realizados por artistas) o demasiado concretos (no puede ser una edición limitada)"].

32. ANTÓN, José Emilio. GÓMEZ, Antonio. *Un género que renueva el mundo visual: Libros de artista*. Julio 2008, [14 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://es.scribd.com/doc/3928728/Libro-de-Artista->

Permite la máxima expresión en el arte contemporáneo con una libertad de experimentación total dentro del arte.

Todos conocemos el libro como un transmisor de información, como un objeto meramente de conocimiento, industrial y funcional. Pero no siempre es ni ha sido así, el artista crea su libro para transmitir el lenguaje, una obra de arte, un libro de artista. Su forma expresiva y su espacio nos transmiten una lectura no común, diferente, que hace que el lector indague la obra e incluso forme parte de ella. A veces, el espectador se convierte en el protagonista, forma parte de la obra. El libro de artista le hace especial su multidisciplinariedad, el que pueda ser una escultura, un objeto, un conjunto de formas, acciones, recopilaciones, cuentos o lo que el artista proponga en su obra. Luz del Carmen Vilchis³³ nos cuenta como puede condicionar las características que posee un libro de artista y su significado a través de la obra y su narrativa en la siguiente cita:

“El libro de artista también es una esfera objetual cuyo espectro de significación, en principio, depende de las confrontaciones formales con las estructuras básicas de los libros convencionales, cuyos formatos, orientaciones y direcciones de legibilidad son transgredidos siempre en los límites en que se continúa comprendiendo como un libro y no como otro tipo de obra. Esto define, de facto, la narrativa de la que se derivan géneros específicos a partir de las interacciones de la vista, el tacto, el oído y el olfato”.³⁴

Otro de los elementos que puede aparecer en el libro de artista es la letra. Sabemos que el texto se trata de un instrumento de lectura, una forma de conocimiento que depende de el orden, el tamaño, los espacios, las formas de las letras, sobre el papel blanco que añaden valores puramente visuales para su interpretación³⁵, según Amparo Berenguer, ya que la imagen y el texto son variables e interrelacionados que responden al significado último que el artista quiere dar a su obra; concibiendo el espacio de la página como plano gráfico y el libro como obra de arte³⁶. El texto en el libro de artista puede adquirir muchas connotaciones y significados diversos ya que con la letra se puede componer, romper la rigidez de la página, trabajar con los espacios, interlineados, utilizar diferentes familias, signos, etc., en definitiva utilizar la letra no como elemento de texto, sino como imagen gráfica. El lenguaje visual lo que intenta es buscar dentro del libro para crear nuevas formas de comunicación, ya sea imagen, elementos tipográficos o visuales, lo que hace que seamos capaces de interpretar un libro de artista, ver su estética y su funcionalidad.

Actualmente al libro de artista se le sigue viendo como un objeto artístico especial y único, ó como una edición limitada. Los avances tecnológicos y los medios de reproducción con los que disponemos se plantea la reproducción

33. Luz del Carmen Vilchis, mexicana catedrática de la E.N.A.P en la Universidad Nacional Autónoma de México.

34. AA.VV. *Sobre libros: Reflexiones entorno al libro de artista*, Sendemà Editorial, Valencia, 2009, p. 58.

35. *Ibidem*, p. 50.

36. *Ibidem*.

en serie dónde lo que influye es el abaratamiento de costes. Pocas son las editoriales que se plantean trabajar alejándose del libro tradicional como José Emilio Antón y Antonio Gómez plantean:

“Las editoriales del sector libro, que por norma se someten a la poética del best-seller, condenan a este tipo de publicaciones al cajón del olvido dejándolos fuera de sus proyectos. Son libros de difícil ejecución, caros y minoritarios y salvo alguna pequeña editorial marginal, la mayor producción son autoediciones de muy corta tirada y realizados con técnicas totalmente manuales”.³⁷

Fue con Gutenberg como llegó la multiplicidad y movilidad al mundo editorial, la edición del libro y su reproducción mediante las técnicas gráficas. Según Walter Benjamin:

“La obra ha sido siempre susceptible de reproducción, lo que los hombres habían hecho podrían ser imitado por el hombre. (...) Son conocidas las modificaciones enormes que en la literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura”.³⁸

Pero lo que Benjamin nos dice es que hay un cambio de percepción y unos efectos a raíz de la reproductibilidad del arte con los nuevos medios. Intenta marcar algo que está ocurriendo en la edad moderna, la pérdida del aura en la obra artística, la pérdida de la autenticidad y originalidad.

37. ANTÓN, José Emilio. GÓMEZ, Antonio. Op. Cit., p. 9.

38. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad mecánica*. [en línea]. [18 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>

2.2.2 El libro y su evolución a libro ilustrado

“Un libro es una secuencia de espacio-tiempo”.
Ulises Carrión.

Si empezamos a hablar del libro debemos remitirnos al año 1449 o 1450 para hablar del *Misal de Constanza*, el que se conoce como el primer libro impreso en Europa (Maguncia, Alemania), por Gutenberg; en colaboración con una sociedad compuesta con Johann Fust y Peter Schöffer. Aunque el trabajo más importante y conocido de Gutenberg es la *Biblia de las 42 líneas*. Gracias a él se inventaron los tipos móviles, ya que hasta entonces solo se empleaba la xilografía procedente de China, la técnica más avanzada hasta el momento para poder efectuar copias de un original. Gutenberg buscaba que estos tipos móviles fuesen de metal, ya que sería la forma más fácil de reproducción por un molde al necesitar varias unidades de cada letra; pero tuvo que recurrir a la talla en madera a mano de los tipos.

En 1457 los impresores Fust y Schöffer después de romper su sociedad con Gutenberg, editan el primer libro en el que figura un colofón con fecha y nombre de los impresores. *Salterio*, como se le conoce a este libro, ya incorpora letras capitales impresas, dando paso más tarde a que otros impresores experimentaran con la impresión de xilografías en los espacios que se dejaban al componer el texto como es el caso del impresor Albrecht Pfister.

Cuando aparecen en el siglo XIX nuevos sistemas de impresión y la utilización de la fotografía en la imprenta, es cuando supone un mayor acercamiento del artista a las artes gráficas. Aparece la litografía (Aloys Senefelder, Munich, finales del siglo XVIII) y da pie a una mayor utilización de recursos gráficos destacando, una mayor producción a menor costo en la edición. Esta evolución implica que fueran los propios artistas los que trabajaran con ese procedimiento. Los avances que experimenta la sociedad del siglo XIX, tanto sociales como culturales, hacen que el libro se comience a utilizar como un vehículo de difusión masiva, generando una mayor producción debido a verse como un soporte donde guardar conocimiento. Dando lugar a una demanda de la edición especial, tiradas de pocos

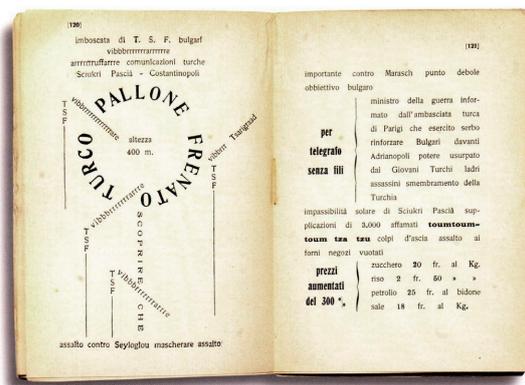


Fig. 17. Zang Tumb Tumb. Marinetti. 1914.

salto en la época de la modernidad con artistas muy conocidos como Mallarmé, Manet o Baudelaire.

Es importante mencionar como los artista vanguardistas rusos empiezan con el libro constructivista ruso trabajando con la tipografía, donde lo que prima es la composición y el significado de la letra. Crean nuevas tipografías y diseños para dar comienzo a la experimentación artística y romper con las reglas tradicionales de composición.

Movimientos como el Futurista darían lugar a lo que conocemos como libro de artista, aunque su mayor influencia fue en el movimiento literario, que nacería en 1909 con la publicación del manifiesto de Marinetti, y más tarde, en 1912, se publicaría el segundo manifiesto, *El manifiesto técnico de la literatura futurista*, en el cual plantea aspectos como composición y verso libre. En 1914 escribe *El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica*, donde introduce la onomatopeya, el mismo año que se publica *Zang Tumb Tumb* (fig. 17), poemas sonoros asociados a la poesía concreta, incluyendo sonidos de disparos y explosiones.

En 1927, Fortunato Depero presenta *Depero futurista*, un libro con una encuadernación de hojas atornilladas por los extremos del lado izquierdo, que le hacen peculiar.

Algunas obras destacadas en este tiempo fueron: *Les métamorphoses d'Ovide* y *El entierro del Conde de Orgaz* (fig.18), libros ilustrados por Pablo Picasso. Se tratan de recreaciones entre el la obra plásticas de un artista y la obra literaria del autor, siendo siempre subordinados por el editor, en este caso Albert Skira (*Les métamorphoses d'Ovide*, en 1931) y Gustavo Gili (*El entierro del conde de Orgaz*, en 1969).

Otro de los editores destacados de esta época fueron A. Vollard que utilizaba procedimientos más artesanales fuera de lo común en una tirada masiva,

ejemplares, papeles especiales y encuadernaciones exquisitas, que se ve reflejada en la aparición en Francia del libro ilustrado. Artistas como Matisse, Picasso o Miró se dedicaron al libro ilustrado, aunque de forma ocasional. Aparecen también otros artistas como Doré, Dubuffet o Dalí, entre otros; aunque es el en 1870 cuando se produce un gran



Fig. 18. Entierro del Conde de Orgaz. Ilustrado por Pablo Picasso. 1969.



Fig. 19. L'Antitête de Tzara. Erns, Tangury y Miró. 1949.

siendo de carácter más limitado e incluyendo la firma del artista y la del escritor; destaca la ediciones realizadas con artistas como Braque, Picasso, Toulouse-Lautrec, etc. La obra *Le chef d'oeuvre inconnu* de Balzac de 1921, ilustrado por Picasso, es la más conocida. También destaca el editor P. Bordas, con la edición de sus tres volúmenes de *L'Antitête* (fig. 19) en 1949, de Tzara e ilustrados por M. Erns, Tangury y Miró.



Fig. 20. Jazz. Matisse. 1947.

Tras las Segunda Guerra Mundial otros editores como Tériade, fundador de la revista *Verve* y editor de *Jazz* (fig. 20), ilustrado por Matisse en 1947 incorpora a pintores y escultores al libro acercándose más al libro de artista pero con aspecto de libro ilustrado, incorporando el texto manuscrito en la litografía. También destacar al editor A. Maeght, pudiendo decir que se trata del editor que trabajó con más artistas españoles, nombrando obra como *Air*, de Bouchet e ilustrado por A. Tápies en 1971.

2.2.3 El siglo XX y el concepto de libro de artista

" (...) the idea that artists' books really are the quintessential 20th-century artform, one obviously fated to continue into the next century".³⁹ Johanna Drucker.

Entre los años 60 y 70, la concepción del libro de artista como obra de arte cambia la forma visual de los libros, los transforma en toda clase de objetos, espacios de creación y experimentación, en acciones, performances, nuevos medios, etc. En esta época el futurismo y el cubismo experimentaban con publicaciones de libros ilustrados.

Adentrándose en el siglo XX, podemos apreciar la clave y el punto de partida para entender el origen del libro de artista. Unos dicen que fue M. Duchamp el punto de partida de esta disciplina, con sus cajas como *La Boîte Verte* (fig.21) de 1934, publicada como anexo de todo el trabajo de su obra *El gran vidrio*, en la que se contenía material diverso como blocs de notas, fotografías, dibujos, croquis... de la realización de la obra. También *La Boîte en Valise* de 1936-41; cajas las cuales servían de contenedor en la que recoger documentos, anotaciones, ideas... Se consigue a través del ready-made mirar, acercarnos al libro de artista como objeto, no como se conocía hasta entonces.



Fig. 21. La Boîte Verte. Marcel Duchamp. 1934.

39. [tr. "(...) la idea de que el libro de artista es realmente la quinta esencia de forma de arte del siglo XX, obviamente destinado a continuar en el próximo siglo"].

Marcel Duchamp con su obra *La Boîte en Valise* iniciaba el concepto de libro de artista según sus propias reflexiones:

“Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trata de reproducir aquellos cuadros que tanto me gustan en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía como hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de una caja en la que estarían recogidas todas mis obras como en un museo en miniatura, un museo portátil, y esto explica que lo instalara en una maleta”.⁴⁰

Bruno Munari empieza en el campo editorial realizando libros infantiles que fomentaban la creatividad en los niños, en los cuales empieza a experimentar con la generación de espacios y su representación bidimensional con la que genera una tercera dimensión con el despliegue de las páginas a la misma vez que rompe el orden de lectura. En 1931, realiza una mesa táctil para una niña ciega en la que jugaba con los sentidos. Ésto hizo que realizara *libros ilegibles*, los cuales no contenían palabras, siendo composiciones de papel de colores cortados, plegados, hechos a mano, con hilos, agujereados, etc. Experimentando con lo táctil y lo visual en el soporte.

Otra influencia del siglo XX en el libro de artista, décadas más tarde de aparecer las cajas de Duchamp, sería el grupo Fluxus. Se trata de un grupo que se define como antiarte, va en contra del arte tradicional, para pasar más tarde al arte conceptual. Se inician con un movimiento sin normas, don-



de todo es posible, haciendo efecto en disciplinas como la música y la literatura. Fluxus destaca por su multidisciplinariedad, viendo en el libro de artista multitud de recursos, materiales y posibilidades; obra como la producida por Maciunas y los miembros del grupo, como Joseph Beuys, Yoko Ono y Nam June Paik, las *Fluxus Editions* (fig. 22), publicaciones portátiles las cuales contenían obra de diferentes disciplinas, donde se podría apreciar la influencia de Duchamp. Según Robert Filliou, integrante del grupo Fluxus:

“Antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir. De cierta manera Fluxus nunca existió, no sabemos cuándo nació, luego no hay razón para que termine”.⁴¹

Fig. 22. Fluxus editions. Editado por George Maciunas. The Museum of Modern Art, New York. 1964-65.

40. Duchamp. Catálogo de exposición en la Fundación Joan Miró, Barcelona, 1983.

41. VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *Fluxus y Beuys: de la acción de arte a la plástica social*. [en línea]. [18 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: http://www.homines.com/arte_xx/fluxus_y_beuys/index.htm

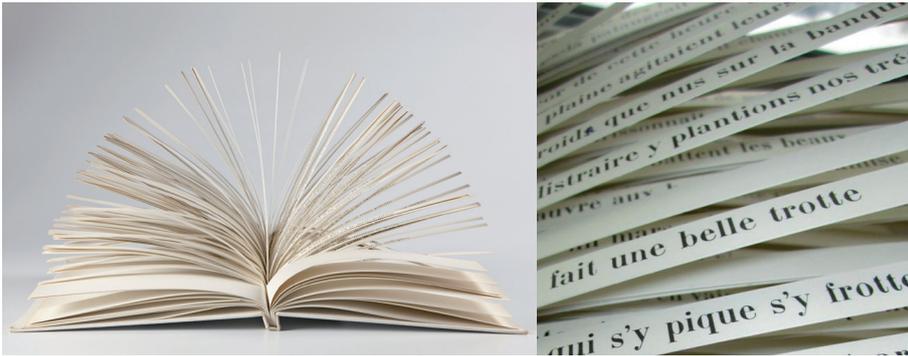


Fig. 23. Cent mille milliards de poèmes. Raymond Queneau. 1961.



Fig. 24. Daily Mirror. Dieter Roth. 1961.

En 1961, aparece la obra *Cent mille milliards de poèmes* (fig. 23), del artista Raymond Queneau. Se trata de un libro compuesto por diez sonetos en las que en todas se manifiesta la misma rima, pudiendo sustituirse por el verso correspondiente de otro soneto, en el que se calculó que se tardaría varios millones de años en leer completamente debido a su múltiple combinatoria.

Un conjunto de diez páginas cada una separada en catorce bandas horizontales al que Johanna Drucker denomina posiblemente como uno de los libros fragmentados de literatura más reconocidos, debido al cambio que aporta en su estructura que hace que pueda cambiar su contenido.⁴²

Después de ver los antecedentes en la obra de Duchamp y en la obra del grupo Fluxus, podemos decir que es en los años 60 y 70 cuando aparece el libro de artista como tal. Una clara muestra de ello es la obra de Dieter Roth, *Daily Mirror* (fig. 24) de 1961, libro de 2x2 cm.

Según Johanna Drucker:

“There would be no way to translate a Dieter Roth book into another medium—the idea of the works is inseparable from their form as books and they realise themselves as works through their exploration of the conceptual and structural features of a book”.⁴³

El artista estadounidense Edward Ruscha dos años después, en 1963 publica *Twenty-six Gasoline Stations* (fig. 25), que junto con la obra de Roth, serían las dos obras que darían comienzo a una nueva forma de arte y un comienzo en

42. DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 2007. p. 131.

43. *Ibidem*, p. 75. [tr. “No habría manera de traducir un libro de Dieter Roth en otro medio, la idea de las obras es inseparable de su forma como los libros y ellos mismos se dan cuenta que funciona a través de la exploración de las características conceptuales y estructurales de un libro”].

el libro de artista. *Twenty-six Gasoline Stations*, su primer libro de artista editado en su propia imprenta, reproduce 26 fotografías de las gasolineras que había desde Los Ángeles, ciudad de residencia del artista, hasta Oklahoma, ciudad de nacimiento en la que había vivido su infancia, en las que incluye un pie de foto con la ubicación de cada una de ellas.



Fig. 25. *Twenty-six Gasoline Stations*. Edward Ruscha. 1963.

La obra de Ruscha tuvo una primera tirada de 400 ejemplares, una segunda de 500 ejemplares publicados en 1967 y una tercera de 3000 ejemplares publicada en 1969; una reproducción en masa que salió al mercado del libro con bastante éxito. Quizá lo que tuvo éxito, fue su estética fotográfica minimalista repetitiva, lo más neutral posible, una colección de ready-made, el primer libro de artista contemporáneo, como menciona Johanna Drucker:

“Ruscha’s books combined the literalness of early California pop art with a flat-footed photographic aesthetic informed by minimalist notions of repetitive sequence and seriality”.⁴⁴

Otro artista que entre 1964 y 1975, compuso veintiséis ediciones de obra gráfica, y entre 1957 y 1975, veintiún libros, fue Marcel Broodthaers. Escritor frustrado que harto de su lucha empezó a introducirse en el campo artístico, con su obra *Pense-Bête* de 1964, realizada con cincuenta ejemplares no vendidos de su libro de poemas, los cuales incrusta en yeso creando un libro-objeto. Según Bibiana Crespo, “(...) aporta una visión irónica de los parámetros conceptuales a favor de la rematerialización de la obra de arte”.⁴⁵

El artista mexicano Ulises Carrión, pretendía crear una crítica a la literatura a través de los libros de artista, libros que comienza a desarrollar y crear hacia el año 1971, influenciado por el movimiento Fluxus y la poesía concreta. Carrión es el primer artista que hace una distinción entre artists book y book work, reflexionando seriamente y creando una teoría sobre el libro de artista. Sus libros se dan a conocer a través de su editorial *Books and So*, fundada en Ámsterdam. Se puede señalar su libro *For Fans and Scholars Alike* (fig. 26), con una edición de 200 copias, realizado durante una beca de residencia en Visual Studies Workshop in Rochester, y que fue publicado en el año 1987.

44. *Ibidem*, p. 76. [tr. “Los libros de Ruscha, combinan la literalidad del arte pop temprano de California con una estética fotográfica desprevendida informada por las nociones minimalistas de secuencias repetitiva y serialidad”].

45. CRESPO MARTÍN, Bibiana. *El libro-arte. Concepto y proceso de creación contemporánea*. Director: M^o Rosa Vives Piqué. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, Departamento de Pintura, 1999, p. 383.

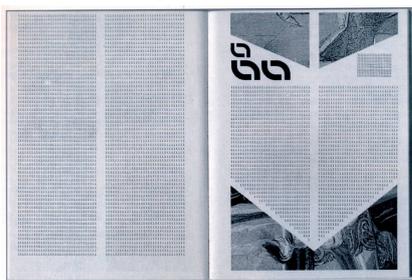


Fig. 26. For Fans and Scholars Alike. Ulises Carrión. Edward Ruscha. 1987.

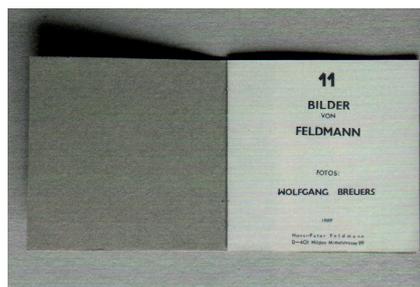
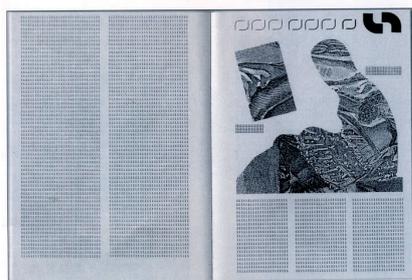


Fig. 27. Bilder 11. Hans-Peter Feldmann. 1969.



Se trata de un libro constituido de forma estructural a través de diseño de plantillas abstractas compuestas por formas ilegibles, con el que pretende que el espectador aprecie la estética y la retórica que muestra en el libro. Johanna Drucker hace referencia sobre este libro:

“(...) composed pages which are organized in graphic terms but do not contain any specific verbal or visual messages. (...) The book displays a self-conscious level of organization as a structural feature of a work, but not necessarily tied to the production of meaning in the pedestrian sense. But the book is neither nonsense (silly gibberish) nor without sense (meaningless)--instead it presents structure as meaning, as the sum total of means of producing meaning, and thus offers structure to our view for analysis”.⁴⁶

Dejando a un margen el campo literario, nos adentramos en el fotolibro con Hans-Peter Feldmann, uno de los artistas contemporáneos más reputados en cuanto a su contribución de la fotografía en el libro de artista. Se puede decir que su obra se divide claramente en dos etapas. La primera etapa desde 1960 hasta 1980, veinte años en que se dedica a tomar fotografías y elaborar libros de artista de pequeño formato a los que titula *Bilder* (fig. 27). Libros que clasifica mediante fotografías realizadas por él, fotografías de familia, de recortes de revistas y prensa, las cuales ordena cronológicamente, realizando libros con encuadernaciones simples y carentes de texto. Su obra muestra la serialidad, repetición y la acumulación de todos los objetos que encuentra, que a menudo exhibe en sus exposiciones junto con sus libros. Se puede decir que la imagen fotográfica es el pilar en su obra. Desde 1980 a 1989, Feldmann se retira del

46. DRUCKER, Johanna. Op. Cit., p. 163-164. [tr. “(...) páginas compuestas que están organizadas de forma gráfica, pero que no contienen mensajes verbales o visuales específicos. (...) El libro muestra a nivel autoconsciente la organización como un elemento estructural de trabajo, pero no necesariamente vinculada a la producción de significado, pero el libro no es absurdo, ni sin sentido, sino que presenta una estructura con significado, como la suma total de los medios de producción, y por lo tanto desde nuestro punto de vista, ofrece una estructura de análisis”].

mundo artístico por no estar de acuerdo con la evolución que sufría el arte, ya que opinaba que se estaba perdiendo el carácter político e ideológico.

Su segunda etapa comienza cuando en 1990, Feldmann aparece con una exposición en la galería Portikus de Frankfurt (Alemania). Desde esta fecha hasta nuestros días, su obra se centra en las formas sociales de producción y consumo de las imágenes, realizando series fotográficas como *100 years* o *Bookselves*. Feldmann sigue realizando libros de artista en su editorial Drei Möwen Verlag donde publica sus libros realizados a mano. Algunas de las obras que podemos destacar son *Ein mann geht*, publicado en 1998, con cinco fotografías originales a color, de una secuencia de un hombre caminando. Otro de sus libros de artista es *Birgit Schminktsich*, publicado en 2006 con setenta y tres fotografías originales a color que registra el proceso de una amiga maquillándose, también manuscrito por el artista.

2.3 AUTORREPRESENTACIÓN EN EL LIBRO DE ARTISTA: Referentes artísticos contemporáneos

Después del estudio realizado en los apartados anteriores sobre el autorretrato, el “yo”, la identidad, y por otro lado sobre la evolución del libro de artista, en este apartado es el momento de introducirnos para hablar de algunos artistas contemporáneos que han yuxtapuesto ambos conceptos en su obra. Se estudiará la obra de los artistas Roman Opalka, Lucas Samaras y Sophie Calle, los cuales han trabajado con el concepto de identidad, autorrepresentándose de alguna forma, mostrándonos hechos autobiográficos que se materializan en su producción artística.

2.3.1 Roman Opalka

El artista francés Roman Opalka (1931-2011), fue conocido por materializar el tiempo en sus pinturas, mediante sucesiones ininterrumpidas de números que comenzó en 1965, continuando la serie durante 46 años hasta su muerte. En la serie, la cual titula *Detalles*, explora con el tiempo. Su obra mantiene siempre el mismo tamaño y formato, con fondo negro, trazando a mano los números con pincel y pintura blanca. Opalka agrega un por ciento de blanco cada vez al fondo de color negro, hasta que en 2008, consigue invertir los colores, con el fondo blanco y los números en negro. Su obsesión con el tiempo y la muerte, le llevó a afirmar: “El problema es que somos y estamos a punto de no ser”.⁴⁷



Fig. 28. Autorretratos realizados Roman Opalka después de cada jornada de trabajo.

47. MENESES, Nacho. *Roman Opalka, pintor de la infinitud*, [en línea], Periódico El País, Agosto 2011 [14 de Mayo de 2013]. Disponible en la Web: http://elpais.com/diario/2011/08/31/necrologicas/1314741602_850215.html

Empezó a grabarse en 1972, mientras pronunciaba los números que iba grabando, fotografiándose al final de cada trabajo, donde se puede apreciar su envejecimiento por el paso del tiempo, mientras va avanzando la secuencia numérica hacia el infinito. Opalka mediante sus series numéricas y sus fotografías nos mostraba el curso de su vida. De los autorretratos (fig. 28) que se iba tomando después de cada uno de los días que trabajaba, se edita un libro de artista (fig. 29) en Diciembre de 2008. El libro consta de una serie de cincuenta autorretratos, en los que se muestra el rostro del artista, siempre con el mismo tipo de camisa de color blanca. El libro va acompañado de una grabación de Opalka en la que recita los números que pintaba. Opalka dice:

“(...) what I call my self-portrait is made of thousands of working days. Each one corresponds to a number and to a precise moment in which I stopped painting”.⁴⁸



Fig. 29. Opalka 1965 / 1 – ∞ SELF-PORTRAITS. Libro de artista. Roman Opalka. 2008.

48. OPALKA, Roman. *Self Portraits*. [en línea], [14 de Mayo de 2013]. Disponible en la Web: <http://opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=en> [tr. "(...) Lo que yo llamo mi autorretrato está hecho de miles de días de trabajo. Cada —una corresponde a un número, a un momento preciso en el que dejé de pintar "].

2.3.2 Lucas Samaras

Lucas Samaras es un artista griego, nacido en 1936, considerado pionero de la fotografía polaroid por su uso experimental. Samaras buscaba una fotografía rápida, por lo que utilizaba la polaroid para realizar autorretratos diluidos, derretidos, raspados... con la que desarrolla una serie de trabajos en los que buscaba la confrontación con el espectador, otro tipo de mirada a través de una autorrepresentación diferente y trabajar consigo mismo, como objeto. Un trabajo de autoanálisis, transformado en arte, autoconocimiento y reflexión del "yo".

Así es como en 1969, realiza su primer trabajo con polaroid, que titula *Autopolaroid* (fig. 30 y 31), compuesto por autorretratos mayoritariamente. Y en 1971, publica un libro de artista que titula, *Album* (fig. 32), con una edición



de 2000 copias, en el que reúne proyectos que lleva hasta el momento: *Autointerview*, *Autobiography* y *Autopolaroids*. Este libro fue publicado por el Whitney Museum of American Art y Pace Editions, New York.

Y 1973 comienza a experimentar con la manipulación de las polaroid, realizando

Fig. 30. Autopolaroid. Samaras. Medida 74 x 95 mm.

MOMA, Nueva York. 1969-71.

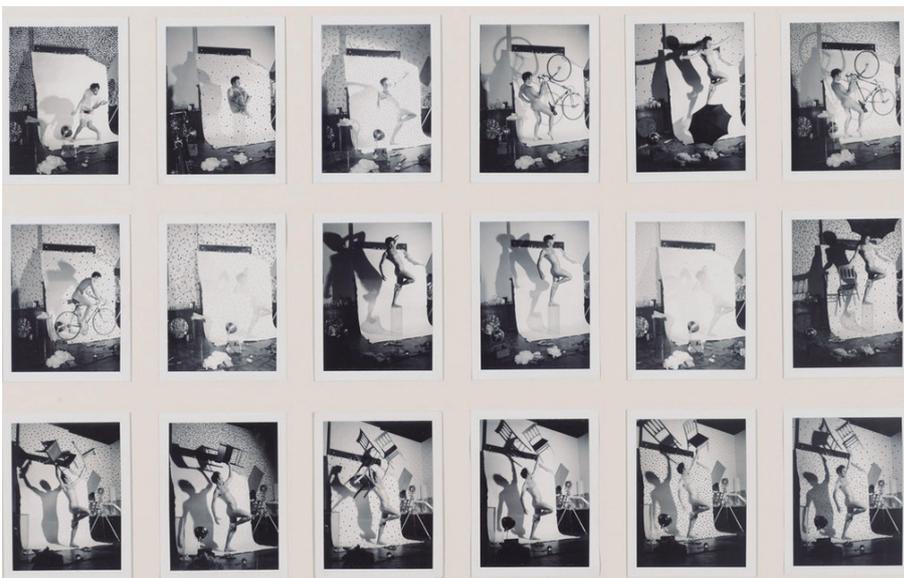


Fig. 31. Autopolaroid. Samaras. Medida 95 x 74 mm cada una. MOMA, Nueva York. 1969-71.

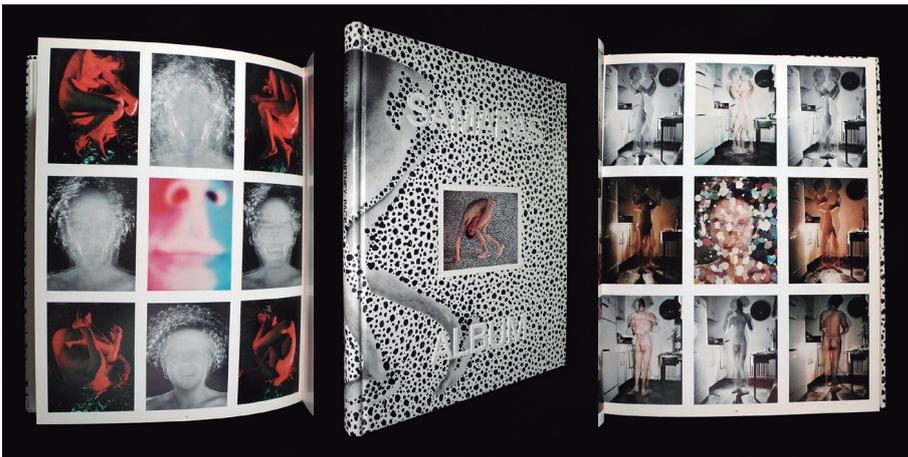


Fig. 32. Album. Lucas Samaras. Whitney Museum of American Art y Pace editions, New York. 1971.



Fig. 33. Photo-transformations. Lucas Samaras. 1974-76.

su proyecto *Photo-transformations* (fig. 33). La temática era el autorretrato masculino y desnudo, tema que surge con el crecimiento de la sociedad moderna siendo reflejado en el arte de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. En este proyecto trabaja con la manipulación de la presión y calor, para conseguir resultados antinaturales en la fotografía. Las sesiones fotográficas las realizaba siempre en su casa o en su estudio, caracterizadas por una intensa pulsión erótica, inestable y de sufrimiento. Lo que

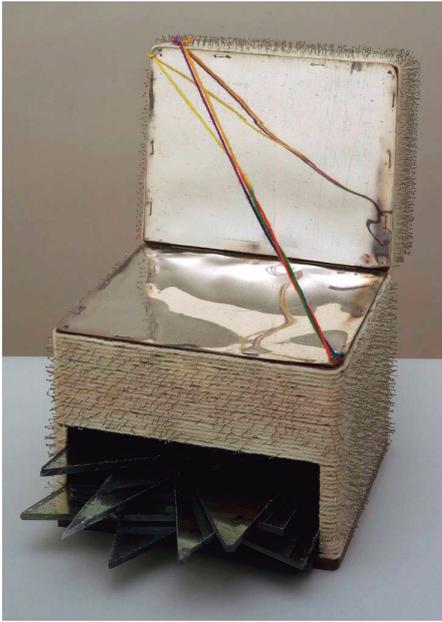


Fig. 34. Box. Lucas Samaras. 350x255x380 mm. Técnica mixta. Tate Museum. 1963.

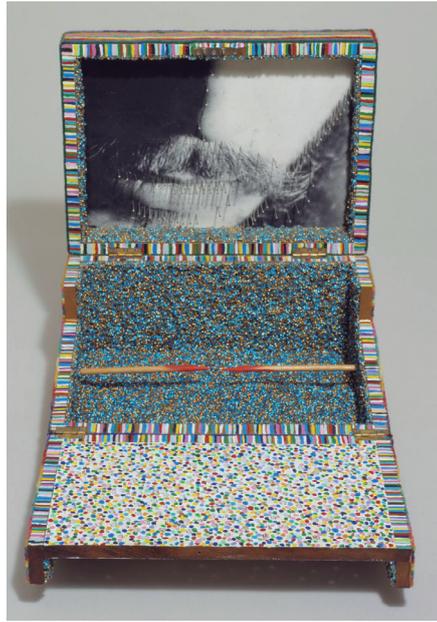


Fig. 35. Box #61. Lucas Samaras. 343x299x483 mm. Técnica mixta. Tate Museum. 1967.

el artista quería expresar en su trabajo, es la reconstrucción y deconstrucción, un autoanálisis del "yo" para descubrir territorios desconocidos de sí mismo. Samaras utiliza el recipiente o contenedor como lugar de experimentación, como el cuerpo, las cajas o las habitaciones... donde todo tiene el mismo sentido. La polaroid para Samaras, es un elemento privado, ya que le permitía trabajar solo, aislado en su espacio, y así poder explorar su ego, a la vez que experimentaba con resultados estéticos, creando diferentes versiones de su imagen. Utilizaba su obra como fetiche, como un objeto de conquista, multiplicando imágenes y captando sus expresiones faciales, distorsionando su figura de forma surrealista.

Pero el trabajo de Samaras no es solo fotográfico, aunque sí el más conocido. El artista antes de descubrir la polaroid, también trabajó con pintura y escultura. En la década de los años 60, comenzó a construir cajas con objetos y materiales encontrados. Sus cajas recuerdan a trabajos característicos de dadaístas y surrealistas, como un contenedor de recuerdos, de ideas, etc. Estas cajas están sobrecargadas de ornamentaciones a base de pequeños objetos cotidianos que yuxtapone en ellas. Objetos brillantes casi siempre, que dan aspecto de más valor a las piezas, a la vez que un aspecto kitsch. Pero sus primeras cajas están construidas con objetos afilados y cortantes, como es el caso de su obra, *Box* (fig. 34), en la que utiliza vidrio de forma afilada, o en su otra obra, *Box #61* (fig. 35), en la que utiliza clavos. Kuspit afirma en cuanto al objeto fetiche:

"La serie de Klinger ejerció una profunda influencia sobre De Chirico, a través de De Chirico sobre los surrealistas y a través de los



Fig. 36. Box #101. Lucas Samaras. Técnica mixta. 355x546x146 mm. 1977-89.

surrealistas sobre la clase de artistas que simultáneamente adulan y castigan el objeto como Jasper Johns, Robert Rauchenberg y Lucas Samaras (...) Cada uno de estos seminales estilos modernos es una apoteosis de la destrucción y la idealización: el desequilibrio entre la sustancia corpórea y las figuras corporales en la obra, se convierte en un ritual fetichista".⁴⁹

Se tratan de contenedores de autorreflexión, ofreciendo una visión del cuerpo a través de éstas, un "yo" interno, permitiendo entrar al espectador en el mundo del artista. En sus cajas recoge objetos fetiche relacionados con su vida, concepto que ya venían trabajando otros artistas. Los temas más recurrentes en las cajas son; su familia, su sexualidad, su cuerpo y su infancia. También está presente la identidad de Grecia mediante referencias a su infancia.

49. KUSPIT, Donald. Op. Cit., p. 198.

2.3.3 Sophie Calle

La obra de Sophie Calle, artista francesa nacida en 1953, presenta una serie de características que hacen que se enmarque dentro del arte conceptual y del contexto de la postmodernidad, remitiendo preguntas como quién es ella misma, y la forma de capturar la identidad. Calle ha colaborado con la editorial Actes Sud para realizar todos sus libros de artista hasta el momento. La artista afirma que en su trabajo el texto, es el que cuenta la mayoría de las cosas; algo paradójico cuando su medio de expresión es la fotografía, pero ella también se considera como una especie de periodista ya que siempre acompaña sus fotografías en yuxtaposición con texto, estableciendo una fuerte relación contextual en su obra. Su obra es puro trabajo autobiográfico, a la vez que introspectivo, mostrándonos aspectos de su vida. El análisis siempre está inmerso en sus trabajos, utilizando el resultado para compararlo con sus propias experiencias. Anteriormente, en el capítulo 2.1.1 *Aproximación al autorretrato como forma de representación y materialización*, se ha estudiado los autorretratos narrativos de Sophie Calle, ahora en este capítulo podremos ver como la artista trabaja con el libro de artista, realizando una pequeña revisión de algunas de sus obras:

En su obra *Les Dormeurs* (fig. 37), de 1979, la artista invita a dormir a su casa a una serie de sujetos con la condición de que se dejen fotografiar. A Sophie Calle lo que le interesa en este proyecto es observar como duermen, como se mueven, como hablan... quién son, aunque ella no los conozca de nada. Su habitación fue irrumpida por desconocidos durante ocho días, los cuales fueron registrados por su cámara. La sensación de tener en su cama a gente que no conocía entraba en el juego de la identidad, adentrándose en la psique de sus invitados. Fue en el año 2000, cuando se publica el libro de artista (fig. 38) a partir de esta obra. Sophie Calle expone su proyecto de la siguiente forma:

“Pedí a algunas personas que me proporcionaran algunas horas de sueño. Venir a dormir a mi lecho. Dejarse fotografiar. Responder a algunas preguntas. Propuse a cada uno una estancia de unas ocho horas, la de un sueño normal. Contacté por teléfono con 45 personas: desconocidos cuyos nombres me habían sido sugeridos por conocidos comunes, amigos y habitantes del barrio llamados para dormir de día, (...) Mi habitación tenía que constituir un espacio constantemente ocupado durante 8 días, sucediéndose los durmientes a intervalos regulares. (...) “La ocupación de la cama comenzó el 1 de abril de 1979 a las 17 y finalizó el lunes 9 de abril de 1979 a las 10 , 28 durmientes se sucedieron. Algunos se cruzaron (...) Un juego de cama limpio estaba a su disposición (...) no se trataba de saber, de encuestar, sino de establecer un contacto neutro y distante. Yo tomaba fotos todas las horas. Observaba a mis invitados durmiendo”⁵⁰

50. Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. *Sophie Calle*, [en línea], [14 de Mayo de 2013]. Disponible en la Web: <http://biblioteca.artium.org/Author/Home?author=Calle%2C%20Sophie%2C%201953->

Sophie Calle, sigue irrumpiendo en su vida, pero esta vez, no es ella la que observa, sino la que es observada. Su proyecto realizado en 1981, *La filature* (fig. 39), trata de mostrar como transcurre uno de sus días para materializarlo, mediante la contratación de un detective por ella misma, con el objetivo verificar su existencia. Con esta obra lo que la artista ha hecho es representar su propia vida, sus vivencias, sentirse visible y formar parte de sus obras, sus creaciones. Este proyecto fue publicado en 1998, en la colección *Doubles-jeux* (fig. 40), libro IV. En los relatos de Sophie Calle aparece, "intrusa de su propia intimidad, reveladora de sus propios secretos, Sophie Calle se expone a sí misma como si fuera otra persona que no tuviese nada que ver con ella".⁵¹

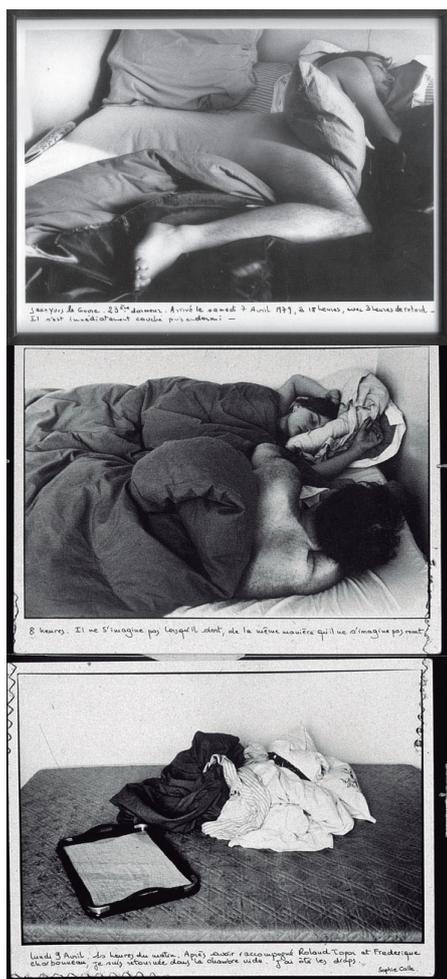


Fig. 37. Les Dormeurs. Sophie Calle. 1979.

Otro de los trabajos de 1984, esta vez como "voyeur", es *L'Hôtel* (fig. 41). De carácter narrativo nos cuenta su experiencia tras conseguir entrar en 1981, en un hotel de Venecia para trabajar como limpiadora de habitaciones. Se trata de una documentación fotográfica de los objetos personales que encuentra de los clientes del hotel, intentando imaginar como son las personas a las que pertenecen dichos objetos y sus vidas. Este proyecto al igual que *La filature*, también fue publicado por Actes Sud en la colección *Doubles-jeux*, libro V, en 1998; aunque anteriormente ya había sido publicado por Editions de l'Etoile, en 1984 (fig. 42).

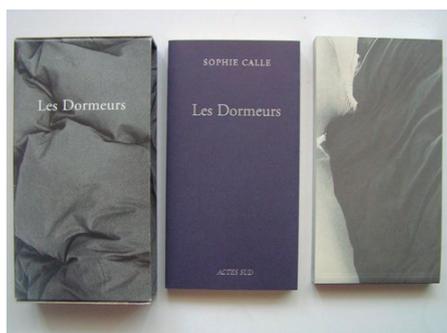


Fig. 38. Les Dormeurs. Sophie Calle. Editorial Actes Sud. 2000.

Podemos observar que sus libros, se aproximan cada vez más a una especie de diarios, como contenedores de información y confidencias. Como hemos mencionado anteriormente, su éxito está en sus historias autobiográficas, ya que retrata sus objetos más importantes, sus espacios íntimos, donde nos

51. CLOT, Manel. *Figuras de la identidad, Relatos de Sophie Calle*, Madrid, Fundación La Caixa, 1997, p. 20.



Fig. 39. La filature. Sophie Calle. 1981.



Fig. 40. Doubles-jeux. Sophie Calle. Editorial Actes Sud. 1998.

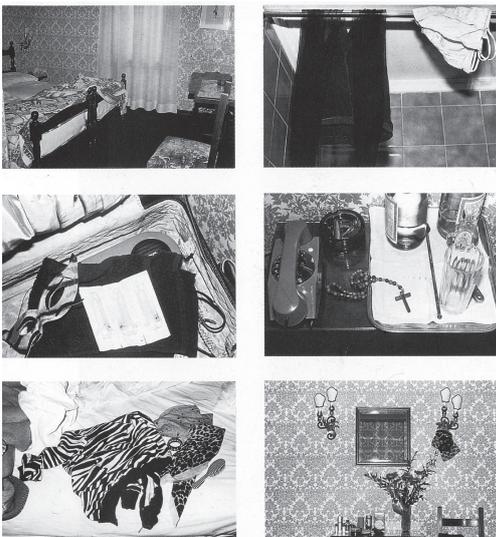


Fig. 41. L'Hôtel. Sophie Calle. 1984.

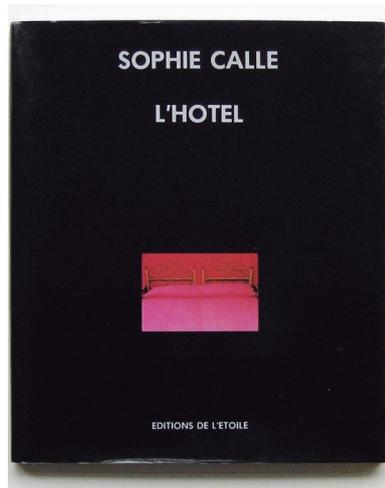


Fig. 42. L'Hôtel. Sophie Calle. Editions de l'Etoile. 1984.

narra lo que ha sucedido allí en ese momento, camas sin hacer, su vestido de novia, el albornoz de su amante que le recordaba a su padre... como es el caso de su libro *True Stories* (fig. 43). En éste, nos muestra una manifestación del vacío, de aquellos que han desaparecido de su vida, con el deseo de recuperar el pasado, un diario personal, su intimidad. Este libro, fue publicado conjuntamente con una exposición celebrada en el pabellón Helena Rubinstein de Arte Contemporáneo en el Museo de Tel Aviv en 1996, en hebreo e inglés, con imágenes en blanco y negro, y en color.

Sophie Calle, no deja de narrarnos sus historias más íntimas, así lo podemos ver mediante una experiencia dolorosa que tuvo, en su libro *Doaleur exquise* (fig. 44), publicado en 2003. La artista narra un viaje de 92 días en Japón debido a una beca que le conceden, relatándonos la ruptura amorosa que vive en ese momento. En el libro se documenta el recorrido geográfico que realiza la artista, mediante yuxtaposición de fotografía y texto, donde aparece un sello de color rojo que representa una cuenta atrás de los días que van quedando para que finalice el viaje. Calle nos narra su discurso amoroso con una experiencia de dolor y desolación. Realiza la obra con el fin de neutralizar



Fig. 43. True Stories. Sophie Calle. Tel Aviv Museum of Art. 1996.



Fig. 44. Douleur exquise. Sophie Calle. Editorial Actes Sud. 2003.



Fig. 45. Prenez soin de vous. Sophie Calle. Editorial Actes Sud. 2007.

la experiencia. En el libro se puede ver fotografías de objetos efímeros de cada uno de los días del viaje, antes de la ruptura amorosa. También se muestra una reconstrucción de la habitación donde sucede todo, y por último se podemos ver, las narrativas ajenas que dan lugar a la catarsis. La obra se puede ver como un cuaderno de viaje, con el que consigue hacer un hecho banal mediante su obra.

Y por último, una de sus obras con interés analítico, *Prenez soin de vous* (fig. 45), publicada en 2007. Se trata de un libro de artista que presenta ciento siete interpretaciones del email que le envió su amante para romper la relación.

Realiza una profunda investigación de un amor perdido, busca saber el por qué. Las interpretaciones de este email son realizadas por mujeres, que lo analizan según su profesión: abogada, psicóloga, mediadora, correctora de estilo... incluyendo también a artistas. El libro está compuesto por muchos tipos de papel, sobres con DVD's, los cuales graba y toma fotografías para incluir imágenes de cada una de estas mujeres que presentan su interpretación.

Para concluir, es interesante reflexionar la relación que existe entre el concepto de la obra de Sophie Calle y la interpenetración del libro de artista. Y cómo la artista, ha buscado la relación de su trabajo autobiográfico con el formato libro. Así lo afirma María Isabel Gallis:

“En el contexto de la obra de Sophie Calle, la utilización de libros de pequeño formato sirve para promover una narrativa personal y ficcional. (...) Por su escala reducida, por su contenido o por el hecho de ser “portátil”, un libro de pequeñas dimensiones puede ser asociado a un objeto personal como “agenda” o “diario” y, por eso, es más fácilmente utilizado como repositorio de información personal o de confidencias”.⁵²

Se puede ver como ya en el siglo XX y XXI, el libro de artista funciona como una nueva forma de autorrepresentación, un repositorio del que poder hacer uso de él para contar y mostrar a los demás sobre nosotros, y donde apoyarnos para una búsqueda y autorreflexión.

52. GALLIS PEREIRA, María Isabel. *Autorretrato y autorrepresentación. Territorio de experimentación y cambio de paradigma en el siglo XX*. Directores: María Salomé Cuesta Valera; María José Martínez de Pisón Ramón. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Pintura, 2011, p. 232.

3

Yo, soy otro

3. YO, SOY OTRO

3.1 Conceptualización de la obra

Tras la investigación que se ha llevado a cabo en el marco teórico del proyecto, es el momento de comenzar a desarrollar tanto el proceso de trabajo, como la descripción técnica de la producción artística. El estudio de la autorrepresentación, y el del libro de artista, nos han llevado a su punto de encuentro, en el que ambos se unen para mostrarnos obras como las de Roman Opalka, Lucas Samaras o Sophie Calle. Estos artistas que han sido investigados en el apartado de referentes, y muchos otros que no han tenido cabida en este proyecto, nos muestran como han sido capaces de aprovechar el libro para producir su obra. Se trata de libros de artista a modo de diarios, en los que se puede ver su "yo", su identidad, que hablan de ellos, de la representación del propio artista en su obra. Llegados a este punto de la investigación, es el momento de poder estudiar la conceptualización de la obra *Yo, soy otro*, objeto de producción artística del proyecto.

Este estudio pretende encontrar un nexo de unión entre la parte conceptual del proyecto, en el que son el propio artista y su "yo", los que se ven representados en su obra; como hemos podido tener ocasión de estudiar en la breve aproximación histórica de los varios artistas que se han autorrepresentado; y el libro de artista, disciplina que se ha desarrollado a lo largo del siglo XX y que ha sido el soporte elegido por muchos artistas. En dicha investigación, se ha dado importancia a la yuxtaposición de ambos, el concepto y el medio. Pero también se le ha dado importancia a la forma de trabajo, a las técnicas utilizadas y al desarrollo histórico, con el objetivo de poder tener una mejor visión del campo, para el desarrollo de la propia producción artística. Se ha optado por inclinarse hacia un tipo de libro más específico, dentro de la clasificación del libro de artista, como es el fotolibro. Su carácter industrial hace que sea más evidente el modo de trabajo actual y su implicación con el momento en el que vivimos, pudiendo aprovechar mejor la imagen gráfica, desde el punto de vista tecnológico para el desarrollo del fotolibro, como en el caso de artistas como Sophie Calle o Hans Peter-Feldman. En la obra *Yo, soy otro*, la importancia del carácter industrial está patente en la obra, ya que tanto los materiales utilizados como su morfología hacen que intrínsecamente se aprecien estos valores. Otro de los objetivos es la pretensión de multidisciplinariedad dentro del libro de artista, adopción de diferentes materiales y medios de distintos campos, para

unificarlos en una sola obra. Lo principal no es ver el lenguaje como el fin, sino como el medio de expresión artística.

Yo, soy otro, se trata de un “kit”, pudiendo definirse como un conjunto de piezas o instrumentos que sirven para realizar alguna función o desarrollar alguna actividad. El “kit” se reúne en una caja, lugar de encuentro y reunión de cada una de estas partes multidisciplinarias que componen la obra. La caja nos muestra un contenedor de recuerdos, de ideas y autorreflexión, al igual que en la obra de Lucas Samaras, ofreciendo un modo diferente de ver, de poder autorrepresentarse. En el caso de la obra, *Yo, soy otro*, el concepto es el mismo, se trata de un espacio donde compartir autorreflexiones, representar la alteridad latente del propio artista y de su identidad, como si de algo líquido e inestable se tratase. La pieza gira en torno al cuerpo del propio artista, su rostro deformado pretende fijar o hacer estable algo perecedero. Se trata de la búsqueda interior y confrontación con el “yo”, como un espejo donde reflejarse, una forma de mimesis. La obra se compone de una videocreación, un libro de artista, y una pieza escultórica. Se trata de una obra multidisciplinar con un fin reflexivo, una búsqueda personal con la que construir una poética, tratándose de una propuesta libre, que pueda adaptarse a cada necesidad, con la que el espectador pueda interactuar.

3.2 Proceso de trabajo y descripción técnica

3.2.1 Videocreación

El inicio en el proceso de trabajo de la obra, *Yo, soy otro*, se ve claramente diferenciado en su producción debido a la multidisciplinariedad que presenta. La idea es desarrollar el proyecto en distintas fases de trabajo, según el soporte o material de cada objeto que lo compone. No se ha seguido un patrón u ordenación cronológica en cuanto a producción, ya que se ha tenido que adaptar a las necesidades de cada una de las piezas. Se puede apreciar claramente tres fases diferenciadas; por un lado la videocreación, por otro lado el libro de artista y caja, y por último las piezas escultóricas.

En lo que se refiere a la videocreación, se realizó una grabación en video del rostro del artista, que más tarde fue tratada con Adobe Premiere para editar y con Adobe After Effects en cuanto a postproducción. Se trata de un largo proceso de trabajo desde la composición del video y el sonido, hasta el momento de postproducción en el que se exporta a After Effects. El objetivo es estabilizar el video, trabajar el color con la herramienta Color Finesse⁵³ para convertirlo a escala de grises, y tratar la deformación de la imagen, aparte de utilizar otras

53. Color Finesse es una herramienta de corrección de color de alta calidad y herramientas de mejora de imagen que funciona como plug-in para After Effects.

herramientas como escala, rotación y opacidad. Con todo ello, se consigue realizar la edición de video, pero la parte más importante, es la aplicación de efectos. En este caso se ha utilizado la herramienta "deformación de malla", la cual aplica una cuadrícula a la imagen de parches Bézier⁵⁴ sobre una capa, con el objetivo de manipular y aplicar distorsión en las zonas del video deseadas. Cuando se controlan los vértices y tangentes de la cuadrícula manipula la imagen crea una malla de deformación. Es a partir de esta herramienta del programa Adobe After Effects con la que se le aplica el efecto que se puede apreciar en el rostro con la que se autorrepresenta el propio artista.

Hay que decir, que previamente ya existía una manipulación en cuanto a deformaciones del rostro en la preproducción. Estas deformaciones se realizaron mediante la colocación de un cristal delante de la cámara, el cual fue utilizado para apoyarse sobre él, y poder exaltar la expresividad del rostro, siendo de gran ayuda para tratarlo más tarde en la postproducción. De esta forma se consiguen diferentes tonalidades de piel, arrugas y distorsiones que refuerzan tanto conceptualmente, como plásticamente, la expresividad de la obra.

A continuación se pueden ver diferentes fotogramas (fig. 46, 47 y 48), que han sido capturados tanto del video previo a la edición, como de la videocreación posterior a la postproducción.



Fig. 46. Fotograma 0:00:51:20, antes y después de aplicar el efecto en Adobe After Effects.

54. Sistema que se desarrolló para el diseño en aeronáutica y automóvil hacia los años 60 por P. Bézier, mediante un método matemático de curvas.



Fig. 47. Fotograma 0:00:36:17, antes y después de aplicar el efecto en Adobe After Effects.

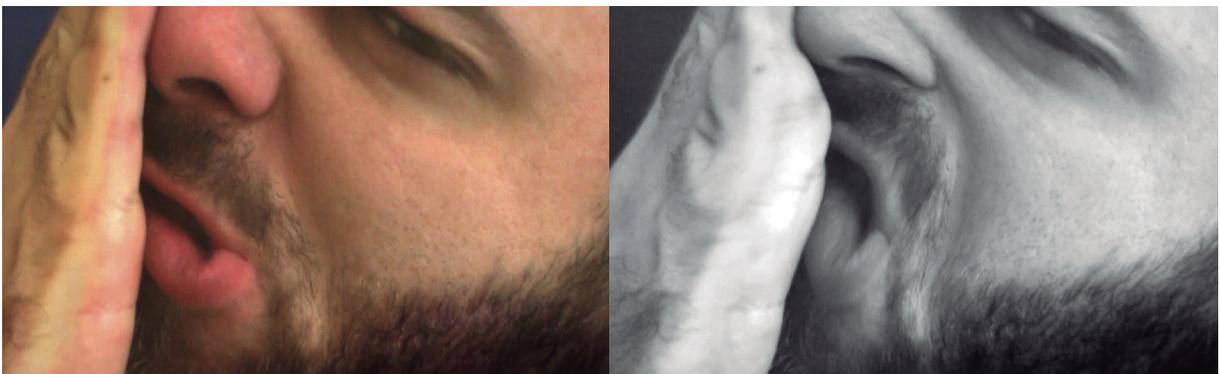


Fig. 48. Fotograma 0:02:51:19, antes y después de aplicar el efecto en Adobe After Effects.

Datos técnicos de la videocreación

Título: Yo, soy otro.
Dirección, montaje, fotografía, producción y postproducción: José Manuel Oller.
Actor: José Manuel Oller .
Año: 2013.
Duración: 3:02 min.
Género: Experimental.
Formato: 16:9.
Tamaño: 1280 x 720.
Código de color: Escala de grises.
Sonido: Banco de sonidos. Libre de derechos de autor.
Modelo de cámara: Canon EOS 650 D.
Objetivo: Canon EF 50 mm F/1.8.
Tarjeta de memoria: ScanDisk Ultra SD 4 gb.
Lector de tarjetas: Zaapa SD USB 2.0.
Ordenador: MacBook 2 GHz Intel Core 2 Duo.
Software: Adobe Premiere CS6, Adobe After Effects CS6.

3.2.2 Libro y caja

Después de trabajar con el video aplicando efectos en la postproducción, se planteó capturar los fotogramas más interesantes a nivel plástico y expresivo para realizar el libro de artista. Lo que se pretendía, era fijar el movimiento y experimentar con la imagen y el tiempo, por lo que se realizó una selección de 23 fotogramas de la videocreación (fig. 49). Estos fotogramas fueron exportados directamente desde Adobe After Effects en formato .psd, para más tarde ser editados en Adobe Photoshop, cambiando la resolución a 300 ppp, modo de color CMYK y formato de archivo .tiff, sin compresión de imagen para una adecuada impresión.

Una vez se disponía de los fotogramas definitivos que aparecerían en el libro de artista, comenzamos a plantearnos el formato y morfología que se le daría a éste. La idea inicial fue realizar un libro con una estructura común al libro que todos conocemos, mediante cuadernillos apilados, lo que se conoce como encuadernación alzada⁵⁵. Pero más tarde, surge la idea de que el libro pudiese desplegarse para poder ver la secuencia completa a simple vista, por lo que se optó por desarrollar una forma de acordeón y de esta forma solucionar uno de los problemas que existe en cuanto a la exposición del libro de artista.

Con los fotogramas preparados y teniendo clara la estructura del libro, una vez realizada la maqueta, comenzamos a maquetar el libro con Adobe InDesign. Se crea un documento en el que se especifica tanto el tamaño y número de páginas, como los márgenes y el sangrado. Se realiza la maquetación del libro colocando los fotogramas, además de crear un pie de foto con su tiempo de captura en el video, exportándose el documento en formato de archivo .pdf. De esta forma, tenemos un archivo PDF con todas las páginas, quedando por realizar la imposición⁵⁶. Ésta la realizamos también con Adobe InDesign, colocando las páginas del PDF en un nuevo documento con las medidas de A3, para poder realizar la impresión final de los tres cuerpos de los libros, ya que se trata de una edición de tres ejemplares seriados. El documento de imposición se vuelve a exportar en PDF, estando listo para su impresión.

Una vez impresas las páginas, se procede al montaje de éstas (fig. 50), mediante una pequeña pestaña con la que se van uniando entre sí para realizar el acordeón con ayuda de regla y plegadera, pasando más tarde a guillotina, para realizar los cortes necesarios y desechar el papel sobrante de la parte superior e inferior.

Por otro lado se confeccionan las cubiertas de los tres libros (fig. 51). La encuadernación elegida fue de tapa dura, debido a su resistencia y rigidez.

55. Tipo de encuadernación en el que la que los cuadernillos se superponen entre sí, para después ser cosidos generalmente con hilo, siendo la más común para libros.

56. Se trata de organizar las páginas de un libro en un pliego de impresión mayor, teniendo en cuenta el tipo de plegado, para después crear un cuadernillo.



Fig. 49. Fotogramas seleccionados para la impresión del libro de artista.



Fig. 50. Montaje y plegado del libro.



Fig. 51. Encuadernación de la cubierta.

Se utilizó cartón gris contrecolado de 3mm de espesor, además de cola de encuadernación adhesiva de base al agua, para pegar el papel de color negro con el que irá forrada la cubierta, pegada al cartón gris, que actúa como soporte rígido.

Antes de unir el cuerpo del libro a la cubierta, se realizó un gofrado con el título y nombre del artista de la obra en la cubierta. Para ello, se utilizaron tipos móviles de imprenta (fig. 52 y 53) con los que se compuso el texto para estamparlo en las cubiertas y cajas. La estampación se realizó en una prensa vertical (fig. 54), realizando previamente diferentes pruebas de presión (fig. 55) hasta dar con la adecuada, para que no se rasgase el papel. En cuanto a la estampación de los tipos móviles, se utilizó una "cama", que elevase la



Fig. 52. Proceso de composición con tipos móviles de imprenta para el gofrado del título y nombre.



Fig. 53. Composición de tipos móviles preparada para estampación en prensa vertical.



Fig. 54. Pruebas de diferentes presiones.



Fig. 55. Proceso de realización del gofrado con prensa.

cubierta prácticamente al mismo nivel de los tipos móviles, y así poder centrar y nivelar todo antes de estampar.

Una vez finalizado el proceso de creación del libro, nos centramos en la confección de la caja/contenedor que recogerá toda la obra. Se utilizaron los mismos materiales utilizados para la construcción de las cubiertas de los libros; cartón gris, para realizar la estructura de la caja; papel de color negro, para cubrir tanto la parte exterior como interior de la caja; y cola adhesiva al agua para adherir los dos materiales anteriores. En las siguientes imágenes podemos ver proceso de construcción de las cajas (fig.56 y 57), adaptándose para ello, a las medidas de las piezas que contendrá en su interior.



Fig. 56. Proceso de construcción de la caja/contenedor.

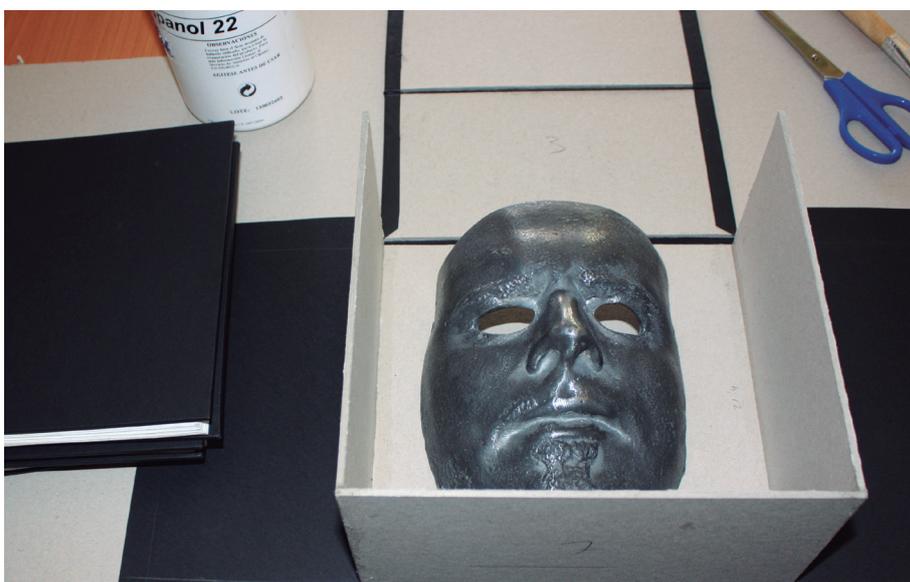


Fig. 57. Proceso de construcción de la caja/contenedor.

Datos técnicos del libro

Título: Yo, soy otro.

Material: Cartón gris 3mm, cola adhesiva al agua, papel Nettuno Negro de 140 gr. y papel Old Mill Blanco de 190 gr.

Técnica: Encuadernación artesanal, gofrado, edición e impresión digital.

Lugar de impresión: Talleres de Grabado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Medidas: 207x207 mm.

Formato cuerpo del libro: Políptico acordeón.

Serie: 3 ejemplares numerados.

Año: 2013.

Ordenador: MacBook 2 GHz Intel Core 2 Duo.

Software: Adobe Photoshop CS6.

Datos técnicos de la caja/contenedor

Material: Cartón gris 3mm, cola adhesiva al agua y papel Nettuno Negro de 140 gr.

Técnica: Construcción artesanal y gofrado.

Lugar de impresión: Talleres de Grabado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Medidas: 220 x 125 x 220 mm.

Serie: 3 ejemplares numerados.

Año: 2013.

3.2.3 Esculturas

En cuanto a la obra escultórica, lo que se pretende es producir una serie de tres máscaras de metal fundido que formarán parte de la obra *Yo, soy otro*. Al contrario que en la videocreación, y el libro, las piezas escultóricas pretenden ser una copia del rostro del artista, sin aplicar ningún tipo de deformación. El objetivo es yuxtaponer la imagen de las máscaras, a las de la videocreación y el libro, como si de un objeto fetiche se tratase, a la vez que conceptualmente contrarresta las formas líquidas que presentan las imágenes de las otras obras. El metal es un elemento líquido, sólido y fuerte, con una serie de características que acentúan conceptualmente la autorrepresentación de un rostro estable, a la vez que representa una reproducción idéntica al rostro del artista, pudiendo así hacer visible su alteridad mediante la máscara. Se trata de representar la identidad, mediante un objeto que

posee carácter de ocultación. El proceso de trabajo para la realización de las piezas escultóricas en fundición, es el que se detalla a continuación:

Primero se realizó un molde del rostro del artista mediante alginato (fig. 58). Se trata de un material específico para odontología, que utilizan los dentistas para realizar moldes de dentaduras. La elección de este material se debe a su no toxicidad, fácil uso, y sobre todo, magnífico registro de detalles. El alginato se comercializa en polvos que se deben mezclar con agua en proporciones que se especifiquen en las instrucciones, y que mediante unos tiempo de espera, se convierte en una gelatina densa que permite sacar un molde. Éste material es algo frágil e inestable, por lo que posteriormente se vierte escayola sobre él, para que una vez fraguado sirva como molde madre, que mantenga la forma del alginato.



Fig. 58. Preparación de molde de alginato.



Fig. 59. Molde de alginato con base madre.

Una vez desmoldeado, se tiene el molde del rostro (fig. 59), con el cual se trabajará para sacar los positivos en cera que sean necesarios. Debido a la fragilidad que posee el alginato, ya que se trata de un material que tiene poco tiempo de vida, comenzando a perder sus propiedades, evaporándose el agua y descomponiéndose a su vez, por lo que se debe positivar a corto plazo.

Para el positivado se empleó cera, la cual previamente calentó hasta volverse líquida, aplicándola mediante capas hasta obtener el grosor deseado (fig. 60). Tras enfriar y solidificar la cera, y con ayuda de agua, se desmoldea para obtener el positivo (fig. 61). Una vez obtenidos los positivos que se utilizarán para realizar la pieza de fundición, se ha procedido a trabajar los detalles y acabados necesarios, como por ejemplo, la incisión para realizar la apertura de los ojos para la máscara (fig. 62).



Fig. 60. Aplicación de la cera al molde.



Fig. 61. Positivado del molde.



Fig. 62. Corrección de detalles en los positivos.



Fig. 63. Aplicación de la papilla a la pieza.



Fig. 64. Aplicación de grano refractario a la pieza.



Fig. 65. Piezas después de los cuatro baños.

tario medio. Hay que especificar que entre baño y baño del árbol de colada, debe dejarse secar en un lugar con refrigeración durante aproximadamente dos horas.

Una vez las piezas han recibido sus cuatro baños correspondientes y están secas, están listas para aplicarles una ligera capa de fibra de vidrio (fig. 66) con ayuda de la papilla, para reforzar la pieza. Sin pasarse excesivamente, para que cuando la pieza se meta en el horno para ser descerada (fig. 67),

Más tarde se realiza el árbol de colada⁵⁷ mediante soldadura, con ayuda de un cuchillo caliente para unir tanto los bebederos, como la copa a la pieza. Y después, se le aplica una capa de goma laca disuelta en alcohol con pigmento negro para saber por dónde se le ha ido aplicando el material al árbol de colada. El método que se utilizará es "Fundición a la cera perdida"⁵⁸, mediante la técnica de cascarilla cerámica. Una vez se evapora el alcohol, el árbol está listo para poder aplicarle el primer baño (fig. 63). Este baño y los siguientes, hasta un total de cuatro baños, se le aplican mediante una papilla⁵⁹ de sílice coloidal⁶⁰ y moloquita en polvo⁶¹, con ayuda de una amasadora industrial, recubriendo toda la pieza, menos la parte de la boca donde se verterá el metal fundido. El primer baño debe ser más espeso, pasando a darse justo después, una cobertura de grano refractario fino (fig. 64 y 65). El segundo baño debe ser con una mezcla más líquida, aplicándole otra cobertura de grano refractario fino también. Los restantes dos baños se le aplican con una la papilla más líquida, pero con una cobertura de grano refractario

57. Proceso en el que se unen las piezas de cera a un tronco central de cera, el cual descansa sobre una base también de cera, que servirá de embudo por donde entrará el metal fundido.

58. Técnica escultórica empleada en fundición para obtener figuras de metal por medio de un molde elaborado a partir de un prototipo de cera.

59. La papilla es una mezcla de sílice coloidal y moloquita en polvo en una disolución acuosa.

60. Sólido atómico de gran dureza por su estructura y elevado punto de fusión, utilizado en fundición por su capacidad ligante de para moldes de cascarilla cerámica.

61. La moloquita es un silicato de aluminio calcinado, utilizada en fundición por su capacidad de resistencia a altas temperaturas.



Fig. 66. Aplicación de fibra de vidrio a la pieza.



Fig. 67. Descerado de las piezas en el horno.



Fig. 68. Preparación de las piezas para colada.



Fig. 69. Aplicación del metal en las piezas.

pueda verse cualquier grieta que se haya producido por la dilatación y no queda oculta. En este caso tras descerar procederíamos a reparar esas grietas nuevamente con fibra de vidrio y papilla.

Por último se le aplica una capa fina de papilla, denominada “baño de seguridad”, con el fin de obstruir cualquier grieta que se haya produciendo tras el descere y que no hayamos percibido a simple vista. Se deja secar al igual que cuando se le aplicaban los baños y la cobertura de grano refractario, en un lugar con refrigeración durante un tiempo prudente.

Para realizar la colada, las piezas se colocan en un cajón metálico (fig. 68), sujetas mediante unas varas de metal, quedando suspendidas en el aire. Este cajón se tapa y por un orificio desde el exterior se le aplica calor con un soplete, de esta forma los árboles de coladas se aclimatan a una temperatura alta para que no haya un choque de contrastes de temperatura excesivo que puedan producir problemas.

El material elegido para hacer la colada de las piezas es Zamak⁶², ya que posee un peso más ligero que otros materiales férricos como por ejemplo, el bronce o latón, además de un aspecto de color plateado. Es por estas dos características por lo que nos hemos inclinado por elegir Zamak. Es el momento en el que se pone las piezas de Zamak en el crisol y se meten en la máquina de

62. El zamak es una aleación de zinc con aluminio, magnesio y cobre. Material con alta dureza, resistencia y densidad, con una temperatura de fusión de 386°.

fundición. Una vez está el material fundido se procede a sacar de la máquina con unas pinzas especiales, guiadas por una grúa y se coloca en una herramienta que posee dos mangos, uno a cada extremo y que son guiados por dos personas, encargadas de verter el material en el árbol de colada (fig. 69). Cuando estén rellenos todos los árboles de colada, el material restante se vierte en una lingotera para poder utilizarse en futuras coladas. En cuanto a los árboles de colada, se dejan enfriar y se procede a picar la cascarilla cerámica hasta descubrir toda la pieza.

Entonces es cuando llega el momento del acabado de las piezas, procediendo a eliminar los bebederos y copa con una radial de corte. Después con ayuda de una fresadora, se elimina todo el exceso del corte y se afina la zona. Por último se le ha aplicado una limpieza mediante la máquina de chorro de arena a la zona interior de las máscaras, que le da un aspecto mate y homogéneo.

Datos técnicos de la escultura

Título: Yo, soy otro.

Material: Zamak.

Técnica: Fundición a la cera perdida (Cascarilla cerámica).

Lugar de fundición: Talleres de escultura y fundición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Serie: 3 ejemplares.

Medidas: 200 x 145 x 85 mm.

Año: 2013.

3.3 Obra final



Fig. 70. Obra final (libros de artista y proyección de videocreación).



Fig. 71. Obra final (Interacción con el espectador).



Fig. 72. Obra final completa.



Fig. 73. Detalle la de obra final.



Fig. 74. Detalle de la obra final.



Fig. 75. Detalle de la obra final.



Fig. 76. Detalle de la obra final.

4

Conclusiones

4. CONCLUSIONES

Como mencionábamos al comienzo del trabajo, el lenguaje artístico se ha convertido en una forma de autoexploración. A través del arte y más concretamente del autorretrato, herramienta que hemos investigado, el artista puede trabajar la autorrepresentación en su propia obra. En las primeras investigaciones dejamos claro que el tipo de autorretrato que se estudia en este trabajo, intenta no ser una herramienta con la que crear una imagen fidedigna o una copia de nosotros mismos, sino un campo de exploración con el que poder experimentar artísticamente, como una forma de materialización, tanto física como psíquica de nuestro "yo". Es cierto que el autorretrato fue considerado delito durante milenios, pero el ser humano fue apartándose cada vez más como miembro de categorías amplias, para llegar a tener constancia de su existencia como individuo singular, siendo así como aparece el autorretrato.

Mediante estas investigaciones se ha realizado una aproximación al estudio histórico de una serie de artistas, desde el Renacimiento con Durero, que da paso a los primeros autorretratos con carácter de autoconocimiento de la identidad; continuando con Rembrandt, el maestro de la expresiones faciales; Robert Cornelius, con el primer retrato fotográfico que se conoce en la historia; y muchos otros artistas que abarcan desde el siglo XV al siglo XXI, como es el caso de Cindy Sherman, Sophie Calle o Gillian Wearing, fotografías conceptuales con una visión más postmoderna de la autorrepresentación. Esta aproximación histórica pretendía tener una visión global y conjunta de cómo evoluciona el autorretrato a lo largo de la historia del arte. Se puede apreciar que desde la aparición de éste, con un carácter identitario más autoconsciente, en el siglo XV hasta nuestros días la forma de autorrepresentación ha cambiado; pudiendo demostrar que siempre ha estado presente en la obra del propio artista y que actualmente, la figura del propio artista es primordialmente un recurso de experimentación técnica en el arte, el autor de la obra.

Por otro lado investigar la forma de autorrepresentación ha dado pie, a estudiar la identidad y el "yo". Al igual que comentábamos al comienzo de las conclusiones, el "yo" y la identidad es una aportación de comienzos del siglo XVIII, que buscaba el afán de individualidad y singularidad. Todos nos hemos preguntado alguna vez: ¿Quién soy?, se trata de dudas existenciales que bus-

can la identificación. Todo parece indicar, que a finales del siglo XX y principios del XXI, se comenzó a reflexionar sobre todo ello, derivando en la independencia y libertad del artista contemporáneo. Podríamos llegar a afirmar que se intenta recuperar el interés por el ser humano, todo lo que ha sido afectado por el cambio de paradigma, que se ve reflejado en nuestra identidad. Y como consecuencia ahora más que nunca, en la postmodernidad buscamos nuestra identidad dentro del "mundo líquido" e inestable de Bauman.

También se ha realizado un análisis de la identidad y del "yo" desde un punto de vista psicoanalítico. Todo el mundo se reconoce un "yo" ya sea como psique, alma o conciencia, es por ello por lo que se ha dado una pequeña visión desde el punto de vista de Popper, Eccles, Freud y Lacan. Tanto Popper como Eccles, defienden que el "yo" está vinculado a la personalidad del individuo, permaneciendo en el inconsciente, siendo a través de la experiencia como se forma ésta. Está claro que nuestra personalidad está influida por nuestras experiencias, y que cada artista sea conscientemente, o inconscientemente, lo refleja en su autorrepresentación cuando trabaja en su obra. Kurpit piensa que el psicoanálisis ha hecho ver que no somos tan racionales como pensamos, poniéndonos como ejemplo el análisis de obras de artistas modernos y postmodernos como Matisse, Picasso, Polloc... que trabajan emocionalmente con un intento de racionalizar.

El objetivo del presente trabajo es una actitud crítica y conceptualmente activa que de pie a investigar en disciplinas como sociología, filosofía y psicología, que pueden aportar nuevas formas de ver el arte y así reflexionar; abriendo también nuevas formas de expresión como un eje de comunicación del hombre y como el deseo de integración de la máquina, que hace que la fotografía cobre un papel importante en este campo, como una herramienta potenciadora de manipulación del cuerpo humano. El artista postmoderno tiene en sus manos nuevos recursos con multitud de posibilidades, que dejan de lado a lo que se antes conocía como el retratista. Es el cambio progresivo de la evolución del ser humano el que da mayor libertad artística que se ve representada en la singularidad, no solo representando el narcisismo de su propia imagen, sino mostrando lo que se considera fundamental para la constitución de su propia identidad con el fin de materializarla.

En cuanto al libro de artista como disciplina de integración de todo el marco conceptual y la producción artística, se ha realizado una aproximación histórica de su evolución, al igual que en el autorretrato. El interés por el libro de artista como espacio creativo, va vinculado a la combinación de muchas disciplinas. Se trata de un campo de experimentación con múltiples posibilidades, un soporte vivo y lúdico dispuesto a prestarse al artista. Se comenzó realizando una aproximación histórica desde el comienzo del libro ilustrado, cuando aparecen en el siglo XIX los nuevos sistemas de impresión como la litografía, aplicándole

un carácter de vehículo de difusión masiva. Se puede ver la evolución que hay desde las obras de Matisse, Picasso, Miró, Doré, Dubuffet, Dalí.... Multitud de artistas que toman el formato libro para ilustrar, trabajando conjuntamente con el editor.

Ya en el siglo XX esta forma de ver el libro cambia hasta el punto de su transformación como objeto. Fue tan incesante su propio cambio, que muchos movimientos de la época experimentaron con esta disciplina. Efectivamente, la aportación que realizó M. Duchamp fue la que dio un giro importante, mediante el uso del contenedor como repositorio de notas, blogs, objetos... Tampoco se queda atrás Fluxus, el grupo antiarte que aporta una visión multidisciplinar con multitud de recursos. Y después de realizar el recorrido histórico pasando por artistas como Roth, Ruscha, Carrión... en los años 60 y 70 hay una serie de artistas como Hans-Peter Feldmann y Sophie Calle cuyo trabajo ha supuesto una gran aportación a esta investigación. Estos artistas han sabido yuxtaponer el concepto de autorrepresentación y la disciplina del libro, objeto de estudio de este trabajo, centrándonos en el fotolibro. Ambos han sabido contribuir con la fotografía al formato libro desde el punto de vista más autobiográfico, que han sido la fuente de motivación en la investigación de este proyecto.

Mediante los referentes conceptuales elegidos, realizamos un acercamiento a la obra de Opalka, Samaras y Calle. Opalka por sus aportaciones con el juego del tiempo y series numéricas en su obra. Artista que ha sabido materializar el tiempo en su obra, que aunque mayormente sus aportaciones han sido en la pintura, también realizó un libro de artista en el que mediante la autorrepresentación también supo materializarlo. Por otro lado se encuentra Samaras, artista que mediante la fotografía polaroid experimentó una gran fuente de creatividad trabajando físicamente sobre éstas. Siempre se utilizó el mismo, autorrepresentándose en su propia obra, como una forma de búsqueda personal. También hizo algunas aportaciones en la escultura mediante sus cajas o contenedores. Se trata unta de "kit", con el objetivo de desarrollar una función. El contenedor o caja es un lugar de encuentro del "yo", un espacio de reunión con el que poder contener todo, tanto recuerdos como ideas, dejando latente la identidad, objetos que pertenecen a un "yo" reflexivo encaminado hacia una búsqueda personal. Actitud crítica, creativa y conceptualmente activa en la producción artística, mediante la reflexión teórica, por lo que se han alcanzado los objetivos previamente considerados al comienzo de la investigación. Y por último la ya mencionada anteriormente, Sophie Calle con su amplia lista de libros de artista editados y en el mercado, con grandes aportaciones autobiográficas y reflexivas del "yo" contemporáneo.

En cuanto a la producción artística pretendíamos poder ampliar el campo mediante la multidisciplinariedad que ofrece el libro de artista, siendo por ello por lo que se optó por incluir diferentes piezas, distintos materiales, pero una

misma obra, con la que se ha pretendido ver el lenguaje como un medio de expresión, no como un fin. Por otro lado, en el campo de producción de la obra *Yo, soy otro*, ha sido muy importante poder enriquecerse teóricamente para aplicar ese conocimiento, abriendo las puertas a la creatividad artística en la disciplina del libro de artista. Además, se ha optado por la tipología de libro de artista más cercana al fotolibro, de carácter más industrial, que refleja nuestra identidad, dando importancia matérica. Tanto las técnicas utilizadas como los materiales, son potentemente delatadores de nuestra sociedad postmoderna. Se ha puesto énfasis en cuanto a acabados, con un formato de expositor para el espectador, con el que poder interactuar. Además de poder solucionar uno de los problemas que existen en el libro de artista al exponerse al público, ya que o solo se ve una parte de éste, o el libro debe cogerse e interactuar con el espectador. Es por ello, por lo que se optó por realizar ese tipo de encuadernación en acordeón que puede ser desplegada para su correcta visualización al completo, si hubiese la necesidad de exponerse sin interacción.

La utilización de la videocreación ha sido una aportación muy interesante en el producción artística, ya que mediante la imagen en movimiento, he podido experimentar gráficamente con la captura de fotogramas que se han incluido en el libro. De esta forma se puede ver la autorrepresentación del artista tanto en movimiento en la videocreación, como estática en el libro. Ambas tratan de contener los conceptos que se han desarrollado a lo largo de la investigación realizada, dejando patente la idea de identidad como si de algo líquido e inestable se tratase. La pieza gira en torno al cuerpo del propio artista, su rostro deformado pretende fijar o hacer estable algo perecedero. Se trata de la búsqueda interior y confrontación con el "yo", como un espejo donde reflejarse y un acto de mimesis con el que poder sentir empatía. Ha sido muy importante para la realización tanto del video como de las imágenes, la utilización de medios tecnológicos como programas de postproducción de video y edición de fotografía, que reafirma aún más ese carácter postmoderno de la máquina que queda patente en la obra *Yo, soy otro*.

En cuanto a la pieza escultórica lo que pretende es utilizar la idea de máscara como algo donde nos escondemos y que han utilizado muchos artistas a lo largo de la historia, como Jorge Molder o Gillian Wearing. El problema está en que la máscara que incluye el libro es una copia del rostro del artista; ¿Cómo se puede esconder entonces?, es imposible utilizar la máscara para esconderse ya que ésta, posee un rostro que refleja una identidad. En yuxtaposición al video y las imágenes donde la identidad es líquida, la máscara pretende aportar forma de recuperar la identidad y hacer que sea estable, como una especie de remedio o antídoto.

Además de construir una poética personal como artista, se trata de una forma de hacer visible al propio artista hacia el exterior. Todo lo anteriormente ex-

puesto ha dado lugar a una obra multidisciplinar que contiene vídeo, escultura y gráfica, vinculadas entre sí, en una sola pieza, que como afirma Julián Bell: “(...) podría intentar enfrentarme a mi rostro; podría estudiar de que manera define mi naturaleza y, al plasmarlo gráficamente, podría estudiar la formulación «soy yo».⁶³ Pero no, en este caso, no «soy yo», sino que «yo, soy otro».

63. BELL, Julián. *500 Autorretratos*, Phaidon, Londres, 2004, p. 5.

5

Fuentes
referenciales

5. FUENTES REFERENCIALES

Bibliografía

AA.VV. *Sobre libros: Reflexiones entorno al libro de artista*, Valencia, Sendemà Editorial, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidad*, Madrid, Ed. Losada, 2005.

BELL, Julian. *500 Autorretratos*, Londres, Phaidon, 2004.

CLOT, Manel. *Figuras de la identidad, Relatos de Sophie Calle*, Madrid, Fundación La Caixa, 1997.

CRESPO MARTÍN, Bibiana. *El libro-arte. Concepto y proceso de creación contemporánea*. Director: M^a Rosa Vives Piqué. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, Departamento de Pintura, 1999.

DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, París, Éd. de la Différence, 1996.

Duchamp. Catálogo de exposición en la Fundación Joan Miró, Barcelona, 1983.

GALLIS PEREIRA, María Isabel. *Autorretrato y autorrepresentación. Territorio de experimentación y cambio de paradigma en el siglo XX*. Directores: María Salomé Cuesta Valera; María José Martínez de Pisón Ramón. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Pintura, 2011.

GERGEN, Kenneth. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2006.

HARRSCH BOLADO, Catalina. *Identidad del psicólogo*, México, Pearson Educación, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habla Zaratustra*, Madrid, Ed. EDAF, 1998.

OLIVARES, Rosa. *El retrato como medio de conocimiento*, Madrid, Revista Lápiz, nº 127, 1996.

OLIVARES, Rosa. *¿Quién soy yo?*, Madrid, EXIT BOOK, nº10, 2003.

PÉREZ RODRÍGUEZ, M^a Luisa. *El autorretrato o la identidad ante la cámara fotográfica*, S.I. El autor, Valencia, 2008.

POPPER, K.R. , ECLESS, J.C. *El yo y su cerebro*, Barcelona, Ed. Labor, 1985.

KUSPIT, Donald. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Nueva York, Akal Ediciones, 2003.

Recursos Web

ANTÓN, José Emilio. GÓMEZ, Antonio. *Un género que renueva el mundo visual: Libros de artista*. Julio 2008, [14 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: [http://es.scribd.com/doc/3928728/Libro-de-Artista-](http://es.scribd.com/doc/3928728/Libro-de-Artista)

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad mecánica*. [en línea]. [18 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>

BREA, José Luis. *Fábricas de identidad (Retórica del autorretrato)*, [en línea]. 2003, [5 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://joseluisbrea.net/articulos/autorretrato.pdf>

CID PRIEGO, Carlos. *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*, [21 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/2034/1905>

Gillian Wearing, Interview magazine, [en línea]. [27 de Abril de 2013]. Disponible en la web: http://www.interviewmagazine.com/art/london-gillian-wearing#_

MENESES, Nacho. *Roman Opalka, pintor de la infinitud*, [en línea], Periódico El País, Agosto 2011 [14 de Mayo de 2013]. Disponible en la Web: http://elpais.com/diario/2011/08/31/necrologicas/1314741602_850215.html

OLLER NAVARRO, José Manuel. *El libro como obra plástica. Libro de artista*, [en línea]. Septiembre 2011, [5 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/18249>

OPALKA, Roman. *Self Portraits*. [en línea], [14 de Mayo de 2013]. Disponible en la Web: <http://opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=en>

POLO PUJADAS, Magda. *El libro como obra de arte y como documento especial*, 2011, [17 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151>

Robert Cornelius Historical Marker, Explore PA History, [21 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://explorepahistory.com/hmarker.php?markerId=1-A-190>

RODRIGO, Miquel. MEDINA, Pilar. *Posmodernidad y crisis de identidad*, [en línea]. [10 de Mayo de 2013]. Disponible en la Web: <http://icjournal.files.wordpress.com/2013/01/1265038593-5rodrigo-alsina.pdf>

Sophie Calle, Art Tattler Internacional, [en línea]. [27 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: <http://arttattler.com/commentarysophiecalles.html>

Sophie Calle, Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, [en línea], [14 de Mayo de 2013]. Disponible en la Web: <http://biblioteca.artium.org/Author/Home?author=Calle%2C%20Sophie%2C%201953->

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *Fluxus y Beuys: de la acción de arte a la plástica social*. [en línea]. [18 de Abril de 2013]. Disponible en la Web: http://www.homines.com/arte_xx/fluxus_y_beuys/index.htm

Seminario

DE LA CRUZ, Mónica. *El arte del textus: aproximaciones al libro de artista*. Seminario. Valencia, España. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Del 28 de enero al 1 de febrero de 2013.

6

Anexo:
Figuras

6. FIGURAS

- Fig. 1.** Medallón. Jean Fouquet. 1450. Pág. 15.
- Fig. 2.** Autorretrato. Alberto Durero. Museo del Prado, Madrid. 1498. Pág. 15.
- Fig. 3.** La primera foto jamás tomada. Robert Cornelius. 1839. Pág. 16.
- Fig. 4.** Autorretrato con oreja vendada. Vicent Van Gogh. 1889. Pág. 17.
- Fig. 5.** Autorretrato en el periodo azul. Pablo Picasso. 1901. Pág. 17.
- Fig. 6.** Autorretrato desnudo gesticulando. Egon Schiele. 1910. Pág. 18.
- Fig. 7.** Mi nacimiento. Frida Khalo. 1932. Pág. 18.
- Fig. 8.** Triple autorretrato. Norman Rockwell. 1960. Pág. 19.
- Fig. 9.** Autorretrato. Francis Bacon. 1971. Pág. 19.
- Fig. 10.** Untitled #216, History Portraits. Cindy Sherman. 1980. Pág. 20.
- Fig. 11.** Reflexion (Autorretrato). Lucian Freud. 1985. Pág. 21.
- Fig. 12.** Una pequeña historia de amor. Alberto García Alix. 1995. Pág. 21.
- Fig. 13.** Les seins miraculeux. Sophie Calle. 2001. Pág. 22.
- Fig. 14.** Autorretrato como mi madre Jean Gregory. Gillian Wearing. 2003. Pág. 23.
- Fig. 15.** Autorretrato de mí ahora con máscara. Gillian Wearing. 2011. Pág. 23.
- Fig. 16.** Pinocchio. Jorge Molder. 2006. Pág. 26.
- Fig. 17.** Zang Tumb Tumb. Marinetti. 1914. Pág. 35.
- Fig. 18.** Entierro del Conde de Orgaz. Ilustrado por Pablo Picasso. 1969. Pág. 36.
- Fig. 19.** L'Antitête de Tzara. Erns, Tangury y Miró. 1949. Pág. 36.
- Fig. 20.** Jazz. Matisse. 1947. Pág. 36.
- Fig. 21.** La Boîte Verte. Marcel Duchamp. 1934. Pág. 37.
- Fig. 22.** Fluxus editions. Editado por George Maciunas. The Museum of Modern Art, New York. 1964-65. Pág. 38.
- Fig. 23.** Cent mille milliards de poèmes. Raymond Queneau. 1961. Pág. 39.
- Fig. 24.** Daily Mirror. Dieter Roth. 1961. Pág. 39.
- Fig. 25.** Twenty-six Gasoline Stations. Edward Ruscha. 1963. Pág. 40.
- Fig. 26.** For Fans and Scholars Alike. Ulises Carrión. Edward Ruscha. 1987. Pág. 41.
- Fig. 27.** Bilder 11. Hans-Peter Feldmann. 1969. Pág. 41.

- Fig. 28.** Autorretratos realizados Roman Opalka después de cada jornada de trabajo. Pág. 43.
- Fig. 29.** Opalka 1965 / 1 – ∞ SELF-PORTRAITS. Libro de artista. Roman Opalka. 2008. Pág. 44.
- Fig. 30.** Autopolaroid. Samaras. Medida 74 x 95 mm. MOMA, Nueva York. 1969-71. Pág. 45.
- Fig. 31.** Autopolaroid. Samaras. Medida 95 x 74 mm cada una. MOMA, Nueva York. 1969-71. Pág. 45.
- Fig. 32.** Album. Lucas Samaras. Whitney Museum of American Art y Pace editions, New York. 1971. Pág. 46.
- Fig. 33.** Photo-transformations. Lucas Samaras. 1974-76. Pág. 46.
- Fig. 34.** Box. Lucas Samaras. 350x255x380 mm. Técnica mixta. Tate Museum. 1963. Pág. 47.
- Fig. 35.** Box #61. Lucas Samaras. 343x299x483 mm. Técnica mixta. Tate Museum. 1967. Pág. 47.
- Fig. 36.** Box #101. Lucas Samaras. Técnica mixta. 355x546x146 mm. 1977-89. Pág. 48.
- Fig. 37.** Les Doumeus. Sophie Calle. 1979. Pág. 50.
- Fig. 38.** Les Doumeus. Sophie Calle. Editorial Actes Sud. 2000. Pág. 50.
- Fig. 39.** La filature. Sophie Calle. 1981. Pág. 51.
- Fig. 40.** Doubles-jeux. Sophie Calle. Editorial Actes Sud. 1998. Pág. 51.
- Fig. 41.** L'Hôtel. Sophie Calle. 1984. Pág. 51.
- Fig. 42.** L'Hôtel. Sophie Calle. Editions de l'Etoile. 1984. Pág. 51.
- Fig. 43.** True Stories. Sophie Calle. Tel Aviv Museum of Art. 1996. Pág. 52.
- Fig. 44.** Douleur exquise. Sophie Calle. Editorial Actes Sud. 2003. Pág. 52.
- Fig. 45.** Prenez soin de vois. Sophie Calle. Editorial Actes Sud. 2007. Pág. 52.
- Fig. 46.** Fotograma 0:00:51:20, antes y después de aplicar el efecto en Adobe After Effects. Pág. 57.
- Fig. 47.** Fotograma 0:00:36:17, antes y después de aplicar el efecto en Adobe After Effects. Pág. 58.
- Fig. 48.** Fotograma 0:02:51:19, antes y después de aplicar el efecto en Adobe After Effects. Pág. 58.
- Fig. 49.** Fotogramas seleccionados para la impresión del libro de artista. Pág. 60.
- Fig. 50.** Montaje y plegado del libro. Pág. 61.
- Fig. 51.** Encuadernación de la cubierta. Pág. 61.
- Fig. 52.** Proceso de composición con tipos móviles de imprenta para el gofrado del título y nombre. Pág. 62.

- Fig. 53.** Composición de tipos móviles preparada para estampación en prensa vertical. Pág. 62.
- Fig. 54.** Pruebas de diferentes presiones.. Pág. 62.
- Fig. 55.** Proceso de realización del gofrado con prensa.. Pág. 62.
- Fig. 56.** Proceso de construcción de la caja/contenedor. Pág. 63.
- Fig. 57.** Proceso de construcción de la caja/contenedor. Pág. 63.
- Fig. 58.** Preparación de molde de alginato. Pág. 65.
- Fig. 59.** Molde de alginato con base madre. Pág. 65.
- Fig. 60.** Aplicación de la cera al molde. Pág. 66.
- Fig. 61.** Positivado del molde. Pág. 66.
- Fig. 62.** Corrección de detalles en los positivos. Pág. 66.
- Fig. 63.** Aplicación de la papilla a la pieza. Pág. 67.
- Fig. 64.** Aplicación de grano refractario a la pieza. Pág. 67.
- Fig. 65.** Piezas después de los cuatro baños. Pág. 67.
- Fig. 66.** Aplicación de fibra de vidrio a la pieza. Pág. 68.
- Fig. 67.** Descerado de las piezas en el horno. Pág. 68.
- Fig. 68.** Preparación de las piezas para colada. Pág. 68.
- Fig. 69.** Aplicación del metal en las piezas. Pág. 68.
- Fig. 70.** Obra final (libros de artista y proyección de videocreación). Pág. 70.
- Fig. 71.** Obra final (Interacción con el espectador). Pág. 70.
- Fig. 72.** Obra final completa. Pág. 70.
- Fig. 73.** Detalle la de obra final. Pág. 71.
- Fig. 74.** Detalle la de obra final. Pág. 71.
- Fig. 75.** Detalle la de obra final. Pág. 72.
- Fig. 76.** Detalle la de obra final. Pág. 72.

LA REPRESENTACIÓN DEL “YO”:

Creación de un libro de artista como
materialización de una búsqueda personal

La autorrepresentación dentro del arte siempre ha estado presente. Son muchos los artistas que a lo largo de la historia del arte, han utilizado su propia imagen para autorrepresentarse en su obra. Es por ello, por lo que se ha realizado una aproximación histórica sobre el estudio del autorretrato, desde la pintura renacentista a la fotografía postmoderna. El lenguaje artístico se ha convertido en una forma de autoexploración, transformando el autorretrato en autoconocimiento hacia la búsqueda del “yo” y de la identidad. Se ha investigado el “yo” desde el pensamiento cultural y psicoanalítico, y la identidad como forma de pensamiento en la postmodernidad. Por otro lado también se ha realizado una aproximación histórica a la evolución del libro de artista, desde el libro ilustrado hasta el libro de artista contemporáneo, centrándonos concretamente en el fotolibro. Se trata de ver como se ha desarrollado el autorretrato, haciendo hincapié en el punto en el que convergen autorrepresentación y libro de artista, para unificar concepto y disciplina.

La producción artística desarrollada paralelamente a la investigación, se trata de un libro de artista multidisciplinar que presenta video, escultura y gráfica, contenido en una caja. En la obra se ve representado conceptualmente el propio artista.



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

