

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	05
RESÚMEN EN CASTELLANO	07
RESUMEN EN VALENCIANO	08
RESUMEN EN INGLES	09
INTRODUCCIÓN	11

1ª PARTE: DEFINIR CONCEPTOS

CAPÍTULO 1 - ROSTRO: FIRMA	25
1.1. Anotación del rostro	41
1.2. Retrato del pintor, indicio de firma	51
1.3. El estilo como firma: origen de un cambio de paradigma	65
1.4. Especificidades del autorretrato femenino	69
1.4.1. Sofonisba Anguissola	73
1.4.2. Artemisia Gentileschi	77
1.4.3. Angelica Kauffman	82
CAPÍTULO 2 – YO: AUTOR	85
2.1. Autor de un mundo, autor de sí	89
2.1.1. Yo: autor	95
2.1.2. El otro: obra	105
2.2. Autorrepresentación por la palabra	117
2.3. Desdoblamiento entre sujeto y autor	113
CAPÍTULO 3 – YO SINGULAR: AUTOR PLURAL	123
3.1. La obra como proceso de transformación: Autoconocimiento del individuo y experimentación del autor	137
3.2. Autorretrato y autorrepresentación en el siglo XX: Proximidades y diferencias	153
3.2.1 Autorretrato: afirmación del yo a) yo, autobiografía	163

b) yo, una imagen	165
c) yo, mi personaje	167
d) yo, en un linaje	169
3.2.2. Autorrepresentación: yo que afirmo ser otro	175
e) yo, que me reescribo	175
f) yo, que soy todos	176
g) yo, creador y obra	179
h) yo, intérprete y narrador	182
3.2.3. William Kentridge, paradigma ejemplar	183
3.2.4. Jorge Molder, un ejemplo Portugués	199
3.2.5. Una primera aproximación	211
3.3. Autorrepresentación: el artista que (se) ensaya	219

2ª PARTE: PROYECTO PRÁCTICO

CAPÍTULO 4 – OS LIVROS DE CORES	249
4.1. Los dibujos fundadores	253
a) Caperucita Roja	261
b) <i>Estórias e rabiscos</i>	265
4.2. Proyecto práctico: <i>os livros de cores</i>	273
4.3. Sinopsis del proyecto práctico	277
4.3.1. Memoria descriptiva y concepto	277
4.3.2. Estudios previos y materialización	283
4.3.3. Estrategia de divulgación	287
4.4. Fichas técnicas de cada volumen:	
4.4.1. . livro de grafite	289
4.4.2. . livro vermelho	293
4.4.3. . livro negro	297
4.4.4. . desplegable <i>is this me?</i>	302
4.4.5. . livro azul	306
CAPÍTULO 5 - RECAPITULAR Y CONCLUIR	313

BIBLIOGRAFÍA	329
1. Bibliografía activa	331
2. Bibliografía pasiva	336
3. Diccionarios	338
4. Material audio y vídeo	338
5. Revistas y publicaciones periódicas	338
6. Publicaciones online	342
7. Bibliografía consultada durante el proyecto práctico	343
7.1. Libros Editados	343
7.2. Libros de artista, Autoedición, smallpress y Facsimiles	344
7.3. Web-sites sobre edición y libros de artista	346
8. Índice de imágenes presentadas	347

3ª PARTE: DOCUMENTACIÓN

Anexo 1 – APUNTES BIOGRÁFICOS	353
Breve Biografía de Sofonisba Anguissola	355
Breve Biografía de Artemisia Gentileschi	357
Breve Biografía de William Kentridge	359
Breve Biografía de Jorge Molder	361
Breve comentario sobre Cesare Ripa e <i>Iconologia</i>	363
Anexo 2 - FICHAS DE ESTUDIO	365
Marina ABRAMOVIC	367
Helena ALMEIDA	369
Sofonisba ANGUISSOLA	371
Manuel BOTELHO	363
Claude CAHUN	375
Sophie CALLE	377
Francesco CLEMENTE	379
Chuck CLOSE	381
Gustave COURBET	383
Alberto DURERO	385

Artemisia GENTILESCHI	387
GILBERT & GEORGE	391
Nan GOLDIN	393
David HOCKNEY	395
Frida KAHLO	397
William KENTRIDGE	399
Duane MICHALS	403
Yasumasa MORIMURA	405
Alice NEEL	407
ORLAN	409
Pablo PICASSO	411
Rembrandt Van RIJN	413
Norman ROCKWELL	415
Cindy SHERMAN	417
Cindy SHERMAN & Richard PRINCE	419
Anna Dorothea THERBUSCH	421
Johannes VERMEER	423
Andy WARHOL	425
Francesca WOODMAN	427

AGRADECIMIENTOS: Esta tesis ha sido escrita con el apoyo de un pequeñísimo grupo de personas, que pacientemente se prestaron a leer, corregir, sugerir ideas y autores y, sobre todo, a escuchar desahogos, animándome en los momentos de duda. Antes de nada, debo un agradecimiento público a Salomé Cuesta, con quien he tenido el privilegio de trabajar y que es el tipo de tutora atenta que lee el texto de cabo a rabo, sin olvidar las notas de pie de página. Agradezco a Fernando Poeiras todos los libros generosamente prestados, olvidando mencionar siempre plazos de devolución, así como sus innumerables consejos, las lecturas atentas y las correcciones, el aliento continuo. Agradezco también a Philip Cabau y a Samuel Rama sus conversaciones francas y la permanente disponibilidad para intercambiar impresiones, textos y fotocopias. También fui afortunada al encontrar un traductor que manejó con cuidado e empáticamente mi texto, Alberto Piris Guerra. Quiero agradecer la presencia constante de Málinha, que cree siempre, de Paulinho, que ayuda siempre y también de mis padres. Y, por último, no puedo dejar de agradecer a Fernando Brizio, por todas las razones secretas e indecibles que hacen la vida a dos tan completa.

RESÚMEN EN CASTELLANO

La presente disertación, titulada *Autorretrato y autorrepresentación: territorio de experimentación y cambio de paradigma en el siglo XX*, se apoya en el estudio de las implicaciones conceptuales que subyacen a la temática del autorretrato e intenta formular una definición del concepto de autorrepresentación.

Esta es una indagación teórica-práctica e interdisciplinar que se apoya en una investigación histórica, recurriendo para ello sobre todo a los escritos de los propios artistas, a la Historia del Arte, a la Cultura Visual y a la semiótica.

Las distinciones entre autorretrato, el reconocimiento del artista como intelectual y autorrepresentación estructuran el texto de la tesis en tres partes: la primera busca definir conceptos (Rostro: firma; Yo: autor; Yo singular: autor plural); la segunda (Capítulo 4) presenta el proyecto práctico; y la tercera (anexos I y II) funciona como una suerte de archivo de biografías de los artistas estudiados y de obras abordadas.

Para el desarrollo de la investigación, hemos abordado dos disciplinas fundamentales: la pintura y la fotografía, en tanto que nueva técnica y pretexto para la renovación de la tradición pictórica. En ese contexto, se seleccionaron casos de estudio asociados a la temática del autorretrato que, en cierta forma, prefiguran una excepción estilística y conceptual, como por ejemplo determinados núcleos de trabajo de Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Sophie Calle, Jorge Molder, William Kentridge, entre otros.

RESÚMEN EN VALENCIANO

La present dissertació, titulada Autoretrat i autorrepresentación: territori d'experimentació i canvi de paradigma en el segle XX, es recolza en l'estudi de les implicacions conceptuals que subjauen a la temàtica de l'autoretrat i intenta formular una definició del concepte d'autorrepresentación.

Esta és una indagació teòrica-pràctica i interdisciplinari que es recolza en una investigació històrica, recurrent per a això sobretot als escrits dels propis artistes, a la Història de l'Art, a la Cultura Visual i a la semiòtica.

Les distincions entre autoretrat, el reconeixement de l'artista com a intel·lectual i autorrepresentación estructuren el text de la tesi en tres parts: la primera busca definir conceptes (Rostro: firma; Jo: autor; Jo singular: autor plural); la segona (Capítulo 4) presenta el projecte pràctic; i la tercera (anexos I i II) funciona com una mena d'arxiu de biografies dels artistes estudiats i d'obres abordades.

Per al desenrotllament de la investigació, hem abordat dos disciplines fonamentals: la pintura i la fotografia, en tant que nova tècnica i pretext per a la renovació de la tradició pictòrica. En eixe context, es van seleccionar casos d'estudi associats a la temàtica de l'autoretrat que, en una certa forma, prefiguren una excepció estilística i conceptual, com per exemple determinats nuclis de treball de Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Sophie Calle, Jorge Molder, William Kentridge, entre altres.

RESÚMEN EN INGLES

This thesis presentation, entitled "*Self-portrait and self-representation: a field for experimentation and change of paradigm in the XXth century*", is based on the study of the conceptual implications underlying the theme of self-portrait and tries to formulate a definition for the concept of self-representation.

This is a theoretic and interdisciplinary research, rooted on an artistic practice. The study have historical basis, mainly artists writings, art history, visual culture and semiotics.

The distinction between self-portrait, the recognition of the artist as an intellectual and self-representation are the three axis that structure the text of the thesis in three parts: The first seeks to define concepts (Face: signature, I: author, I sole self: author plural self), the second (Chapter 4) presents the practical artistic project, and the third (Annexes I and II) functions as an archive of the studied artists bios as well as their works.

During the development of research, we addressed two key disciplines: painting and photography, as a new technique and pretext for the renewal of the pictorial tradition. In this context, we selected case studies related to the theme of self-portrait that, in some ways, anticipate stylistic and conceptual exceptions, such as certain series of work by Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Sophie Calle, Jorge Molder, William Kentridge , among others.

INTRODUCCIÓN

L'autoportrait est un soi-même comme visage (...) je me pense en me voyant.

Jacinto Lageira¹

La presente disertación, titulada *Autorretrato y autorrepresentación: territorio de experimentación y cambio de paradigma en el siglo XX*, se apoya en el estudio de las implicaciones conceptuales que subyacen a la temática del autorretrato e intenta formular una definición del concepto de autorrepresentación.

Esta es una indagación teórica-práctica e interdisciplinar que se apoya en una investigación histórica, recurriendo para ello sobre todo a los escritos de los propios artistas, a la Historia del Arte (especialmente en lo que concierne a la Pintura y la Fotografía), a la Cultura Visual y a la semiótica. La bibliografía y el archivo de las imágenes fueron construyendo lentamente el marco referencial de la investigación, es a partir de las estancias en diversas bibliotecas, especialmente las de la Facultad de Bellas Artes de Lisboa y de la Fundación Calouste Gulbenkian que acotamos el corpus documental. Una vez determinado el objetivo de la investigación –definir el término autorepresentación y sus implicaciones en la práctica artística contemporánea –, se dio primacía a publicaciones editadas recientemente, destacando la deuda contraída con autores como José Gil², Omar Calabrese³, Pascal Dubus⁴ y Linda Weintraub,⁵

¹ LAGEIRA, Jacinto – *Ton visage et le mien*. ART Studio nº 21. París, 1991, pág. 68.

² GIL, José – *Sem título, escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa, Relógio de Água, 2005.

³ CALABRESE, Omar – *Artist's self-portraits*. Nueva York, Abbeville press publishers, 2006.

⁴ DUBUS, Pascale – *Qu'est-ce qu'un portrait?* París, L'insolite, 2006.

que han publicado textos y libros esenciales sobre los conceptos aquí tratados, y a los cuales haremos mención.

El núcleo de esta tesis reside en la influencia y la presencia (visible o ilegible) de la personalidad del individuo que es el autor, en su propia obra. No obstante, expresado de este modo, éste es un tema todavía demasiado vasto, razón por la cual nos hemos concentrado en el concepto de autorrepresentación como *objeto de estudio*, por establecer, de algún modo, una vertiente más directa de esta relación entre el sujeto y su obra.

Debemos mencionar que el origen de esta investigación surgió de la lectura de un párrafo de *Cómo se lee una obra de arte*, donde Omar Calabrese⁶ esboza la diferencia entre el autorretrato que es imagen del rostro y el autorretrato *diferido* –como marca reconocible del autor:

“[...] imagen del autor, en el sentido de representación de un cuerpo físico, cuyo prototipo es el autorretrato como género autónomo e independiente; otra, más amplia, que, por el contrario, le conferirá el significado de presencia del autor, en el sentido de que el autor puede estar representado en la obra por medio de un conjunto de signos sustitutivos [...]; o, por último podríamos decir que sucede cuando el autor firma la obra o deja en ella alguna señal por la cual es reconocida como obra del individuo que la hizo.”⁷

Este breve fragmento integra varios conceptos, dos de los cuales son primordiales para la fundamentación y posterior desarrollo de esta tesis:

- Lo que percibimos como “imagen del autor” tanto puede ser una representación mimética de la apariencia del (su) autor-artista, como un

⁵ WEINTRAUB, Linda – *Making contemporary art, how modern artists think and work*. Londres, Thames & Hudson, 2007.

⁶ CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997, págs. 97 y 98.

⁷ *“[...] imagem do autor, no sentido de representação de um corpo físico, cujo protótipo é o autorretrato como género autónomo e independente; outra, mais ampla, que, pelo contrário, lhe conferirá o significado de presença do autor, no sentido de que o autor pode estar representado na obra por meio de um conjunto de sinais substitutivos [...]; ou, por último poderíamos dizer que acontece quando o autor assina a obra ou lhe coloca algum sinal pelo qual é reconhecida como obra do indivíduo que a fez.”, Op. cit.*

conjunto de elementos designados para sustituir esa presencia física (recurriendo a un sistema de alegorías o metáforas);

- Percibimos también como “imagen del autor” la (su) forma peculiar de materializar la obra, lo que comúnmente se llama “estilo”, patente en el hacer (dibujar, pintar, esculpir) y también en el pensar (conjunto de conceptos y temas). A ese “estilo” o “personalidad artística”, expresión utilizada en el Renacimiento, asociamos una de las formas manifiestas de firma asociada a la “imagen del autor”.

Nos ha interesado desarrollar estos dos niveles de lo que Calabrese denomina “imagen del autor”. En primer lugar, una representación compleja del yo que superpone dos lecturas: la esfera íntima –que correspondería al autorretrato, asociado a la biografía del artista– y, en segundo lugar, la esfera pública, que correspondería a la autorrepresentación, aludiendo al *status* social y profesional del artista, así como al conjunto de su obra. Estas distinciones entre autorretrato, el reconocimiento del artista como intelectual y autorrepresentación estructuran el texto de la tesis en tres partes: la primera busca definir conceptos (Rostro: firma; Yo: autor; Yo singular: autor plural); la segunda (Capítulo 4) presenta el proyecto práctico; y la tercera (anexos I y II) funciona como una suerte de archivo⁸ de biografías de los artistas estudiados y de obras abordadas.

⁸ En portugués se usa la expresión “archivo muerto” (archivo muerto) para designar algo que se ha convertido en anacrónico o que ha sido debidamente guardado porque ha dejado de ser necesario. Sin embargo, tanto en el contexto de la investigación académica como en el hacer arte, un archivo o una “base de datos” es una de las estrategias usadas para reunir el material esencial para la investigación. Por ser un asunto actual y pertinente, la propia noción de archivo ha sido discutida y cuestionada, como dan fe los artículos de Suely Rolnik, “*Furor de archivo*” (http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf) y de Teresa Bordons, titulado “*Archivos posibles*”

(http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/bordons_EV6.pdf), publicados respectivamente en los números 7 y 6 de la revista Estudios Visuales, editada por el CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo) y cuyo jefe de redacción es José Luis Brea- <http://estudiosvisuales.net> (páginas WEB consultadas por última vez el día 13 de agosto de 2010).

En el primer capítulo, veremos que es a mediados del Renacimiento cuando se reconoce y se fija el canon del género pictórico designado por *retrato del pintor* que da origen al autorretrato. Así, asociamos esquemáticamente el *retrato del pintor* a un nuevo género de pintura, y el *autorretrato* a una forma de firma, a la conquista de individualidad y distinción entre artesano y artista (autoría e imagen - rostro). Luego esta investigación teórica echa raíces en la obra de los pintores del Renacimiento y Barroco, pero también, paradójicamente, en la obra de artistas de comienzos y mediados del siglo XX y de la contemporaneidad; de hecho, ambas épocas, temporalmente tan distantes, fueron prolíficas en importantes rupturas técnicas, estilísticas y conceptuales. Actualmente el autorretrato se realiza fuera del ámbito de las restricciones propias a un trabajo de encargo y, por regla general, caracteriza libremente la técnica y el universo pictórico del artista. Es un tema aparentemente *libre* de cualquier tipo de influencia externa, siendo, no obstante, fruto indisociable de los prejuicios propios de la época en que vive el artista. Es también un reflejo de la relación entre el sujeto y el mundo, revelando un determinado entendimiento político, religioso y moral de su medio, así como del momento histórico.

El capítulo II se articula en dos partes. La primera propone una introducción histórica y sumaria a las ideas fundamentales del Romanticismo, periodo que trata la personalidad y el estatuto del artista desde de una valoración positiva. La segunda presenta algunos conceptos en torno a la idea de autor y de obra, relacionándolos con el tema de la autorrepresentación. En este capítulo esbozamos una primera definición del concepto "autorrepresentación" entendido desde la práctica artística del siglo XX. Es un texto que sirve de gozne: contextualiza el capítulo anterior, centrado en el Renacimiento, y el capítulo siguiente centrado en el siglo XX. No podemos dejar de mencionar a dos autores fundamentales en nuestra investigación –Michel

Foucault y Roland Barthes– imprescindibles de cara a la estructuración y entendimiento del *ser autor*⁹ y *ser artista* en el siglo XX.

En el capítulo III, Yo singular: Autor plural, diremos parafraseando a Dino Formaggio, “*arte es todo aquello a lo que los hombres llaman arte*”¹⁰. En este sentido, a partir del siglo XX podríamos decir “mi retrato” es lo que “yo” denomino como tal. El (auto)retrato del artista puede ser una imagen del (de su) rostro o cualquier otro elemento o conjunto de elementos que elija en el ámbito de su obra. El autorretrato del artista es la imagen del autor y, sobre todo, el conjunto de su obra. Proponemos el vocablo “autorrepresentación” como término comprensivo y fruto de una *nueva sensibilidad*¹¹ caracterizada por la disolución de la frontera entre *vida privada* y *hacer obra*. Señalamos igualmente que durante el siglo XX el proceso artístico se hizo simultáneo a un proceso de construcción de sí; de esta forma, el término autorrepresentación designa proyectos con fuerte carga performativa y la superposición de la noción de “autor” y de “obra”. En *Orlan, Self-portrait as anti-model*, Lies Declerck define en pocas líneas ese movimiento de transformación intrínseco al “yo” en “autor”: “¿Quién soy yo, o más bien, qué es “yo”? [...] No es una identidad firme y cerrada, ni una esencia inmutable, sino un constante “devenir” cambiante, inestable, mutante, híbrido, errante. El “yo es otro” de Rimbaud fue recogido tanto por Fernando Pessoa como por Jacques Lacan. Orlan lo muestra una y otra vez con los medios que tiene a su disposición como artista: mira, yo soy

⁹ La importancia del “autor” fue abordado por primera vez por Walter Benjamin en *El Autor como Productor* en una conferencia en 1934 (<http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/el-autor-como-productor.html> - 1 de febrero de 2011) Pero fue Roland Barthes, que establece claramente que el “autor” es una figura moderna desde el momento en que la sociedad valora el prestigio personal del individuo. Consultar BARTHES, Roland - “A morte do autor”, in *O rumor da língua*. Lisboa, Edições 70, 1987 Pag. 49.

¹⁰ “*Arte é tudo aquilo a que os homens chamam arte*”. In FORMAGGIO, Dino – *Arte*. Lisboa, Editorial Presença, 1985.

¹¹ La expresión fue acuñada por Susan Sontag en “One Culture and the New Sensibility”. In *Against interpretation*. Londres, Vintage, 1994.

otro"¹². Abordamos el trabajo de Jorge Molder, especialmente las series de fotografías presentadas en dos exposiciones recientes. La obra de Jorge Molder es citada a título de ejemplo, a modo de caso de estudio, para una definición concluyente del término autorrepresentación en lengua portuguesa. Veremos, a partir de los ejemplos de autorrepresentación mencionados en este capítulo, que en el siglo XX, “yo” sólo existo en movimiento y en constante devenir.

El capítulo IV se dedica a los distintos aspectos de la producción del proyecto práctico que ha sido desarrollado en paralelo a la presente tesis, que consistió en la elaboración y edición de una colección de libros de artista titulada *os livros de cores*.¹³ Esta colección comprende los siguientes volúmenes: *livro de grafite/graphite book*, *livro vermelho/red book*, *livro negro/black book*, *livro azul/blue book* y el desplegable *is this me?* Concebir y materializar estos libros fue una forma de pensar desde la práctica artística los conceptos tratados, sobretudo la hipótesis formulada en torno a la “autorrepresentación”. Concebir y materializar un proyecto práctico en estrecha articulación con la investigación teórica constituyó también un motor para la reflexión crítica sobre la producción del propio trabajo plástico.

No obstante, y como veremos en la segunda parte, *os livros de cores* son planteados como un proyecto en desarrollo abierto, y que seguirá creciendo posteriormente, sin que pretenda ser un ejemplo conclusivo, determinante y únicamente demostrativo de las hipótesis teóricas aquí expuestas. Este es el único fragmento de texto que escapa a la convención académica, al haber sido escrito en primera persona del singular. La razón de esta opción estilística narrativa tiene que ver con el propio contenido del texto que aborda el trabajo

¹² “Who am I, or rather, what is “I”? [...] no stable, closed oneness, no immutable essence, but a constant “becoming”, changeable, unstable, mutant, hybrid and nomadic. Rimbaud’s “je est un autre” was picked up by both Fernando Pessoa and Jacques Lacan. Orlan shows this again and again with the means she has available as an artist: look, I am another.” In DECLERCK, Lies – “Self-portrait as anti-model”, in *Janus*, n° 10. (primavera). Amberes, 10/2002.

¹³ [N.T.: En castellano, Los libros de colores].

personal que como artista plástica he desarrollado, por lo que considerábamos un artificio innecesario recurrir a la figura mayestática.

En el último capítulo – Recapitular y concluir, como el propio título indica, revisamos algunos de los hechos históricos y de los conceptos fundamentales presentados anteriormente y que estructuran la tesis. Terminamos el capítulo esquematizando dos definiciones generales para el término “autorrepresentación”.

Cada uno de los capítulos anteriormente indicados está subdividido en subtextos que se articulan con arreglo a los asuntos tratados, alrededor de casos de estudio, o ejemplos específicos que corroboran informaciones o conceptos presentados. Partiendo de la definición y de la tipología clásica del autorretrato, pretendo arrojar alguna luz –esbozando un concepto amplio y contemporáneo– sobre lo que se entiende por autorrepresentación. Fue necesario establecer una terminología precisa: la lengua inglesa distingue entre *self-portrait* y *self-representation*, al tiempo que la lengua francesa distingue *autoportrait* de las designaciones *représentation de soi* o *autoreprésentation*; pero no encontramos, en portugués, ni tampoco en castellano, una definición clara y equivalente para este último término. El término *autorretrato* está implícitamente asociado al rostro mientras que el término autorrepresentación es un territorio a cartografiar y codificar.

La importancia de la búsqueda y sistematización de una terminología específica es uno de los aspectos fundamentales de la presente investigación, que se propone entre sus principales objetivos clarificar el concepto de autorrepresentación, pero también crear asociaciones entre las diversas connotaciones que pueda tener el término.

Para constatar la diversidad y potencialidad de las acepciones de la palabra “autorepresentación” y a la presencia del autor en la obra, cito un

fragmento del texto de presentación del catálogo *A arte, o artista e o outro*: “*La presencia del autor en sus obras no siempre se hace sentir del mismo modo [...] la presencia del autor no debe ser entendida exclusivamente como elemento de representación, ya que puede expresarse por un marcado cuño estilístico [...] o porque el cuerpo del autor es, con frecuencia, tratado más como soporte de exploración formal o performativa, que propiamente como fin de representación en sí.*”¹⁴ Este breve pasaje aclara y señala dos indicios fundamentales para la comprensión del concepto de autorrepresentación: el primero de ellos sugiere que el artista puede hacerse representar por cualquier otro elemento, que no su rostro o cuerpo, siempre que dicha intención sea explícita. Pero, de forma paradójica, Miguel Von Hafe Perez indica también que la imagen del rostro y/o el cuerpo del artista ya no es unívoca e inmediatamente leída como elemento de un autorretrato, ni está circunscrita a cuestiones autobiográficas. Y el autor continúa: “*La autorrepresentación puede, también, constituir un elemento en un proceso de autoconocimiento que difícilmente nos añade algo sobre la personalidad del autor. Es en esa dimensión compulsiva y existencial, en la cual el creador se vuelve esencialmente observador de sí mismo.*”¹⁵ Deducimos de ello que, el lento proceso de autoconocimiento es concomitante al proceso estructurante y potenciador de la obra. Es por esa razón por lo que, el concepto autorrepresentación, por un lado, resiste a una primera definición inequívoca y, por otro, como intentaremos demostrar, es aplicable o se haya latente en gran parte de las obras creadas a partir de mediados del siglo XX.

¹⁴ “*A presença do autor nas suas obras nem sempre se faz sentir do mesmo modo (...) a presença do autor não precisa de ser entendida exclusivamente como elemento de representação, já que a mesma se pode verificar por um cunho estilístico vincado (...) ou porque o corpo do autor é frequentemente tratado mais como suporte de exploração formal ou performativa, do que propriamente como fim de representação em si (...).*” In VON HAFE PEREZ, Miguel – *A arte, o artista e o outro*. S/L, Ministério da Cultura/ IAC y Fundação Cupertino de Miranda, 1997, págs. 8 y 9.

¹⁵ “*A auto-representação pode, também, constituir um elemento num processo de auto-conhecimento que difícilmente nos acrescenta algo sobre a personalidade do autor. É nessa dimensão compulsiva e existencial, na qual o criador se torna essencialmente observador de si próprio (...)*” in *Op. cit.*

Debemos subrayar que, tanto en el texto anteriormente citado como en muchos otros catálogos recientemente editados, son empleadas indistintamente –y, en ocasiones, incluso de forma simultánea–, ambas palabras (tanto *autorretrato* como *autorrepresentación*) para definir la naturaleza de un mismo conjunto de obras. En la bibliografía consultada se mencionan otros términos que podrían estar próximos por presentar una connotación semejante. Así, por ejemplo, en *Limiar de Linguagens*¹⁶, texto que aborda la obra de Helena Almeida, Isabel Carlos usa el término *autopresentificación*.

Sin embargo, por más que en el ámbito de estos textos genéricos – originariamente escritos en portugués y en el contexto del panorama artístico portugués–, los términos *autorretrato* y *autorrepresentación* sean usados en contextos diversos y con una connotación diferente, la diferenciación entre ambos conceptos nunca es claramente elucidada. De hecho, los términos *autorretrato* y *autorrepresentación* parecen indicar procesos de trabajo, actitudes o propuestas dispares en el seno del trabajo de los artistas seleccionados. En la bibliografía consultada, ni Von Hafe Perez¹⁷, ni Luís Serpa¹⁸, ni Gisela Rosenthal¹⁹ aclaran las características de esa *diferencia* entre los conceptos *autorretrato* y *autorrepresentación*.

En *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*, Margarida Medeiros emplea también ambos términos, connotando el vocablo “autorrepresentación” con performatividad, que esta autora asocia a la fotografía y a la figura del

¹⁶ “À auto-referencialidade que a pintura modernista reivindicava, Helena Almeida contrapõe a autopresentificação. À ausência do olhar de quem fotografa – característica da fotografia -, Helena Almeida impõe-nos o seu olhar. À efemeridade da performance, impõe-nos, por contraponto, a eternização da acção.” CARLOS, Isabel – *Limiar de Linguagens*, in Helena Almeida. Lisboa/Milán, IAC/Electa, 1998, pág. 18.

¹⁷ VON HAFE PEREZ, Miguel – *A arte, o artista e o outro*. S/L, Edição do Ministério da Cultura/ IAC y Fundação Cupertino de Miranda, 1997.

¹⁸ VV.AA. – *Je est un autre*. Lisboa, Galeria Cómicos/Luís Serpa, 1990.

¹⁹ VV.AA. – *Aquilo sou eu, auto-retratos de artistas contemporâneos*. Obras de la colección [Safira & Luís] Serpa. Lisboa, Fundação Carmona e Costa/Assírio & Alvim, 2008.

doble²⁰. Margarida Medeiros usa la obra de Cindy Sherman para ejemplificar “diversos aspectos que son centrales para el tema de la autorrepresentación: 1) la puesta en cuestión de la identidad y de su configuración psíquica; 2) la proyección sobre el cuerpo de la interrogación sobre la identidad; y 3) el uso de la fotografía como lenguaje privilegiado para escenificar el discurso autorreferencial”²¹. Delfim Sardo apunta un uso semejante del término cuando aborda la obra de Jorge Molder. Según este autor, “el trabajo de Jorge Molder, artista que usa la fotografía como su forma expresiva, trata acerca de la duplicidad. Esta duplicidad parte de la ficción de un otro, personaje que el artista construye a partir de la utilización de su propio cuerpo en autorretratos que dejan de serlo porque la figura que en ellos surge no se deriva de ninguna búsqueda de autenticidad en el interior de su autor, presentándose, por el contrario, como una figura ficcional.”²². Es decir, sin usar el término autorrepresentación, Delfim Sardo rechaza el término autorretrato en el contexto de la obra de Molder, asociando ese rechazo al uso de la fotografía para documentar un personaje de ficción.

En este sentido, Sardo parece proponer que lo que distingue el autorretrato de la autorrepresentación es el grado de autenticidad que el artista invierte en la “imagen de sí”. Pero, ¿cómo valorar el grado de veracidad de un autorretrato? Proponemos, a partir de ejemplos concretos citados en el desarrollo del texto,

²⁰ “o facto de uma grande parte das obras serem hoje auto-representativas, parece ser uma continuação do tema do duplo, que a magia antiga tanto perseguiu”. MEDEIROS, Margarida – “O eu e a sua fragmentação”, in *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pág. 111.

²¹ “diversos aspectos que são nucleares para o tema da auto-representação: 1) o questionamento da identidade e da sua configuração psíquica; 2) a projecção sobre o corpo da interrogação sobre a identidade; 3) o uso da fotografia como linguagem privilegiada para encenar o discurso autorreferencial.” In MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pág 121.

²² “O trabalho de Jorge Molder, artista que usa a fotografia como sua forma expressiva, é sobre a duplicidade. Esta duplicidade parte da ficção de um outro, personagem que o artista constrói a partir da utilização do seu próprio corpo em auto-retratos que deixam de o ser porque a figura que neles surge não resulta de nenhuma busca de autenticidade no interior do seu autor, apresentando-se, pelo contrário como uma figura ficcional”. In SARDO, Delfim - *desvanecer, cair, desfalecer e fingir*. in, *Luxury bound*. Lisboa, Assírio&Alvim, 1999, pág 35.

que ese grado de autenticidad únicamente puede ser valorado o declarado por el propio artista.

Curiosamente, es en una entrevista que Alexandre Melo²³ hizo a Jorge Molder donde encontramos el indicio que mejor distingue autorretrato y autorrepresentación. Pasamos a transcribir la respuesta de Jorge Molder: *“Empecé a hacer autorretratos a comienzos de los años ochenta y fui reuniendo una serie de fotografías de mí mismo [...] Realizadas a lo largo de varios años, son fotografías sobre la autorrepresentación como tal. [...] En esta nueva fase, sigo trabajando conmigo mismo, pero encontrando en esa representación peculiar de mí mismo un personaje con el cual no coincido completamente. Y que tampoco es ni puede ser ningún otro, a no ser yo mismo. [...] Los trabajos que comienzo a hacer en 1990 tienen un personaje que soy yo [...] Pero dudo que sean autorretratos. La forma como me relaciono con ellos, la forma como los veo, no es, o no coincide exactamente con una forma de verme.”*²⁴ Este pasaje reitera la idea de que una imagen de mí puede ser más que un (auto)retrato, actuando como pretexto para abordar otro asunto (que no la autobiografía). Así, esta entrevista y un pequeño conjunto de imágenes del trabajo de Jorge Molder serán objeto de un análisis más detallado en lo capítulo 3. En la bibliografía consultada en otras lenguas, esta actitud esquiva en relación a la definición de conceptos parece no producirse, en particular en los autores de habla inglesa y francesa. Por ejemplo, en *Le « je » équivoque, Claude Cahun, sujet lesbien*, Abigail Solomon-Godeau hace gala de una

²³ MELO, Alexandre – *Jorge Molder – retratos, conversas, fragmentos*. Arte Ibérica nº25. Lisboa, Junio 1999. pág 8

²⁴ *“Comecei a fazer auto-retratos no princípio dos anos 80 e fui coligindo uma série de fotografias de mim próprio (...) Realizadas ao longo de vários anos são fotografias sobre a auto-representação como tal. (...) Nesta nova fase, continuo a trabalhar comigo próprio, mas encontrando nessa representação peculiar de mim mesmo um personagem com o qual não coincido completamente. E que também não é nem pode ser mais ninguém, a não ser eu próprio. (...) Os trabalhos que começo a fazer em 1990 têm uma personagem que sou eu (...) Mas que duvido sejam auto-retratos. A forma como me relaciono com eles, a forma como os vejo, não é, ou não coincide exactamente com uma forma de me ver.”* In *Op. cit.*

preocupación por encontrar el término correcto o adecuado que indique la disimilitud entre lo que implican *autorretrato* y *autorepresentación*: “*siendo lo que son los límites del lenguaje, no puedo referirme a las imágenes de Cahun sino denominándolas “autorretratos” (self-portraits) o, de forma más torpe, “autorepresentaciones” (self-representations). Teniendo en cuenta que mi ensayo se apoya en parte en la no equivalencia entre un “retrato de sí” (self-portrait) y un “sí” (self)”*²⁵.

Anotamos otro ejemplo del esfuerzo en definir conceptos: Frances Borzello se refiere a “una noción ampliada del autorretrato” propia del siglo XX, especialmente al abordar la *performance*. Así, para Borzello, “*el autorretrato parece haber invadido el mundo del arte, tantas son las obras centradas en el cuerpo del artista*”.²⁶ Una vez más, y a pesar del énfasis dado al rostro y al cuerpo del artista como materia de trabajo y/o soporte de la obra, la imagen de yo puede no remitir a un autorretrato. Veremos que, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, la imagen de yo es un pretexto para tratar otros temas, asuntos y preocupaciones conceptuales que en nada se relacionan con la naturaleza generalmente narcisista del autorretrato.

²⁵ « *Les limites du langage étant ce qu'elles sont, je ne peux me référer aux images de Cahun qu'en les nommant “autoportraits” (self-portraits) ou, plus gauchement “représentations de soi” (self-representations). Compte tenu du fait que mon essai repose en partie sur la non équivalence entre un “portrait de soi” (self-portrait) et un « soi » (self), (...) »* In SOLOMON-GODEAU, Abigail – *Le « je » équivoque, Claude Cahun, sujet lesbien*. Les Cahiers du MNAM, n° 80. Paris, 2002, pág. 37.

²⁶ “(...) *L'autoportrait semble avoir envahi le monde de l'art tant il y a des œuvres centrées sur le corps de l'artiste.* » In *Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*. Paris, Thames & Hudson, 1998, pp. 167 y 168. Frances Borzello esboza una definición embrionaria de la noción de autorepresentación usando la expresión *autorretrato ampliado*. En este sentido, para este autor, « *Les œuvres des années 1970 ont estompé la ligne de démarcation entre l'autoportrait et l'art conceptuel. (...) L'autoportrait semble avoir envahi le monde de l'art tant il y a des œuvres centrées sur le corps de l'artiste. (...) les artistes, hommes ou femmes, jouent dans leurs vidéos, posent dans leurs photographies, (...) gèlent leur sang pour le mouler à leur effigie. (...) Ces divers éléments ont nourri des œuvres complexes, qu'il est possible de considérer à juste titre comme les développements contemporains de l'autoportrait.* ».

Tal como sus congéneres extranjeros, se deduce que en el contexto artístico portugués la noción de autorrepresentación tendrá, implícitamente, un carácter performativo, experimental y en cierta forma inclasificable, en el sentido de que *“[...] se añade la investigación de las potencialidades discursivas de esos mismos materiales en la construcción de la metáfora y en la conversión del pensamiento creativo en objeto tangible, siendo que las configuraciones de ese objeto han pasado a ser el resultado de experiencias, modos y procedimientos autorales, no totalmente previstos o previsibles (y ello incluso para los propios artistas).”*²⁷

De esta forma, al intentar formular una génesis de la relación intrínseca proceso/obra en el siglo XX, encontramos que nos depara una fragmentación con nuevos vocablos, expresión de diversos enfoques y herramientas críticas, cuya excesiva segmentación en asuntos/temas/escuelas los hace poco aptos para ofrecer una base común al creciente desdoblamiento de la práctica artística en otras áreas y al enfoque obra+vida cotidiana. Finalizado el siglo XX, los artistas son definidos individualmente en el seno de su práctica y, a nivel colectivo, integrados en una red subjetiva de referencias histórico-sociales.

Para el desarrollo de la investigación, hemos abordado dos disciplinas fundamentales para la estructuración del tema: la pintura, integrada en una tradición y en la fijación de modelos, y la fotografía, en tanto que nueva técnica y pretexto para la renovación de la tradición pictórica. En ese contexto, se seleccionaron casos de estudio asociados a la temática del autorretrato que, en cierta forma, prefiguran una excepción estilística y conceptual, como por ejemplo determinados núcleos de trabajo de Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Orlan, Nan Goldin, Sophie Calle, Jorge Molder o William Kentridge,

²⁷ *“(...) acresce a investigação das potencialidades discursivas desses mesmos materiais na construção da metáfora e na conversão do pensamento criativo em objecto tangível, sendo que as configurações desse objecto são doravante o resultado de experiências, modos e procedimentos autorais, não totalmente previstos ou previsíveis (até pelos próprios artistas).”* In CANDEIAS, Ana Filipa – *50 anos de arte Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pág. 112.

entre otros. Entre los criterios utilizados para seleccionar el núcleo principal de referencias artísticas, consideramos el hecho de seleccionar obras específicas, en detrimento de la totalidad del trabajo o trayectoria de un autor. Presentamos un conjunto de reproducciones que consideramos, de alguna forma, una excepción en el marco de la obra del artista y una excepción en el tiempo en que ese mismo trabajo fue realizado (una doble excepción – podríamos decir). Además de las imágenes fueron seleccionadas un conjunto de citas para iniciar cada capítulo y subtítulos anexos; algunas de esas citas son repetidas de forma puntual, operando como un hilo conductor que atraviesa todo el texto de la tesis.

El anexo I comprende un pequeño grupo de biografías, un núcleo de 4 artistas estudiados con mayor profundidad: Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Jorge Molder y William Kentridge; así como un breve comentario sobre la vida de Cesare Ripa y una reseña del libro *Iconología*. Los nombres mencionados proporcionaron ejemplos concretos integrados en capítulos específicos y, en este sentido, nos pareció importante añadir un apunte biográfico que sirviera para contextualizar algunas informaciones que figuran en el texto.

El anexo II contiene una compilación de fichas técnicas de un conjunto de obras investigadas a lo largo de la redacción de la presente tesis. Todas las fichas técnicas tienen el mismo formato, conteniendo una imagen e información complementaria sobre el trabajo, así como una breve reseña bibliográfica.

La forma de presentación y la metodología usada para compilar la información que consta en los anexos I y II es de naturaleza diversa, pues los asuntos tratados en ellos también divergen: el anexo I establece datos biográficos del artista pero no aborda la obra, mientras que el anexo II se concreta en un conjunto de fichas técnicas de carácter más técnico sobre las obras estudiadas y citadas a lo largo del texto de la presente tesis.

CAPÍTULO 1.

ROSTRO: FIRMA

“Para cada sujeto, el espacio donde más probablemente sitúa su “yo”, es aquel desde donde mira, desde donde oye, y se oye a sí mismo hablando (...) El rostro es una superficie particular de entrada del exterior al interior.”²⁸

José Gil

La imagen de un rostro puede no ser la imagen de un retrato. Es importante establecer esta distinción entre la imagen de un rostro que es signo y la imagen de un rostro que es retrato y que, en el sentido convencional, remite a la efígie de alguien que vive o vivió. El rostro de Cristo²⁹ es un signo, un tenue fantasma fijado por la bondad de Verónica; los rasgos fisionómicos con los que suele ser representado son una convención convertida en canon de belleza, también de ascetismo y de bondad inalcanzable. No obstante, teniendo en

²⁸ *“Para cada sujeito, o espaço onde mais provavelmente situa o seu “eu”, é aquele de onde olha, de onde ouve, e se ouve a si próprio a falar (...) O rosto é uma superfície particular de entrada do exterior para o interior.” In GIL, José – *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997, pp. 166-67.*

²⁹ [“Deleuze y Guattari plantean la siguiente hipótesis: sólo hay un rostro, el del hombre blanco. El rostro sería una invención de Occidente, con el rostro de Cristo especialmente. Así, veríamos pueblos con bellísimas cabezas: africanos, indios, asiáticos, etc., pero sin rostro. (...) Y es verdad que la representación de la cara, en la iconografía oriental, africana o amerindia, no tiene la identidad de un rostro. Como invención relacionada con el proceso de subjetivación (necesario a sistemas de poder), el rostro sería específico de Occidente.”] *“Deleuze e Guattari aventam a seguinte hipótese: só há um rosto, o do homem branco. O rosto seria uma invenção do Ocidente com o rosto de Cristo nomeadamente. Assim, veríamos povos com belíssimas cabeças, africanos, índios, asiáticos, mas sem rosto. (...) E é verdade que a representação da face, na iconografia oriental, africana ou ameríndia não tem a identidade de um rosto. Como invenção ligada ao processo de subjectivação (necessário a sistemas de poder), o rosto seria específico do Ocidente.” In GIL, José – *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997, pág. 172. El texto original escrito por Gilles Deleuze y Félix Guattari fue consultado, sin embargo, dado que mi formación académica pertenece al ámbito de las artes visuales y no de la Filosofía, fue necesario recurrir al texto explicativo de José Gil para aprehender determinados conceptos más complejos. En particular en lo que concierne a determinados términos, como por ejemplo: Gilles Deleuze y Félix Guattari acuñaron el término *visagéité*, que José Gil tradujo como *rostoidade* (*rostroidad*), objeto de numerosos textos sobre el rostro como máquina abstracta de producción de signos y producción de subjetividad.*

cuenta esta distinción, en esta tesis trataremos siempre de la imagen del rostro que es leída como retrato.

Retrocediendo en el tiempo, en su *Historia Natural*, Plinio el Viejo narra la que ha dado en ser considerada la leyenda del origen del Arte y de la Pintura, que se confunde con el origen del retrato. Citamos resumidamente un pasaje:

*“La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, que estaba enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve, y la hizo endurecer al fuego con otras piezas de alfarería. [...]”.*³⁰

Plinio el Viejo afirma, entonces, que el primer dibujo consistió en el acto de delinear fielmente la sombra humana, a partir del modelo que la proyecta: esta forma de dibujar se denominará *dibujo al natural*. En este sentido, Jean-Luc Nancy nos recuerda que “*en francés la palabra retrato designó antaño toda la pintura*”,³¹ lo que abona la idea de que las palabras arte, retrato y pintura corresponden a conceptos cuyo origen y especulación teórica se produce de forma simultánea. Este mito, considerado como fundador y estructurante del origen del Arte, contiene la génesis del vocablo que designa el gesto que consiste en capturar un contorno (*ritrattare*), término que revivifica la idea de que la pintura hace perdurar una presencia, una memoria, fija el gesto de amor que

³⁰ “*En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l’art de modeler des portraits en argile; (...) il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d’un jeune homme ; celui-ci partant pour l’étranger, elle entoura d’une ligne l’ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d’une lanterne ; son père appliqua de l’argile sur l’esquisse, et fit un relief qu’il mit à durcir au feu (...)* » In PLINE L’Ancien – *Histoire Naturelle. Livre XXXV*. Traducido y comentado por Jean-Michel CROISILLE. París, Les Belles Lettres, 1985, pág. 101.

³¹. « *Je saisis l’occasion de rappeler qu’en français le mot de portrait a d’abord désigné toute la peinture.* » In NANCY, Jean-Luc – *Le regard du portrait*. París, Galilée, 2000 (nota de pie de página 28).

circunscribe la silueta del ente amado, que va a ausentarse. Así, para Pommier, fue precisamente el amor el gran maestro de la invención del dibujo.³² Parafraseando a Pascal Dubus,³³ es el acto de delinear el cuerpo lo que da cuerpo a las Artes plásticas. Simultáneamente, mediante el paso del acto físico de dibujar o modelar lo que se pretende fijar, se da a ver la obra. Subyacen, en esta simultaneidad, dos nociones de tiempo: el inmediato, que corresponde al hacer (en presencia del otro); y el tiempo de la contemplación (en presencia o en ausencia del otro, en un lapso de tiempo que puede superar la duración de la vida del propio artista).

El hacer y el observar de un retrato o un autorretrato es un escrutar el rostro. El rostro es en sí mismo una entidad, representa al individuo por entero, es una metonimia del cuerpo. N. Elias resume la complejidad de lo que el rostro representa, afirmando que *“nada muestra de manera más clara que el rostro hasta qué punto la identidad del YO está unida a la continuidad de la evolución desde la infancia hasta la vejez.”*³⁴ Al final, el (nuestro) rostro es una superficie maleable, inicialmente moldeada por la herencia genética, marcada por el clima del lugar donde se vive, por el estilo de vida que se lleva, y es también la superficie donde se marcan experiencias físicas y emocionales, o una máscara que se hace progresivamente más rígida con el paso de los años. Por otro, volviendo a las artes plásticas, esta el rostro-pintado, imagen traspuesta a otro soporte; pero también la pintura que queda como obra. En palabras de Francisco de Holanda, *“Yo diría que la pintura era una declaración del*

³² « (...) ce fut l'amour le grand maître des inventions – le secret de dessiner. » In POMMIER, Édouard – *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*. Paris, Gallimard, 1998.

³³ DUBUS, Pascale – *Qu'est-ce qu'un portrait?* Paris, L'Insolite, 2006, pág. 21 : « c'est par la délinéation du "corps" que les arts plastiques prennent corps, c'est-à-dire qu'ils accèdent à la matérialité de l'objet. »

³⁴ *“(...) é o rosto que mostra mais claramente até que ponto a identidade do EU está ligada à continuidade da evolução da infância até à velhice.”* In ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993, pág. 211.

pensamiento en obra visible y contemplativa (...) es la muestra de lo que ya pasó, y de lo que es presente y de lo que un día será."³⁵

Es decir, independientemente de su tema o asunto, la pintura, en cuanto obra de arte, tiene cualidades inherentes y (sobre)vive en el marco de una temporalidad que le es propia. Pretendemos subrayar que un rostro pintado sobre un lienzo es una pintura³⁶ y esta afirmación no es únicamente una tautología; por el contrario busca reiterar diferencias entre el interés (en términos históricos o no) del personaje pintado, la afectividad inherente al retrato (o a cualquier imagen de un rostro) y la importancia o calidad de la pintura de ese mismo rostro. Veremos en el desarrollo del texto que, sobre todo en el caso del autorretrato, la subjetividad de los afectos y las cualidades de la pintura están intrínsecamente relacionadas.

Con objeto de clarificar y distinguir los términos utilizados, llevamos a cabo una breve búsqueda en diccionarios³⁷ sobre el significado de los vocablos y el sentido que habitualmente les damos:

Representación: (...) *reproducción de aquello que se piensa (...) aparato inherente a un cargo, estatus social (...)*

Representar: (...) *ser la imagen o la reproducción de (...) hacer presente; mostrar, significar (...), participar en espectáculo teatral, película, etc., desempeñando un papel, interpretar (...) llevar a la escena, exhibir, escenificar (...) estar en lugar de, sustituir (...) reproducir, describir (...)*

³⁵ "A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa (...) é a mostra do que passou, e do que é presente e do que ainda será." In HOLANDA, Francisco – *Da pintura antiga*. S/L, Livros Horizonte, 1984, pág 20.

³⁶ Como dirían M. Foucault o Magritte, "ceci n'est pas une pipe".

³⁷ BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio – *Novo dicionário da língua portuguesa do Século XXI*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1999; VV.AA, *Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989.

Retratar: (...) *hacer el retrato de (...) reproducir la imagen de, presentar, reflejar (...) representar con exactitud (...) dejar trasparecer; revelar, mostrar, manifestar (...)*

Retrato: (...) *representación de la imagen de una persona real, mediante el dibujo, la pintura (...), figura, imagen, efigie (...) imagen, réplica (...)*

Constatamos una diferencia sutil, aunque fundamental, en estas definiciones dadas por el diccionario: *retratar* implica veracidad y fidelidad en relación al objeto de estudio, tanto en lo que se refiere a las semejanzas físicas como a las características morales: exige la capacidad de transponer, sin alterar, lo que se observa. Sin embargo, sabemos que esta fidelidad al modelo es una imposibilidad, una vez que el modelo observado es un cuerpo vivo y no pasivo, y que su semblante reacciona a los estímulo exteriores y a las emociones interiores (está siempre en devenir).

La palabra *representar* también es ambivalente. En realidad, la capacidad de (bien) representar está íntimamente vinculada a la capacidad de (bien) interpretar, lo que implica una cierta dosis de solipsismo. Siguiendo este razonamiento, y según Fernando Montesinos, “*podemos encuadrar el género en varias fórmulas posibles: el retrato que atiende únicamente a la apariencia; el retrato que, fiel a la realidad, trata de captar el carácter de la persona; el retrato que, prescindiendo del lado físico, se configura a partir de hechos y otras informaciones.*”³⁸ En una entrevista reciente, José Gil ofrece dos definiciones epigráficas: una para el retrato clásico, “*imagen mimética de una cara*”, y otra para el retrato contemporáneo: “*la captación, en una imagen, de las fuerzas de*

³⁸ “*podemos enquadrar o género em várias fórmulas possíveis: o retrato que atende unicamente à aparência; o retrato que, fiel à realidade, trata de captar o carácter da pessoa; o retrato que, prescindiendo do lado físico, é configurado mediante feitos e outras informações.*” In MONTESINOS, Fernando – “As faces do Retrato”. *L+Arte*. nº 49. Lisboa, Junio 2008, pág. 44.

un rostro."³⁹ Así, en relación a la imagen del rostro, coexisten dos posibilidades: mimesis o interpretación. Siendo que, como vimos, en ambos casos existe un margen de subjetividad.

El *retrato* está asociado a una *imagen de una persona real*, documentando la apariencia física tal como es –lo que implica un movimiento directo y unilateral– con objeto de reproducir únicamente lo que se ve. Siendo el término representación usado aquí como sinónimo de mimesis. Pero, como nos dice la definición del diccionario usual, la *representación* es una *reproducción de aquello que se piensa* y –tal vez– se juzga de la apariencia, ya sea o no riguroso y justo en relación al referente inicial (el rostro del modelo). Luego la *representación* puede o no ser fiel al referente, e incluso, cuando lo es, puede serlo solamente de forma parcial o superficial; siendo subyacente a este orden de ideas que, para que haya *representación*, debe haber un análisis y un pensamiento sobre lo que es observado (dos aspectos que pueden o no primar sobre el referente inicial). Más fuerte que la idiosincrasia singular de la mirada del artista, es la construcción social de esa misma mirada: "(...) el *"tirar por lo natural"* será, fundamentalmente, un *"hacer cultural"*. La búsqueda de una verdad en la representación llevará a la representación de una determinada verdad. Esta verdad era simultáneamente una visión del autor (el pintor) y una visión del retratado."⁴⁰ Este *"hacer cultural"* está impregnado de paradigmas filosóficos e ideológicos. Es decir, la mirada del artista está condicionada por la influencia que ejercen sobre él los (pre)juicios de la época en que vive y realiza el retrato (factores condicionantes de su propia idiosincrasia). Existe una

³⁹ MARQUES, Bruno – "Entrevista a José Gil", in *Revista de História de Arte (FCSH - UNL)*, nº 5. *O Retrato*. Lisboa, 2008, pág. 10.

⁴⁰ "(...) *"o tirar polo natural"* será, fundamentalmente, um *"fazer cultural"*. A procura de uma verdade na representação levará à representação uma determinada verdade. Esta verdade era simultaneamente uma visão do autor (o pintor) e uma visão do retratado." In BRITO COSTA BARROCAS, António José – "Do silêncio dos corpos à eloquência das almas. Pose e retrato na pintura do século XVI". In *Arte e Teoria*, nº 8. *Revista do Mestrado em Teorias de arte/FBAUL*, 2006.

multitud de convenciones estipuladas socialmente y manipuladas por el artista, especialmente en lo que concierne a los cánones de belleza.

En la cultura occidental europea, el rostro está asociado al concepto de belleza. Más allá de la belleza física exterior, el rostro es la superficie que irradia la belleza interior, el carácter y la inteligencia. Existe un vasto conjunto de convenciones socioculturales construídas sobre el rostro como *frontispicio del alma*⁴¹ al que se da el nombre de fisiognomía. La idea de que el rostro funciona como un *mapa del alma*⁴² y refleja una noción de belleza connotada con la relación intrínseca entre perfección moral y física está presente en diversos textos teóricos desde la época clásica. Pero además existen otro tipo de convenciones, en particular aquellas que atañen al “rostro del poder” o de la “autoridad”. Así, como nos recuerda José Gil, “*hay caras de función (de policía, de profesor, de esposa, de esclavo, de consumidor, de usuario anónimo de la cultura de masas, etc.), que no son únicamente efectos, pero actúan sobre otras caras (...)*”.⁴³

Al citar parcialmente las definiciones del diccionario hemos querido subrayar que, en cualquier caso, no se trata tan sólo de *reproducir* o *copiar* la imagen de este otro rostro que se observa. Con todo, si nuestra mirada está siempre circunscrita a una singular subjetividad (individual) es imposible copiar sin

⁴¹ En *fotografía e narcisismo*, Margarida Medeiros aborda este asunto y comenta: “O rosto é o alvo principal do conceito de beleza. (...) A beleza é vista é vista como uma espécie de « passaporte » do rosto para a atribuição de qualidades morais (...)” In MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pág. 74.

⁴² In MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pág. 74.

⁴³ “*Há caras de função (de polícia, de professor, de esposa, de escravo, de consumidor, de fruidor de cultura de massas, etc), que não são apenas efeitos, mas agem sobre outras caras (...)*”. Y también “*Há disciplinas necessárias do olhar, composturas convenientes do sorriso, inocências de pele que são exigidas e induzidas por sistemas de poder. Não é por acaso que os ícones dos déspotas são tão importantes para o poder político.*” In GIL, José – *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997, pág. 171.

interpretar; por eso, tal vez el término aproximativo más adecuado sea: *transcribir*.

Transcribir es materializar lo que se observa, dándole una expresión gráfica; implica una grafía y un soporte; la elección de ambos, sumada al formato y al material empleados, entre otros factores, revela un posicionamiento –ético y estético– ante el objeto observado y ante la práctica de la pintura. Sin embargo, en el caso del retrato y del autorretrato resulta todavía más complejo pues, como afirma R. Barthes⁴⁴ “*todo es texto*”, luego todo en el rostro es sentido.

Ese sentido original se *siente*, se *sitúa* y *converge* en mi propia mirada⁴⁵ y, en un segundo momento, en el intercambio de miradas⁴⁶, que es la primera forma de comunicación no verbal. Cualquier rostro que es observado y transpuesto a imagen bidimensional provoca dos fenómenos: una identificación activa entre el modelo y el artista; y otra pasiva entre el espectador y la obra. No obstante, el rostro del modelo no tiene la lisura de un espejo y no ofrece un mero y límpido reflejo de mi rostro (aquél que observo); el rostro del modelo (del otro) traduce del mío algo más complejo y que me resulta de difícil interpretación. José Gil formula esta relación dialéctica entre mi rostro y el del otro de la siguiente forma: “*la relación (de fuerzas, afectiva) que establezco con ellos; veo, así, cualquier*

⁴⁴ BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70, 1997, pág. 112.

⁴⁵ Parfraseando a José Gil: hacia donde convergen los puntos del paisaje. Citando un pasaje más largo de este autor: “*Para cada sujeito, o espaço onde mais provavelmente situa o seu “eu”, é aquele de onde olha, de onde ouve e se ouve a si propio falar: a boca, os olhos, os ouvidos (...) formam um complexo de órgão sensoriais que, pela sua disposição (simétrica e à volta do hemisfério frontal da cabeça), induzem um “centro” de onde vem e para onde vai o sentido na comunicação.*” In GIL, José – *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997, pp. 166/167.

⁴⁶ Cito nuevamente a José Gil: “*a primeira relação “intersubjectiva” do bebé é com o rosto da mãe. (...) os investimentos de desejo, de afecto, de necessidade mesmo, do bebé são espelhados, em resposta, nos gestos e, sobretudo, no rosto da mãe. E esta vê no rosto do filho a reacção dele à sua própria resposta. Um sistema complexo de signos e sinais faciais vai permitir a troca entre a mãe e o bebé (...)* O autor lembra também que esse espelhamento é um mecanismo presente no caso de adultos que partilhem uma relação empática ou, paradoxalmente de uma forte relação de dependência ou poder, (...) o mimetismo comum dos adultos que adoptam tiques faciais do interlocutor depende, como facilmente se verifica, do tipo de força que se joga na relação dual.” In GIL, José – *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997, pág. 169.

cosa como la marca de mi rostro en ellos, marca que depende de lo que su rostro provoca en mí.”⁴⁷ Para el artista que dibuja el rostro de un modelo, esa dinámica de permuta de “marcas” tiene, además, otra connotación, pues en la acción de producir la obra, el artista vence la resistencia de un soporte para marcar el rostro del otro. La anotación del rostro es fruto de un conflictivo proceso externo (con los materiales) e interno: entre lo que se ve o se conoce del otro y lo que se proyecta sobre ese rostro (en el sentido de identificación entre modelo y artista).

Más que ese enfrentamiento, interesa comprender la fascinación y complejidad inherentes al rostro. Aspectos sucintamente descritos por Norbert Elias en *Transformações do equilíbrio Nós Eu*: “el rostro individual que se afirma en una persona tiene, para su identidad en cuanto que hombre particular, un papel central, tal vez el papel más importante. (...) ningún otro miembro está (tanto en la conciencia de los demás como en la conciencia de la propia persona), en el centro de la identidad del YO de forma tan inequívoca como el rostro.”⁴⁸ El rostro, su expresión y la mirada son, por excelencia, planos de comunicación y fascinación entre pares, y un retrato es una imagen-rostro,⁴⁹ que de una forma peculiar prolonga esa experiencia en el tiempo.

El rostro del modelo mientras posa, y posteriormente el rostro-imagen, es leído como un todo: los rasgos fisionómicos, la expresión y la edad del modelo son

⁴⁷ “a minha relação (de forças, afectiva) que com eles estabeleço; vejo, pois, qualquer coisa como a marca do meu rosto neles, marca que depende do que o rosto deles provoca em mim.” In GIL, José – Op. cit., pág. 170.

⁴⁸ “o rosto individual que se desenvolve numa pessoa tem, para a sua identidade enquanto homem particular, um papel central, talvez o papel mais importante. (...) nenhum outro membro está (tanto na consciência dos outros como na consciência da própria pessoa), no centro da sua identidade do EU de forma tão inequívoca como o rosto.” In ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993, pág. 211.

⁴⁹ « Le portrait échappe au tabou qui frappe le visage et neutralise la force de fascination qui émane du regard. (...) Le portrait n'est donc pas une image dans laquelle on reconnaît un modèle, mais il rend visible pour la première fois le visage comme un ensemble composé d'une face, d'une expression et d'un regard ». In VERSCHAFFEL, Bart – *Petite Théorie du portrait*. In *Moi ou un autre. Autoportraits d'artistes Belges*. Tournai, La Renaissance du livre, 2002, pág. 11.

signos que, conjugados con el formato, la técnica y la paleta, suman una compleja red de informaciones y aspectos simbólicos.

No obstante, la veracidad y la semejanza de la imagen sólo pueden ser constatadas por la presencia física del modelo; en caso de ausencia de ésta, por la multiplicación de retratos y autorretratos o tal vez, a partir del siglo XIX, a través de fotografías. Empero, la semejanza y veracidad no son los aspectos más interesantes de la imagen pintada. Roland Barthes distingue la semejanza que remite “a la identidad del sujeto, cosa irrisoria, puramente civil, penal incluso; ella lo presenta “como él mismo”, (...) que es diferente a lo que el autor nombra como un sujeto “como en él mismo.”⁵⁰ Un ejemplo de esa diferencia sutil puede ser tal vez dado yuxtaponiendo una fotografía de bolsillo (tipo documento de identidad) y una fotografía que muestre un instante de la vida cotidiana. Pero, como recuerda Bart Verschaffel,⁵¹ el artista sabe (por experiencia) que el rostro fácilmente se metamorfosea al expresar ideas y sentimientos (auténticos o no), y en ese sentido la imagen del rostro no guarda, en relación al modelo, sino un vago parecido. Salvo cuando se fija “como en él mismo”. La pintura, el dibujo, la fotografía –la obra– es tan sólo un documento parcial, un ínfimo fragmento de todas las expresiones que ese rostro-vivo puede asumir.

No obstante, esta cuestión de la maestría técnica es más compleja. Aunque la *mimesis* exija una extrema agudeza y habilidad técnica en la reproducción del aspecto físico del modelo, el retrato y el autorretrato desvelan toda la subjetividad latente y subyacente a la noción de representación del “yo”. Aspecto que interfiere con la propia noción de *mimesis* en la medida en que durante cerca de tres siglos, sobre todo en Italia, se distinguió la práctica de

⁵⁰ “para a identidade do sujeito, coisa irrisória, puramente civil, penal até; ela apresenta-o “enquanto ele próprio”, (...) que é diferente do que o autor nomeia como um sujeito “enquanto nele próprio.” In BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70, 2006.

⁵¹ VERSCHAFFEL, Bart – « Petite Théorie du portrait » In *Moi ou un autre. Autoportraits d'artistes Belges*. Tournai, La Renaissance du livre, 2002, pág. 15.

ritrattare (hacer un retrato fiel) e *imitare* (hacer un retrato que edulcora algunas características físicas consideradas menos armoniosas).⁵²

Es decir, incluso cuando está integrado en un contexto o discurso que reconoce la importancia de la semejanza, se marca la diferencia entre la imagen del sujeto “*como él mismo*” y “*como en él mismo*”. Como comenta Jean-Luc Nancy: “*pintar o retratar ya no significa reproducir, e incluso revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Lo pro-ducir: lo con-ducir hacia adelante, sacarlo fuera.*”⁵³ Este autor articula tres tiempos de *hacer* y *ver*: “*el retrato se (me) parece, el retrato (me) recuerda, el retrato (me) mira.*”⁵⁴

Así, apuntamos un primer nivel de subjetividad inherente a “yo” (¿Quién soy yo? ¿Cómo y con qué apariencia física me reconozco yo?)⁵⁵; y un segundo nivel de subjetividad en la observación y anotación del aspecto físico (paleta, tipo de pincelada, entre otras cuestiones técnicas). Sin embargo, en el contexto del autorretrato existe una cuestión más compleja: ¿Cómo me doy a ver? ¿Qué opciones debo tomar para ver y dar a ver mi rostro y con qué intención?

Pero, la primera y más decisiva cuestión quizás sea otra: ¿Quiero ser auténtico y, por consiguiente, mostrar mi apariencia física fidedigna o hacer mi retrato “moral”? Aquí reside también una paradoja –el pintor que observa su rostro y

⁵² Tanto *ritrattare* como *imitare* son prácticas igualmente válidas y, de cierta forma, auténticas de (auto)retrato. De modo esquemático, podemos sintetizar estas dos prácticas a una demanda de semejanza física pura y a una semejanza *moral* (buscaba un perfeccionamiento espiritual, no era una cuestión meramente narcisista).

⁵³ « *peindre où figurer n'est plus alors reproduire, même pas révéler, mais produire l'exposé-sujet. Le pro-duire : le conduire devant, le tirer dehors.* » In NANCY, Jean-Luc – *Le regard du portrait*. París, Galilée, 2000, pág. 16.

⁵⁴ « *le portrait (me) ressemble, le portrait (me) rappelle, le portrait (me) regarde.* » In NANCY, Jean-Luc – *Op. cit.*, pág. 35.

⁵⁵ En *L'image inconsciente du corps*, Françoise Dolto (París, Ed. Seuil, 1984) distingue entre apariencia física (esquema corporal, configuración física de cada individuo) e imagen del cuerpo (narcisista, inconsciente, simbólica, esculpida por la historia psíquica del sujeto). La apariencia y la imagen del cuerpo no siempre coinciden, como en el caso extremo del individuo que sufre de anorexia.

pinta el (su) retrato, rompe de alguna forma un espacio liminar– no ve su rostro, sino un reflejo, una imagen invertida en el espejo.

Para avanzar en la investigación, debemos establecer algunas diferencias entre retrato y autorretrato. La ejecución del retrato exige una mirada prolongada sobre el otro. Casi siempre es fruto de un encargo, de un acuerdo tácito o escrito (incluso, hasta el siglo XIX, podía incluir un contrato con cláusulas sobre el parecido) y exige varias sesiones de pose, entre otras condiciones. El autorretrato, en cambio, es un encuentro entre el artista y su propia imagen. Es un ejercicio que, generalmente, implica rigor e introspección. Desde el punto de vista subjetivo, el autorretrato puede representar un encuentro con uno mismo, como un momento de autoanálisis, pero es, sobre todo, un ejercicio de libertad. Enfatizar la subjetividad inherente a la práctica del autorretrato o de la autorrepresentación no significa esquivar un análisis cuidadoso de la cuestión, sino tan sólo insistir en que ambos términos están precedidos por el prefijo *auto* reflexivo a un yo particular, singular e idiosincrático. Parafraseando a Jean-Luc Nancy: *“Si todo retrato [...] es un autorretrato, lo es sobre todo en la medida en que lleva la marca del yo: la relación a sí mismo, o la relación a (un) “yo”.*⁵⁶

Bart Verschaffel añade que el autorretrato es también, y sobre todo a partir del siglo XX, *“el relato de quien ha querido hacer su retrato”*⁵⁷, que aspira a hacer perdurar su memoria y presencia en el tiempo. El autorretrato permite perpetuar la gloria de ser conocido como individuo y reconocido como pintor. Asumiendo el enfoque de Frances Borzello: *“Trataba los autorretratos como versiones pictóricas de la autobiografía, considerándolas como una narración destinada al público (...) Y, si es arte, el artista y su público deben poder discernir los códigos.*

⁵⁶ « *Si tout portrait (...) est un autoportrait, c'est avant tout dans la mesure où il accomplit le trait de l'auto: le rapport à soi, ou le rapport à (un) “moi”* » In NANCY, Jean-Luc – *Le regard du portrait*. París, Galilée, 2000, pág. 35.

⁵⁷ VERSCHAFFEL, Bart – *Petite Théorie du portrait*. In *Moi ou un autre. Autoportraits d'artistes Belges*. Tournai, La Renaissance du livre, 2002, pág. 15.

*Quien mira un autorretrato descifra el vocabulario de la pose, de la gestualidad, de la expresión del rostro y de los accesorios, y los confronta a las ideas de su tiempo.*⁵⁸

Así, se establece la gran diferencia entre un retrato y un autorretrato: el primero siempre es fruto de una necesidad de reconocimiento social o de ostentación, se destina a una mirada exterior⁵⁹; mientras que el segundo se explica por las razones antes indicadas y también por motivos subjetivos. Como por ejemplo, un plan de trabajo experimental, destinado a una mirada íntima. En lo que concierne al autorretrato en pintura, un equívoco inevitable preside esa imagen hecha con la ayuda de un espejo: la mirada escrutadora del artista que se mira en el espejo se convierte, una vez la obra acabada, en una mirada escrutadora dirigida al espectador.

Sin embargo, en ambos casos la pose adoptada por el retratado y las opciones compositivas están sujetas a determinadas convenciones: *“en términos teóricos, los movimientos del cuerpo, su postura y puesta en escena, remiten, en la tradición grecolatina, a una revelación del individuo –de su yo moral y social– y la lectura y representación han obedecido siempre al conocimiento de esa retórica.”*⁶⁰ Si a menudo los retratos y autorretratos más

⁵⁸ « (...) je traitai les autoportraits comme des versions picturales de l'autobiographie, en les considérant comme une narration destinée au public (...) Et si c'est de l'art, l'artiste et son public doivent pouvoir discerner des codes. Celui qui regarde un autoportrait déchiffre le vocabulaire de la pose, de la gestuelle, de l'expression du visage et des accessoires, et les confronte aux idées de son temps. » In BORZELLO, Frances –*Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*. Paris, Thames & Hudson, 1998, pp. 18/19.

⁵⁹ “(...) na origem da encomenda de um retrato encontra-se (...) uma destas quatro motivações: o prolongamento da imagem do retratado para além da morte; a exaltação de poder; o prestígio social e o “cartão” de apresentação”. MONTESINOS, Fernando – “As faces do Retrato”. *L+Arte*. nº 49. Lisboa, Junho 2008, pp. 44/45.

⁶⁰ “em termos teóricos, os movimentos do corpo, as encenações do corpo, remetem, na tradição greco-latina, para uma revelação do indivíduo – do seu eu moral e social – e a leitura e representação obedeceram sempre ao conhecimento dessa retórica.” In BRITO COSTA BARROCAS, António José – “Do silêncio dos corpos à eloquência das almas. Pose e retrato na pintura do século XVI”. In *Arte e Teoria*, nº 8. Revista do Mestrado em Teorias de arte/FBAUL, 2006, pág. 191.

interesantes son imágenes que exceden las convenciones y los cánones, también es cierto, con Frances Borzello, que: *“Como en la autobiografía escrita, ciertas cosas no pueden ser dichas sino en ciertas épocas.”*⁶¹

⁶¹ *“Comme dans l’autobiographie écrite, certaines choses ne peuvent être dites qu’à certaines époques.”* In BORZELLO, Frances –*Femmes au miroir, une histoire de l’autoportrait féminin*. Paris, Thames & Hudson, 1998, pág. 19.

1.1. ANOTACIÓN DEL ROSTRO

*“(...) el autorretrato, la autopsia, que significa, en primer lugar, inspección, contemplación, examen de sí mismo. A este lado, el espejo; a este lado, el lienzo. (...) La tela aún está blanca. Ella misma es otro espejo recubierto de polvo. Diría que mi rostro ya está pintado por debajo de una capa compacta que va a ser preciso levantar. Vuelvo a decir que el pincel es como un bisturí. ¿Y no será también una navaja, un raspador... o por qué no una piqueta? Esto es también un trabajo de arqueología.”*⁶²

José Saramago

“**Auto – retrato**, (De aut(o) + retrato) retrato de un individuo hecho por él mismo.” El diccionario indica que la palabra data de 1950,⁶³ cuando sustituye la anterior designación (*retrato del pintor*). Salvo excepciones debidamente señaladas, el vocablo *autorretrato* será utilizado, en la presente disertación, para designar el *retrato de un individuo hecho por él mismo*.

El *autorretrato* es un territorio que se abre a las cuestiones de identidad y alteridad: preguntas tales como: quién soy yo, cómo me presento y cómo me represento en el mundo; aquí diríamos que me auto represento como pretexto para presentar la pintura (pintura en la que creemos); así diríamos que personifico mi pintura. Al representarse, el pintor lo hace como hombre y creador, como sujeto activo y objeto pasivo de estudio; como representación y

⁶² “(...) o auto-retrato, a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspecção, contemplação, exame de si mesmo. A este lado, o espelho; a este lado, a tela. (...) A tela está ainda branca. É ela própria um outro espelho coberto de pó. Diria que o meu rosto está já pintado por baixo de uma camada compacta que vai ser preciso levantar. Tomo a dizer que o pincel é assim como um bisturi. Será também uma navalha, um raspador, e porque não uma picareta? Isto é também um trabalho de arqueologia.” In SARAMAGO, José – *Manual de Pintura e caligrafia*. Lisboa, Caminho, 1983, pág. 309.

⁶³ VV.AA, *Petit Robert, dictionnaire de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989. Información confirmada en DUBUS, Pascale – *Qu'est-ce qu'un portrait?* Paris, L'Insolite, 2006.

presentación. En el intersticio de esta alternancia de miradas, entre el reflejo, la observación y el hacer de la imagen, surge un abanico de posibles lecturas: psicoanalíticas, semióticas, entre otras.

Cuando nos miramos en el espejo y fijamos los ojos en el reflejo, aprehendemos la forma general del rostro y el plano de fondo; o bien, aprehendemos el volumen que compone el rostro, sin detenernos en detalles y el plano de fondo; también, observamos por el reflejo el plano de fondo, aprehendiendo vagamente los contornos generales del rostro/cuerpo. Es decir, el reflejo me devuelve la mirada, el rostro o lo que está más allá de mí; el detalle o la globalidad. Este continuo movimiento de la mirada únicamente permite transcribir,⁶⁴ centímetro a centímetro, el rostro que se observa. Cada instante de observación es transpuesto a la superficie de la tela, es traducido en gesto –una pincelada de color o el trazo de una línea– y en una multitud de decisiones técnicas, estilísticas, cromáticas, entre tantos otros componentes que caracterizan y componen una pintura.

En esta transcripción subyace un gesto más complejo: la forma como el dibujo ha sido anotado –en términos compositivos y formales– *revela* características físicas inevitablemente asociadas a características emocionales, psicológicas (fisiognomía) del modelo pero también, en última instancia, del pintor. Y esa es una de las razones por las que el autorretrato es yuxtaposición de la imagen del pintor y de su pintura, es la afirmación de su existencia (como individuo) y de su obra. Individuo, autor, biografía y obra, vida pública y vida privada se entrelazan en un umbral en que se puede escoger lo que se oculta, indicia, desvela, con el propósito de “*enunciar la interioridad sin renunciar a la intimidad.*”⁶⁵ En la medida en que el autorretrato es el sumatorio de un proceso de introspección y

⁶⁴ Quien transcribe interpreta: por la escala adoptada para la trasposición del modelo a la obra, composición y encuadre, fragmento que decide transponer; entre todas las demás decisiones tomadas por el artista que ejecuta un retrato y/o autorretrato.

⁶⁵ BARTHES, Roland – *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70, 2006, pág. 109.

de transcripción de la apariencia física traducida en opciones formales y estéticas puede ser leído también, en ese sentido, como un acto político de afirmación ideológica. En un texto sobre la obra de Paula Rego, Ruth Rosengarten exalta esa vertiente política, afirmando que *“lo personal es político. En otras palabras, la esfera privada no es ideológicamente neutra, ni tampoco es uniforme y consensual. Representa antes un campo de fuerzas en que se intersectan lo psíquico, lo ideológico y lo histórico.”*⁶⁶

Pero, ¿habrá otra forma de retratar a un autor, o de que un autor se (auto)retrate, a no ser inmerso en la fascinación por todo lo que rodea su área de trabajo, consciente del lento proceso que implica constituir una filiación y un patrimonio de referencias históricas, para devenir autor (de sí y de su obra)? Paul Auster, escritor norteamericano, utiliza a uno de sus personajes para preguntar: *“¿Habrá mejor retrato de un escritor que mostrar un hombre hechizado por los libros?”*⁶⁷

En el dominio de la pintura, ¿cómo podría retratarse el pintor, en el ínfimo intersticio que existe entre el dar forma a un trabajo, dándose cuerpo a sí mismo, por el uso de su grafía? ¿Podrá reproducir (y reconocerse) en una imagen, inscribiéndola en una duplicación como hombre y autor – ser⁶⁸, una afirmación y reinención de sí mismo? ¿Podrá un autor, como creador (de una obra), ser extrínseco o estar fuera del perímetro de lo que considera su trabajo?

⁶⁶ *“o pessoal é político. Por outras palavras, a esfera privada não é ideologicamente neutra, nem tão pouco é uniforme e consensual. É antes um campo de forças em que se intersectam o psíquico, o ideológico e o histórico.”* In ROSENGARTEN, Ruth - *Contrariar, esmagar, amar. A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009. pág. 45 De hecho, lo personal es político en esta época en que (aún) se discute de forma apasionada y conflictiva el matrimonio homosexual y otros modelos de familia.

⁶⁷ *“Haverá melhor retrato de um escritor do que mostrar um homem enfeitado por livros?”* In AUSTER, Paul – *Trilogia de Nova Iorque*. Oporto, Asa, 2002.

⁶⁸ Ser: la palabra puede designar un verbo o un sustantivo. Es curioso comprobar que en francés –être– y en inglés –to be–, el verbo se desdobra en ser y estar; como si admitiese en sí mismo una afirmación perentoria de lo que se es y de la naturaleza efímera de ese mismo estado.

Pensamos que no. En *Le sujet dans le tableau*, Daniel Arasse⁶⁹ resume el adagio “*Todo pintor se pinta*” en la palabra *automimesis*; y explicita: “*una obra de arte se parece inevitablemente a su autor, en ella se le reconoce.*”⁷⁰ Un autor, un pintor, establece una relación de filiación con su obra, que al alcanzar un cierto grado de madurez técnica y conceptual es inalienable de un *estilo*, revelador de su “personalidad artística”; que es fruto de un conjunto de factores extremadamente complejos, intrínsecos y extrínsecos a la biografía del individuo.⁷¹

En *Cómo se lee una obra de arte*, Omar Calabrese hace distinciones muy claras y útiles sobre los diversos tipos de autorretrato, circunscribiendo el término a dos definiciones, que pasamos a citar: “*La primera depende de cómo consideramos la obra: (...) imagen del autor, en el sentido de representación de un cuerpo físico, cuyo prototipo es el autorretrato como género autónomo e independiente; otra, más amplia, que, por el contrario, le conferirá el significado de presencia del autor, en el sentido de que el autor puede estar representado en la obra por medio de un conjunto de signos sustitutivos (...); o, por último podríamos decir que sucede cuando el autor firma la obra o deja alguna señal por la que es reconocida como obra del individuo que la ha realizado.*”⁷²

⁶⁹ ARASSE, Daniel – *Le sujet dans le tableau*. Paris, Flammarion, 1997.

⁷⁰ « (...) *une oeuvre d'art ressemble inévitablement à son auteur, on l'y "reconnaît".* » *Idem*, pág. 7.

⁷¹ En *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes propone una definición para esa relación reflexiva: « (...) *un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et devenant peu à peu les automatismes mêmes de son art.* » In BARTHES, Roland – *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.

⁷² “*A primeira depende de como consideramos a obra: (...) imagem do autor, no sentido de representação de um corpo físico, cujo protótipo é o auto-retrato como género autónomo e independente; outra, mais ampla, que, pelo contrário, lhe conferirá o significado de presença do autor, no sentido de que o autor pode estar representado na obra por meio de um conjunto de sinais substitutivos (...); ou, por último poderíamos dizer que acontece quando o autor assina a obra ou lhe coloca algum sinal pelo qual é reconhecida como obra do individuo que a fez.*” In CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997, págs. 97 y 98.



I - Jean-Baptiste Chardin, *autorretrato* (detalle), cerca de 1779

En el ámbito peculiar del autorretrato, cuando es el tema central y unívoco de la pintura, esta relación *imagen/estilo* es aún más pertinente, pues el autorretrato es un territorio libre de limitaciones,⁷³ donde el pintor puede poner en cuestión reglas, convenciones y cánones de representación, fijando su *estilo* y/o ensayando formas propias de ver, de presentar(se) y de hacer: “*en la pintura, el autorretrato plantea de forma clásica dos exigencias: que la figura de la pintura se parezca a la imagen de sí y que la pintura de sí se parezca en su factura a la obra del pintor.*”⁷⁴ Un ejemplo fascinante que ilustra la afirmación anterior es Rembrandt: basta con observar la diferencia de tratamiento entre los retratos pintados por encargo y la factura rápida y espontánea de sus autorretratos. En un artículo dedicado al estudio de este pintor, el periodista y crítico francés Laurent Dandrieu, plantea la hipótesis de que “*Sobre su propio rostro, se deja llevar y experimenta ese estilo que abandona la precisión por la sugerencia, ese golpe de pincel amplio y suelto.*”⁷⁵

⁷³ Exceptuando el caso de una pintura por encargo, sometida, por ejemplo, a cláusulas de un contrato que especifican el tema, el formato, la técnica, en ocasiones incluso la gama cromática, entre otros detalles.

⁷⁴ “(...) dans la peinture l'autoportrait pose classiquement deux exigences – que la figure de peinture ressemble à l'image de soi et que la peinture de soi ressemble dans sa facture à celle de l'oeuvre du peintre.” In LANG, Luc – « Un visage pour signature ». *ART Studio* n° 21. París, 1991, pág. 116.

⁷⁵ « Sur son propre visage, il se lâche et expérimente ce style qui délaisse la précision au profit de la suggestion, ce coup de pinceau ample et délié (...) » Y también : “Rembrandt se peint en prince,



II - Rembrandt Van Rijn, *autorretrato con ojos desorbitados*, 1630



III - Rembrandt Van Rijn, *autorretrato como Apóstol Pablo* (detalle), 1661

Sin embargo, tanto en el caso de la Pintura como de la Fotografía, y ello tanto en el ámbito del autorretrato como de la autorrepresentación, aparte de la intención del artista existe otro aspecto singularmente adscrito a la observación del rostro del autor: "(...) *Proyectamos en estas expresiones vacilantes, estos rostros posando ante la cámara, lo que sabemos o nos*

en bambocheur, en saint, en chasseur, en disciple du Christ et en l'un de ses bourreaux, en guerrier, en peintre aussi. Ses autoportraits sont aussi pour lui (...) l'occasion d'expérimenter une facture plus libre que celles de ses portraits de commande qui, pour assurer son ascension sociale, doivent obéir dans une large mesure aux conventions du temps et au souci d'exactitude de ses modèles ». In DANDRIEU, Laurent – 1660 au nom du fils – *Le Siècle d'or en 10 tableaux*. Le Figaro (número especial: *De Rembrandt à Vermeer*) Paris, septiembre de 2009, pág. 36.

gustaría captar de la persona. Especialmente sorprendente en el caso de los escritores, pintores o intelectuales, este fenómeno nos lleva a establecer las correspondencias simbólicas entre la aparente dulzura de un poeta y su estilo, entre la fragilidad y la silueta de un pintor y la vibración de su toque."⁷⁶

Es cierto que la lectura de cualquier rostro está condicionada por los afectos y por la subjetividad inherente a nuestra capacidad humana de construir una proyección o de identificarnos con ese "otro" rostro que observamos. Sobre todo, si ese rostro es el de un intelectual o artista públicamente reconocido, dado que la cultura europea y occidental atribuye determinadas cualidades (tanto positivas como negativas) a estas *figuras públicas*. El semblante del artista puede ser el rostro del genio, del loco, del marginal, la cara de alguien que personifica una excepción, que se permite y a quien se le permite vivir en una situación de transgresión.⁷⁷

Siendo la historia de la imagen del rostro un asunto extenso, me serviré de ejemplos concretos –en el campo de las artes plásticas, especialmente de la pintura– para abordar aspectos precisos en el curso del desarrollo de este trabajo escrito. La selección de los autores y obras presentados en la presente disertación fue realizada con base en los siguientes criterios: en primer lugar, presentar una composición inédita o ser una excepción en relación al canon vigente en la época en que fueron producidos; en segundo lugar, ayudar a visualizar las problemáticas detalladas en el capítulo que se integran.

⁷⁶ "(...) *we project into these wavering expressions, these faces posing before the camera, what we know or would like to grasp about the person. Particularly striking in the case of writers, painters, or intellectuals this phenomenon drives us to set up symbolic correspondences between the apparent sweetness of a poet and his style, between the fragility and silhouette of a painter and the vibration of his touch.*" In CAUJOLLE, Christian – Giséle Freund, *Photographes*. Munich, Schirmer Art Books, 1993, pág. 14.

⁷⁷ En *Lenda, mito e magia* Ernest Kris y Otto Kurz proponen un abordaje psicológico y también una lectura histórica y sociológica sobre el papel que el artista representa y la fascinación que suscita en la sociedad –sistematizando relatos históricos y mitos construidos en torno a la biografía de los artistas. In KRIS, Ernest y KURZ, Otto – *Lenda, mito e magia na imagem do artista, uma experiência histórica*. Lisboa, Presença, 1988.

En la bibliografía consultada aparecen documentadas una gran variedad de tipologías de autorretrato:

- integrado en un retrato de grupo o autónomo-individual;
- representando una alegoría, o autorretrato donde la persona del pintor es sustituida por un conjunto de objetos o atributos;
- autorretrato *memento mori*, próximo a las representaciones del tema *vanitas*;
- figura de busto a 3/4, cuerpo entero, trabajando en el estudio con o sin espejo;
- autorretrato escondido en medio de una multitud de personajes o en el detalle del cuerpo de un santo, por ejemplo;⁷⁸
- autorretrato psicológico, que testimonia un determinado estado emocional;
- autorretrato de ostentación, como prueba de estatuto social, entre muchos otros.

El pintor puede asimismo encarnar a un personaje religioso o mitológico, como Caravaggio en *Baco enfermo*; hay también casos en que la figura del pintor es sustituida por un *alter ego* o una *persona*: sirva de ejemplo algunas obras de Picasso donde sustituía su figura humana por la de un Minotauro; o de R. Magritte, cuya obra está poblada por hombres vestidos con trajes grises y sombrero (*Monsieur Tout le monde*). Para finalizar esta lista, necesariamente esquemática, recordamos que un conjunto de autorretratos, cuando son producidos en un lapso de tiempo extenso, puede convertirse en una versión pictórica de la autobiografía del individuo, como encontramos en la obra de Frida Kahlo.

La lectura y el uso del autorretrato en el seno de la obra de cada artista es subjetiva –es particular a cada artista– en relación al conjunto de su obra. Pero

⁷⁸ CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1983.

la práctica del autorretrato también refleja la relación del artista con la sociedad en la que se integra, traduce la relación cultural y religiosa del individuo en su construcción de la noción de yo. Así, el autorretrato se refiere a un sujeto; pero, en otro nivel de lectura, representa también su época histórica.

Esto me exime de esbozar una taxonomía demasiado exhaustiva: cada libro y autor consultados, en el ámbito de este trabajo, presenta categorías diferentes y cada (nueva) tecnología –como la fotografía, el vídeo, etc.– implica la aparición de nuevas potencialidades expresivas y, por consiguiente, de nuevas tipologías de representación: *“los fotógrafos en particular dan por supuesto que retratan a quien está delante o frente a la cámara. Pero la idea misma de la existencia de un “modelo” contiene implícita la suposición de que ese ser no se representa a sí mismo, sino a otro (...) Modelo de algo o de alguien, es decir, encarnación de un personaje o de un ser ajeno.”*⁷⁹



IV - Henri de Toulouse Lautrec, *Henri de Toulouse-Lautrec por sí mismo*, 1890

⁷⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio – “Automodelo e identidad quebrada”, *Exit*, n. ° 10, Madrid, 2003.

1.2. RETRATO DEL PINTOR, INDICIO DE FIRMA

“(...) el rostro es percibido como la envoltura del pensamiento del que deja desvelar sus estados.”

Jacinto Lageira⁸⁰

“En casi todos los casos, nuestra manera de aparecer es nuestra manera de ser. La máscara es el rostro.”

Susan Sontag⁸¹

Toda la Historia del Arte europea ha estado delimitada y definida por un conjunto de reglas, especialmente estéticas, asociadas a lapsos temporales. Este conjunto de reglas, o estilos, pueden ser definidos en tiempo real –como los temas y cánones dictados por la iglesia o por la corona–, pero también *a posteriori*. Cada uno de estos códigos o estilos tiene especificidades propias, locales y o regionales, siendo el ejemplo más evidente el gran número de *escuelas italianas* entre el siglo XIV y XVII; o, en mayor escala: compartiendo en simultáneo características que atraviesan las fronteras geográficas, como por ejemplo el estilo Barroco (común a todo el espacio europeo, aunque con variantes muy singulares en cada país).

Durante todo el periodo de la Edad Media, estos códigos de representación fueron transmitidos por los gremios y sus maestros. El gremio tenía un

⁸⁰« (...) le visage est perçu comme l'enveloppe de la pensée dont il laisse transparaître les états. » In LAGEIRA, Jacinto – “Ton visage et le mien”. In *ART Studio* n° 21. Paris, 1991.

⁸¹ “In almost every case, our manner of appearing is our manner of being. The mask is the face.” In SONTAG, Susan – *Against interpretation*. Londres, Vintage, 1994, pág.18.

funcionamiento muy sencillo: regía todas las normas profesionales, incluyendo la adquisición de materiales, el pago y precio de las obras encargadas. Por monopolizar la producción de obras, facilitaba formación a los aprendices, atribuyendo, a aquellos de entre ellos que adquirirían suficiente destreza técnica, el grado de maestro. Con objeto de controlar la competencia y garantizar la existencia de trabajo para todos, el gremio también restringía el número de afiliados; pero, sobre todo, funcionaba como una verdadera colectividad igualitaria, como explica Linda Weintraub: "*Las herramientas debían ser aprobadas por los inspectores y luego se distribuían por igual a todos los maestros. El uso de herramientas especiales estaba prohibido.*"⁸²

Así, el pintor y el escultor eran artesanos y su aprendizaje estaba condicionado por el primado del *craft* y por las reglas dictadas por los varios concilios canónicos. Hasta mediados del Renacimiento, los gremios regulaban la producción de espejos⁸³, lentes ópticas y la actividad del pintor, que también incluía la realización de decoraciones efímeras, destinadas a conmemorar determinadas festividades, así como las fiestas de la corte. En este sentido, los gremios restringían la iniciativa del maestro. En palabras de Hauser, "*La personalidad del artista, como tal, aún no era reconocida; su taller seguía estando organizado exactamente como el de cualquier otro comerciante.*"⁸⁴

La creciente estabilidad económica –surgimiento de nuevas clases sociales–, el germinar de la idea de *individualidad*, la aparición de la prensa, entre varios otros factores que coinciden con el inicio del Renacimiento, modifican

⁸² "*Tools were subject to the approval of quality testers and then distributed equally to all masters. Use of special tools was prohibited.*" In WEINTRAUB, Linda – *Making contemporary art, how modern artists think and work*. Londres, Thames & Hudson, 2007, pág. 9.

⁸³ El espejo era sobre todo, desde la antigüedad, una hoja de metal pulida, que reflejaba una imagen ligeramente turbia. El espejo de cristal era, entonces, un objeto caro y escaso; a partir del Renacimiento su fabricación ampliada y su divulgación bajo la tutela de varias corporaciones hizo que se popularizara, contribuyendo a la formulación de la pregunta esencial: ¿Cómo soy yo?

⁸⁴ "(...) *A personalidade do artista, como tal, ainda não era reconhecida; a sua oficina estava ainda organizada exactamente como a de qualquer outro comerciante (...).*" In HAUSER, Arnold – *História Social da Arte e da Cultura*. Volume 2. S/L, Vega/Estante Editora, 1989, pág. 194.

lentamente el estatuto de las artes y los artistas, llevando a la extinción de corporaciones y agremiaciones.⁸⁵

La transición entre el estatuto de artesano al de artista fue importante por varias razones. Comencemos por hacer algunas distinciones. De la misma manera que el artesano repite una regla, que incluye una serie de procedimientos técnicos y una iconografía aprendidas, el artista tiene una intención creativa, que nace de una idea.⁸⁶ Dicho esto, “*Tenemos por lo menos que reconocer en el maestro independiente de la última fase de la Edad Media, que actuaba por su cuenta y riesgo y ejecutaba el trabajo bajo su responsabilidad personal, el inmediato precursor del artista moderno.*”⁸⁷ Pero más que una libertad creadora, ser artista implicaba una valoración del comercio económico implicado en su trabajo y, por consiguiente, una promoción en la escala jerárquica social. En *Transformações do equilíbrio Nós-Eu*, Norbert Elias comenta: “*la época que denominamos Renacimiento fue una época en que, en los países relativamente evolucionados, las personas conseguían salir (...) de los grupos de donde procedían, para ascender a posiciones sociales más elevadas. Tanto los humanistas, que ocupaban posiciones clave en las ciudades o al servicio del estado, como los comerciantes o artistas son ejemplos del aumento de oportunidades de ascensión individual.*”⁸⁸

⁸⁵ “Boundless artistic possibility is a modern phenomenon, but its inception can be traced to the progressive decline of a powerful, historic, international institution. In Italy, this institution was terminated by a papal decree issued in the year 1539. In England it disappeared in the seventeenth century. In France it concluded with the revolution in 1791. In Japan it met its demise in 1868. (...) Each of these dates marks the dissolution of the medieval guild system.” In WEINTRAUB, Linda – *Making contemporary art, how modern artists think and work*. Londres, Thames & Hudson, 2007, pág. 9.

⁸⁶ GENIN, Christoph – *Dictionnaire d'Esthétique et de Philosophie de l'Art*. Dirigido por Jacques Morizot y Roger Poivet. París, Ed. Armand Colin, 2007.

⁸⁷ “*Temos pelo menos de reconhecer no mestre independente da última fase da idade média, que agia por sua conta e risco e executava o trabalho sob a sua responsabilidade pessoal, o imediato precursor do artista moderno.*” In HAUSER, Arnold – *História Social da Arte e da Cultura*. Volume 2. S/L, Vega/Estante Editora, 1989, pág. 194.

⁸⁸ “(...) a época que designamos por Renascimento foi uma época em que nos países relativamente evolucionados, as pessoas conseguiam sair (...) dos grupos onde provinham, para ascenderem a posições sociais mais elevadas. Tanto os humanistas, em posições chave das

El pintor deja de tener el estatuto de artesano y pasa a tener el estatuto de profesional liberal y de intelectual. Es esta visibilidad inherente a su nuevo estatuto la que da origen a nuevos temas dentro de la pintura; surgen series de autorretratos –autónomos e individuales– como fruto de una voluntad de *firmar* las obras, de tomar posición frente al hacer de la pintura, de sellar una marca para la posteridad. Historiadores y críticos son unánimes al afirmar que: “*El autorretrato representa un retrato de pintor, un doble de la firma: soy yo quien me pinto y, simultáneamente, yo me pinto pintando una vez que el cuadro da pruebas de mi arte. El pintor no pinta un YO, pinta un artista y el retrato autentifica aquí la firma.*”⁸⁹

Sin embargo, en la historia del arte occidental, la primera tentativa de *firma* o de *afirmación de autoría* de la obra no es la inscripción del nombre, sino (auto)retratos escondidos en las composiciones. Daniel Arasse⁹⁰ clasifica la introducción de estos autorretratos como una “*signature-figurée*”, o sea una convergencia de firma⁹¹ y autorretrato. En realidad, ambos tienen funciones y naturalezas diferentes: “*El pintor está (...) presente en la obra como un elemento de la representación.*”⁹² *El matrimonio Arnolfini*, de Jan Van Eyck,⁹³ es

idades ou do estado, como os comerciantes ou artistas são exemplos do acréscimo de oportunidades de ascensão individual.” In ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993, pág. 184.

⁸⁹ “*O auto-retrato representa um retrato de pintor, um duplo da assinatura: sou eu que me pinto e, simultaneamente, eu pinto-me pintando uma vez que o quadro testemunha a minha arte. O pintor não pinta um EU, pinta antes um artista e o retrato autentifica aqui a assinatura.*” In MATOSSIAN, Chaké – “*Car c’est moi que je peins*”. In *Je Est un autre*. Lisboa, Galeria Cómicos/Luís Serpa, 1990, pág. 14.

⁹⁰ ARASSE, Daniel – *Le sujet dans le tableau*. Paris, Flammarion, 1997, pág. 34.

⁹¹ Este aspecto de la firma, como inscripción del nombre del artista, es un tema demasiado vasto para que pueda ser abordado en la presente disertación. En líneas generales, el nombre del artista comienza por ser anotado en el marco, fuera de la imagen pintada; posteriormente es discretamente incluido en el borde/esquina de la imagen; en el Barroco es, a veces, integrado como un dibujo en la composición, por ejemplo, en elementos arquitectónicos.

⁹² « *Le peintre est (...) présenté dans l’oeuvre comme un élément de la représentation.* » In ARASSE, Daniel – *Le sujet dans le tableau*. Paris, Flammarion, 1997, pág. 36.

⁹³ En otra pintura posterior, *Vierge au chanoine Van der Paele*, datada de 1436 (colección Groeningemuseum, Brujas), Jan Van Eyck introduce sutilmente un autorretrato en miniatura sobre la armadura metálica que protege a San Jorge.

el mejor ejemplo de esa complejidad y de la superposición de autorretrato escondido y firma. Ciertamente que muchos otros ejemplos de “firmas-figuradas” han sido “olvidados” o se hicieron irreconocibles por falta o pérdida de documentación sobre la obra. Mientras la firma figurada es de naturaleza íntima y puede no ser “legible”, por falta de registro o de documentación histórica, la firma nominal pertenece al dominio público, es fácilmente reconocible y tiene la función de autenticar la paternidad de la obra; asume la forma de inscripción del nombre del pintor (nominal), una marca⁹⁴ o sello, pero también el desarrollo de un *estilo* de pintura, paleta y factura propios con el objetivo de distanciarse y distinguirse del maestro que guió su aprendizaje técnico. En otras palabras, la firma y el autorretrato no son únicamente un *signo*, sino sobre todo un *hacer* distintivo.

El Renacimiento es el momento de cambio de estatuto del artista y también de definición del nuevo concepto de la *representación de sí*, de su imagen, y es en este periodo cuando surge la expresión *retrato del pintor*. Esta tipología iconográfica es definida por los autores teóricos del Renacimiento y, como la expresión indica, *es un retrato de un pintor*: puede ser ejecutado por el pintor retratado, de su propia mano, o por otro pintor, independientemente de quién posa o lo realiza. Es curioso comprobar que en estas primeras obras, que podríamos calificar de transición, realizadas cuando todavía no existe una “regla fija”,⁹⁵ a veces se notifica la identidad del retratado, por ejemplo por medio de una inscripción, pero en general estos retratos no están firmados. Mientras que, posteriormente, el *autorretrato* siempre es ejecutado por la mano del artista que posa y que firma la obra.

⁹⁴ A. Durero, por ejemplo, dibujó un sello con sus iniciales, que introducía en la composición de sus pinturas.

⁹⁵ En el ámbito de la literatura encontramos otra denominación: *author portrait* – retratos de autores literarios, que, en ocasiones, también incluían a los traductores, que eran impresos en las portadas de las ediciones. Fue una práctica común hasta el Renacimiento y se extinguió en la era de los libros impresos mecánicamente. In *The dictionary of Art*. Londres/ Nueva York, Editado por Jane Turner, 1996.

Un *retrato del pintor* o un *autorretrato* afirma, testimonia una presencia, la del individuo, al tiempo que representa el grupo social al que pertenece. El primer autorretrato reconocido como tal fue encontrado en Egipto y data del II milenio A.C. Se trata de un bajorrelieve que ilustra un festín donde el artista, de perfil, bebe de una copa. Los primeros *retratos de pintor* son incluidos en pequeñas multitudes, como explica John Berger: “*Tales autorretratos —porque la tradición continuó hasta la Alta Edad Media— eran como la firma del artista en las escenas de multitudes que representaba. Eran una reivindicación insignificante que decía: Yo también estaba presente.*”⁹⁶

Es (casi) una tautología afirmar que el autorretrato del pintor se destina de forma unívoca a la representación del individuo como profesional. Sin embargo, el autorretrato es una afirmación de presencia (de existencia) y de su apariencia física, testimoniando también al mismo tiempo la calidad de (su) pintura. No es una coincidencia fortuita que el retrato del pintor y el autorretrato sean reconocidos como género de pintura paralelamente a la divulgación del concepto de *hombre universal*: a partir de esta época el individuo progresivamente adquiere derechos y, poco a poco, se autonomiza del poder eclesiástico y del estado.

La individualización del sujeto en el seno de la sociedad donde vive está intrínsecamente relacionada con la posibilidad y capacidad de autoafirmarse moral y espiritualmente, y también, por consiguiente, de autorretratarse. Transcribo un fragmento del texto *As estatuas pensantes*, obra del sociólogo

⁹⁶ “such self-portraits – for the tradition continued until the early middle ages – were like artist’s signatures to the crowded scenes being depicted. They were a marginal claim that said: I also was present.” In BERGER, John – *A cloth over the mirror*. Londres, Ed. Bloomsbury, 2002 Capítulo 12, pág. 116.

Norbert Elias⁹⁷: *“En una retrospectiva puede verse (...) cuán estrecha era la relación de esta transición de un pensamiento autoritario a uno más autónomo (...) con el impulso de individualización más amplio de los siglos europeos XV, XVI y XVII. Esta fase constituía un momento de la transición de una concienciación más dependiente de autoridades “exteriores” a una más autónoma e “individual”.*” Tema que desarrolla profundizando la correlación del conocimiento del mundo y del conocimiento de sí. Más adelante, Norbert Elias concluye explicando: *“Su imagen del universo físico se modificaba, (...) su propia imagen también se transformaba, mostrándose menos accesibles a la tradicional imagen de autoridades. Se examinaban más conscientemente a sí mismos al espejo de su conciencia (...) alcanzaban un nuevo estado de autoconciencia.”*⁹⁸

O sea, tras la difusión del retrato de pintor (del individuo que se presenta valorando su profesión) surgen múltiples fórmulas compositivas de autorretrato que escapan a estas primeras convenciones (instruyendo otras convenciones). Idea corroborada por los historiadores consultados, como por ejemplo Fernando Montesinos, para quien *“el retrato definió uno de los grandes cambios en relación a la Edad Media. (...) el hombre pasa a ocupar el centro de las cogitaciones y (...) el arte se proyecta a su medida – reflejo del creciente sentimiento individualista y de autoafirmación ante el mundo. (...) si el hombre*

⁹⁷ *“Numa retrospectiva consegue ver-se (...) quão estreita era a ligação desta transição de um pensamento autoritário para um mais autónomo (...) com o impulso de individualização mais abrangente dos séculos europeus XV, XVI e XVII. Esta fase constituía uma paralela à transição de uma consciencialização mais dependente de autoridades “exteriores” para uma mais autónoma e “individual”.*” In ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993, pág. 119.

⁹⁸ *“A sua imagem do universo físico alterava-se, (...) a sua auto- imagem também se transformava, mostrando-se menos acessíveis à tradicional imagem de autoridades. Examinavam-se mais conscientemente a si mesmos ao espelho da sua consciência (...) atingiam um novo estado de auto-consciência.”* In ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993, pp. 119 y 120.

*es el principal ser de la naturaleza, no es de extrañar que pase a ser considerado uno de los temas más dignos de ser presentado.*⁹⁹

Posteriormente, la representación del tema bíblico *San Lucas pintando a la Virgen* fue el pretexto para que el retrato del pintor integrara la escena principal de la imagen. Pero *“Él todavía no estaba allí para mirar dentro de sí mismo”*.¹⁰⁰ Curiosa elección de palabras de John Berger; que parece sugerir que, inicialmente, el pintor no se retrataba con el propósito de hacer un (*auto*) *retrato del pintor*, en el sentido de que no suponía un ejercicio de introspección, sino de *mimesis*. O sea, la naturaleza de una obra de devoción, asociada a un acto de humildad, se destina a probar competencias técnicas y señalar, marcar la ejecución de la obra con un signo reconocible de una autoría propia, pero no autoriza una demostración de subjetividad interior.

Se podría decir que el gremio y un conjunto de autoridades socio-religiosas trazaron un límite interpretativo de temas religiosos, que negaba al pintor la capacidad de representarse en la escena, resguardando de ese modo una suerte de intemporalidad bíblica. Aquí reside otra de las distinciones entre el retrato del pintor y el autorretrato: la habilidad por parte del pintor en declarar sus intenciones. Es decir, la pose y la forma como el rostro (del pintor) es dado a ver.

A nivel formal, el *retrato del pintor* y el *autorretrato* fueron temas privilegiados para que el pintor afirmara su talento y maestría técnica. Hasta el punto de que en Europa del norte, especialmente en Flandes, constituyera una de las etapas de las pruebas de admisión en el gremio u otra asociación semejante. Como ya

⁹⁹ “o retrato definiu uma das grandes mudanças em relação à Idade Média. (...) o homem passa a ocupar o centro das cogitações e, (...) a arte projecta-se à sua medida – reflexo do crescente sentimento individualista e de auto-afirmação face ao mundo. (...) se o homem é o principal ser da natureza, será, por conseguinte, um dos mais dignos temas a ser apresentado.” In MONTESINOS, Fernando – “As faces do Retrato”. *L+Arte*. nº 49. Lisboa, Junio 2008, pág. 44.

¹⁰⁰ “he was not yet there to look into himself”. In BERGER, John – *A cloth over the mirror*. Londres, Ed. Bloomsbury, 2002

ha sido mencionado, el autorretrato fue (y es todavía) una declaración de filiación estética, conceptual, de posicionamiento político¹⁰¹ de status social¹⁰². Algunos autorretratos de esta época y hasta el siglo XIX son indisolubles de los temas *Alegoría de la pintura*,¹⁰³ como ejemplifica Gustav Courbet en *El Estudio del Pintor*¹⁰⁴ y *Vanitas* (o *memento mori*, fácilmente reconocible por la presencia de un cráneo). La conjugación del autorretrato y *Alegoría de la Pintura* puede ser asumida o disimulada entre emblemas y fue un medio comúnmente usado entre los pintores para su propia autoglorificación. La asociación del autorretrato y del tema *Vanitas* recuerda al pintor y al espectador (quien observa la imagen) que el tiempo roba la juventud y la belleza, pero sobre todo que existe un desfase irreconciliable entre aquella imagen cristalizada de YO y yo en el tiempo presente: “¿Cómo reconocerse en un amontonado de materia? ¿Cómo reconocerse también en una forma semejante que ya no es yo? (...) el espacio cronológico entre YO y mí (...) transpuesto en el espacio espacial del cuadro, el intervalo de instante volviéndose intersticio entre yo y mi reflejo en el espejo, la pintura de este reflejo y yo, o el otro mirándome. Una vez que el autorretrato

¹⁰¹ Cito un ejemplo del siglo XVIII - Elisabeth Vigée-Lebrun y la descripción hecha acerca de dos autorretratos con sombrero de paja, datados alrededor de 1781/2, actualmente en depósito en la Galería Nacional, Londres: « Elle a retravaillé le portrait de Rubens en une déclaration sur elle-même en tant que femme et artiste. Vigée-Lebrun a utilisé ce portrait pour promouvoir certaines de ses convictions favorites. Elle désapprouvait la silhouette façonnée par les corsets (...) Le placement naturel de sa poitrine et la silhouette, dont elle était si fière, témoignent ce choix. » In BORZELLO, Frances –*Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*. Paris, Thames & Hudson, 1998, pág. 77.

¹⁰² Citando solamente algunos pintores del Norte de Europa: Rubens, Van Dyck y Jordaens se representan con el aparato de un burgués – portando sombreros de plumas y tejidos de brocado. « Le portrait va servir de vitrine social. (...) Le peintre devient un gentleman qui fréquente les cercles aristocratiques en homme du monde » In VAN DER STIGHELEN, Katlijne – « Entre Canon et expression de soi. » in *Moi ou un autre. Autoportraits d'artistes Belges*. Tournai, La Renaissance du livre, 2002, pág. 19.

¹⁰³ Esta asociación será desarrollada en el fragmento de texto dedicado al autorretrato femenino, en las páginas finales de este capítulo.

¹⁰⁴ Gustav Courbet – *O estudio do pintor*, 1855. Óleo sobre lienzo, 360,7x599,4 cm. Actualmente expuesto en el Museo d'Orsay en París. Para una lectura detallada sobre esta composición alegórica consultar: NOCHLIN, Linda – *Courbet's real allegory: rereading "the painters studio"*. In *Representing women*. Londres, Thames & Hudson, 1999.

*pone la distancia irremediable entre yo y el retrato al cual ya no me parezco, el yo pintor que se mira en el cuadro se hace igual a cualquier espectador.*¹⁰⁵

Comprobamos que, por regla general, el autorretrato encierra una complejidad de contenidos escondidos (imágenes dentro de imágenes). Es por excelencia un hipertexto. Este hipertexto es potenciado por la presencia de diversos elementos y factores variables, entre los que se cuentan:

- el uso y la presencia del espejo en la construcción de la imagen, que, además, a veces es incluido en la composición final (es un elemento con fuerte carga simbólica)
- por la(s) temporalidad(es) evocada(s) por la imagen: el tiempo del hacer de la imagen/pintura y, posteriormente, en el desfase entre la figura retratada y el modelo que posó, pues la pintura sobrevive al modelo. En otras palabras, la imagen cristaliza el modelo en un lapso temporal, lo “congela” con una determinada edad, en un instante del tiempo y el modelo sigue envejeciendo continuamente a partir de ese momento.
- el conjunto de elementos y la composición revelan cuál de los YOs pretende representar el pintor: la cara social, espiritual, o una glorificación profesional, entre tantas otras personificaciones posibles.

Sin embargo, durante el Renacimiento encontramos un pequeño núcleo excepcional de autorretratos que revelan una búsqueda introspectiva. Son imágenes que parecen querer retratar una especie de autenticidad del ser;

¹⁰⁵ *“Como reconhecer-se num amontoado de matéria? Como se reconhecer também numa forma semelhante que já não é eu? (...) o espaço cronológico entre EU e mim (...) transposto no espaço espacial do quadro, o intervalo de instante tornando-se interstício entre eu e o meu reflexo no espelho, a pintura deste reflexo e eu, ou o outro olhando-me. Uma vez que o auto-retrato põe a distância irremediável entre eu e o retrato ao qual já não sou parecido, o eu pintor que se olha no quadro torna-se igual a qualquer espectador.”* In MATOSSIAN, Chaké – « Car c'est moi que je peins. » in *Je Est un autre*. Lisboa, Galeria Cómicos/Luís Serpa, 1990, pp. 13 y 14.

como distingue y ejemplifica John Berger en *A cloth over the mirror*: "Uno de los primeros autorretratos donde aparece precisamente esto es el de Antonello da Messina (...) En el autorretrato, se mira a sí mismo como si estuviera buscando a su propio juez. No hay rastro de disimulación."¹⁰⁶

Pero no existe otro elemento aparte del rostro – opción estilística que señala una originalidad iconográfica. Antonello da Messina representa un rostro humanizado, que no recuerda el sufrimiento divino de los santos, ni tampoco evoca las facciones aristocráticas o de la realeza. El pintor muestra su rostro, se expone de frente al espectador.

Antonello da Messina inaugura un tipo compositivo que será adoptado por otros pintores. Otro ejemplo excepcional, ya comentado, es el conjunto de autorretratos de Rembrandt, que se distinguen de los retratos de encargo por su pincelada rápida. Además, como observa John Berger, "Él era muy consciente de cómo habían cambiado su cara, su postura y su aspecto. Estudió impasible su deterioro (...) intuyendo que más tarde serían otros los que lo mirarían con una compasión que él no podía permitirse."¹⁰⁷

Aparte de este aspecto debemos añadir que son muchos los pintores que se sienten divididos entre adoptar la misma postura –estilística y compositiva– en los retratos y los autorretratos; no obstante, "Si la cara no está oculta entre un grupo de gente, un autorretrato se puede reconocer a la legua, debido a su particular suerte de teatralidad".¹⁰⁸

¹⁰⁶ "one of the first self-portraits to do precisely this is Antonello da Messina's (...) In the self-portrait, he looks at himself as if looking at his own judge. There is not a trace of dissimulation." In BERGER, John – *A cloth over the mirror*. Londres, Ed. Bloomsbury, 2002, pág. 116.

¹⁰⁷ "he was highly aware of how his face, his stance, his appearance had changed. He studied the damage unflinchingly (...) an intuition, that later it would be others who would look at him with a compassion that he could not allow himself." In BERGER, John – *A cloth over the mirror*. Londres, Ed. Bloomsbury, 2002, pág. 119.

¹⁰⁸ "if the face is not hidden in a group, one can recognise a self-portrait a mile off, because of its particular kind of theatricality." *Idem*.

A partir del momento en que el autorretrato es sinónimo de rostro, cada imagen-rostro potencialmente contiene un determinado número de elementos que señalan y dejan translucir algunas características de índole emocional, ya sea a través de la expresión facial, ya de la asociación de objetos usados como artificio alegórico. En un retrato y, sobre todo, en un autorretrato todo es (tiene) sentido. Todos los componentes de un rostro están cargados de sentido y de afecto; el rostro, y sobre todo la mirada, permite establecer una empatía o identificación con el otro porque, como afirma Omar Calabrese con aguda claridad: *“los ojos son la representación del elemento somático de la vida”*¹⁰⁹.

En *Le regard du portrait*, Jean-Luc Nancy sintetiza: *“Hay algo que gira en torno a la mirada: no es suficiente con que el cuadro se organice alrededor de una figura, ésta todavía debe organizarse alrededor de su mirada, de su visión o de su naturaleza visionaria.”*¹¹⁰ Al comentar *Le regard du portrait*, Maria Augusta Babo esclarece un aspecto importante de la relación entre el rostro y el cuerpo. Según sus palabras: *“el rostro pasará a ocupar el lugar del cuerpo, así como la mirada ocupará el lugar de ese mismo rostro, en un régimen de intensificaciones constantes. La mirada es, en última instancia, la revelación del sujeto, como lugar de paso entre la exterioridad de la representación y la interioridad que en ella se presenta, ya sea alma, pathos o vida.”*¹¹¹

¹⁰⁹ “os olhos são a representação do elemento somático da vida”. E desenvolve esta ideia acrescentando: “São também o instrumento do olhar e, portanto, podem também ser analisados como traços de uma actorialização, quer dizer, como linhas de uma sintaxe do discurso”. in, CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997, pág. 92.

¹¹⁰ « *Quelque chose tourne au tour du regard : il ne suffit pas que le tableau s'organise au tour d'une figure, celle-ci doit encore s'organiser autour de son regard – au tour de sa vision ou de sa voyance.* » In NANCY, Jean-Luc – *Le regard du portrait*. Paris, Galilée, 2000, pág. 18.

¹¹¹ “o rosto passará a estar pelo corpo, assim como o olhar estará em vez desse mesmo rosto, num regime de intensificações constantes. O olhar é, em última análise, a revelação do sujeito, como lugar de passagem entre a exterioridade da representação e a interioridade que nela se apresenta, seja alma, pathos ou vida.” In BABO, Maria Augusta – “Olhando o olhar no retrato”. In *Revista de Comunicação e linguagens – Imagem e vida*, nº31. Relógio d'Água, Lisboa, 2003, pág. 96. La ciencia del siglo XXI confirma que el dibujo de la pupila del ojo tiene un patrón de elevada complejidad en comparación a la impresión digital – es una “prueba” concluyente de la unicidad física de cada ser humano (concepto aquí sustancialmente diferente de singularidad).

La mirada del retrato es el centro de la imagen, el *punctum*,¹¹² el sitio donde se condensa y simula la “vivacidad” de la figura pintada. Esa intensidad captada por el pintor se *refleja* en la imagen y parece comunicar o corresponder a la mirada de quien observa el (auto)retrato; sosteniendo el sentimiento de identificación, de empatía con el espectador. Ese fenómeno de identificación es, también, consecuencia de la aptitud inconsciente, implícita, de leer determinados códigos de un *lenguaje silencioso*,¹¹³ como la pose y el gesto.

Según Roland Barthes, “*lo que constituye la naturaleza de la fotografía es la pose, (...) el término de una “intención” de lectura.*”¹¹⁴ Podríamos añadir que, aparte de la pose, también el gesto permite al espectador (aquel que contempla) descifrar una historia,¹¹⁵ contribuyendo a una comprensión más profunda de la expresión del rostro-imagen; ésta compleja red de signos permite al espectador atribuir una índole moral y emocional al retratado, independientemente de que conozca o no al modelo.

Como recuerda Jacinto Lageira en el artículo *Ton visage et le mien*: “*El rostro es objeto de una atención particular en la medida en que, a través de la focalización en la cabeza como lugar del pensamiento, lo que se quiere alcanzar es el espíritu (...) Estos pocos centímetros de carne reproducen hacia el exterior lo que pasa en su interior (...) ser transportados a lo que da “sentido” al rostro:*

¹¹² Parafraseando a Roland Barthes en *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70, 2006.

¹¹³ Expresión robada al antropólogo Edward T. Hall, título de un libro donde continúa desarrollando el concepto de proxemia, de patrones de lenguaje corporal propios a cada cultura entrelazando cuestiones como la utilización del espacio y del tiempo. HALL, Edward T. – *Linguagem silenciosa*. Lisboa, Relógio de água, 1994.

¹¹⁴ “*o que constitui a natureza da fotografia é a pose.*” In Roland Barthes en *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70, 2006, pág. 88.

¹¹⁵ “*(...) a “história” é uma incumbência da pintura, mas essa “história” tem um carácter pedagógico-emocional, serve para provar paixões; para realizar este projecto é necessário utilizar o mecanismo de identificação existente entre o espectador e a personagem representada; mas também acontece que a personagem representada tem de exprimir paixões, o que só pode conseguir-se através de uma ulterior equivalência declarada entre a paixão (que é um movimento da alma) e o movimento corporal propriamente dito.*” In CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997, pág. 83.

el simple hecho de reflexionar y de sentir."¹¹⁶ Por lo tanto, el rostro pintado imprime la sensación de pulsar sentimientos y afectos, así como prueba la inteligencia del individuo.

Con todo, apuntamos esta imposibilidad de "leer" la imagen de un rostro excepto cuando estamos inmersos en (nuestra) subjetividad latente en el modo de interpretación del signo. Como espectadores estamos siempre en el margen de equívoco inherente a la atribución de un carácter emocional al modelo, sobre todo cuando se intenta una lectura desde el rostro desde el punto de vista de la fisiognomía¹¹⁷: *el interior será dicho por el exterior*¹¹⁸.

Esta dicotomía, de una representación *exterior* (en el sentido de la apariencia física) y de una representación del *interior* (en el sentido de aprehender el carácter del individuo, aquello que lo hace único) es enunciada por Domenico Guirlandaio en el *retrato de Giovanna Tornabuoni*:¹¹⁹ "*¿Podría el arte retratar su carácter y virtud? Ninguna pintura en el mundo podría ser más hermosa.*"

¹¹⁶ "Le visage est l'objet d'une attention toute particulière car, par a focalisation sur la tête comme lieu de la pensée, c'est l'esprit que l'on veut atteindre (...) Ces quelques centimètres de chair reproduisent à l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur (...) être ramenés à ce qui donne « sens » au visage : le simple fait de réfléchir et de ressentir. » In LAGEIRA, Jacinto – « Ton visage et le mien ». In ART Studio nº 21. París, 1991, pág. 67.

¹¹⁷ La asociación entre características psicológicas y características físicas es intemporal y universal, común a varios pueblos y lenguas. Sin embargo, en Europa, el carácter docto de la Fisiognomía fue defendido por intelectuales y artistas dominados por un espíritu científico característico del Renacimiento, como por ejemplo Leonardo da Vinci y Francisco de Holanda, que publicaron textos y tratados sobre este tema, que siguió en boga hasta el siglo XIX. En el siglo XV, era considerada como la ciencia que estudiaba y esquematizaba un sistema de correspondencias de esa relación entre el carácter (interior) y la apariencia (exterior) del individuo. En el siglo XVIII, Johann Gaspar Lavater propone una compleja relación entre cuerpo y espíritu, basada en el estudio de las proporciones de la osamenta. Al abordar la teoría científica de Lavater, Margarida de Medeiros usa el término "esqueleto psíquico". In MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pág. 76.

¹¹⁸ "le dedans serait dit par le dehors", in CLAIR, Jean – « La création et la psychiatrie. » In *Cinq notes sur l'œuvre de Louise Bourgeois*. Tusson, L'Échoppe, 1999, pág. 17. En *Metamorfoses do Corpo*, José Gil discurre sobre la lectura naturalmente subjetiva y equívoca inherente a la asociación de señales exteriores cuando son tomadas "por la cosa misma", diciendo: "A tristeza que vejo expressa naquele olhar, não só está naquele olhar, mas é o olhar. Porque é a forma do signo que dá a qualidade da emoção, a tensão ou o tom propio do sentimento. Aquele nariz arrebitado, na sua maneira singular de se arrebitar, é (poder-se-ia dizer: traduz) a impertinência da própria pessoa que é naturalmente impertinente ao modo da curva do nariz." In GIL, José – *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997, pág. 149.

¹¹⁹ Domenico Guirlandaio - *retrato de Giovanna Tornabuoni*, cerca de 1488. Témpera sobre madera, 76 x 50 cm Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.

1.3. EL ESTILO COMO FIRMA: ORIGEN DE UN CAMBIO DE PARADIGMA

Una de las transformaciones visibles en el cambio del estatuto de artesano a artista consiste en la libertad concedida al tratamiento y renovación de cánones de pintura, y ello tanto en términos formales, como temáticos o compositivos, entre muchos otros aspectos. Mientras el artesano repite meticulosamente un canon que sufre pocas alteraciones a lo largo de los años, siglos incluso, el artista se permite (o se le permite) superar esos mismos límites externos imponiendo una “marca”.¹²⁰

A finales del siglo XV, la noción de autorretrato y de firma se expande al *adagio* “ogni pittore dipinge sè” o “todo pintor se pinta”; la máxima de varios artistas y teóricos, entre los cuales: Brunelleschi, Leonardo de Vinci, Marcilio Ficino, Lomazzo y Castiglione. Esta máxima es discutida como defensa de un *estilo*, término que incluye dos nuevas concepciones, intrínsecamente relacionadas entre sí: un conjunto de asunto y una manera específica de pintar (que caracterizaría a cada pintor), defendiendo así una noción amplia de firma; y, más interesante aún, una concepción de “personalidad artística”.¹²¹

Acerca del vocablo *Estilo*¹²² podemos afirmar que es un término con connotaciones variadas y complejas, según las épocas históricas y los

¹²⁰ Obsérvese que este término es usado con cierta ironía; marca, en el sentido de firma con personalidad propia e idiosincrática.

¹²¹ Como fue mencionado anteriormente: “*une oeuvre d’art ressemble inévitablement à son auteur, on l’y reconnaît*.” In ARASSE, Daniel – *Le sujet dans le tableau*. París, Flammarion, 1997, pág. 7.

¹²² No obstante, transcribo la lata definición dada por Susan Sontag en *Against Interpretation*: “*There are no style-less works of art, only works of art belonging to different, more or less complex stylistic traditions and conventions. (...) styles belong to a time and a place; and that our perception of the style of a given work of art is always charged with an awareness of the work’s historicity, its place in a chronology (...) The notion of “having a style” is one of the solutions that has arisen, intermittently since the Renaissance, to the crises that have threatened old ideas of*

movimientos estilísticos. Pasamos a transcribir la breve y perspicaz definición dada por Susan Sontag: “*El estilo de un artista no es, desde un punto de vista técnico, sino el lenguaje particular en el que despliega las formas de su arte.*”¹²³

Es evidente que la subjetividad propia a este(s) idioma(s) particular(es) puede ser entendida como un aspecto positivo o negativo. Esencialmente, el aspecto positivo reside en la creciente consideración atribuida a la libertad individual y de expresión. Por otro lado, como objeto y alerta Leonardo da Vinci, cuando *el pintor se pinta a sí mismo* transpone a las imágenes pintadas sus propios defectos y puede revelar una concepción limitada de la naturaleza.

Es en *Vidas*, donde Vasari¹²⁴ ilustra la biografía de sus contemporáneos y, en ocasiones, analiza también su obra a la luz de episodios que enfatizan su singularidad como individuos; se utiliza esta expresión –*todo pintor se pinta a sí mismo*– para afirmar y remarcar la personalidad del artista. Lomazzo fundamenta la filiación entre artistas sugiriendo que el *temperamento* de los artistas no sólo condiciona o determina el cariz de la imagen, sino que hace *escuela*, en la medida en que esa personalidad congrega a un cierto número de discípulos por afinidad. Fenómeno que observamos hasta la actualidad.

En *Cómo se lee una obra de arte*, Omar Calabrese resume esa cuestión: “*la obra, independientemente de cómo se presente y de lo que aparentemente diga, también habla, de forma inevitable, del artista que la produjo. Es ya una*

truth, of moral rectitude, and also of naturalness.” In SONTAG, Susan – *Against interpretation*. Londres, Vintage, 1994, pág. 18.

¹²³ “*An artist’s style is, from a technical point of view, nothing other than the particular idiom in which he deploys the forms of his art.*” In SONTAG, Susan – “On style” In *Against interpretation*. Londres, Vintage, 1994, pág. 34.

¹²⁴ Nos referimos a *Le Vite de’ più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, redactado por Giorgio VASARI y publicado por vez primera en 1550. Como indica el título, la edición comenta la vida de un grupo de artistas, especialmente pintores y escultores, contemporáneos de Vasari. *Las Vidas* documentan también los materiales y las técnicas empleadas por los artistas.

afirmación banal decir que toda obra es autobiográfica."¹²⁵ Es igualmente banal, aunque necesario, subrayar que cada artista construye una red más o menos compleja de signos, referencias propias a un esquema autorreferencial coherente con su personalidad e idiosincrasia. Al final, como concluye Jean-Luc Nancy en *Le regard du portrait*: "¿Pintar no es acaso perderse en su mirada? Pero una vez sacada de sí en su pintar, la mirada se convierte en la evidencia del mundo que se expone menos delante de mí como un espectáculo que a través de mí como la fuerza que abre mis ojos en los ojos del cuadro."¹²⁶

Es decir, la subjetividad del artista y de la obra no reside en el tipo de modelo escogido, ni en el género o la temática de la obra, sino en la elección (el deseo) de ese mismo modelo o tema, y sobre todo en la interpretación hecha por el artista. Aunque la composición de los autorretratos sea susceptible de una taxonomía basada en la estructura y composición de la imagen, el contenido autorreferencial de cada autorretrato puede, paradójicamente, trascender ese sistema de clasificación. Por esta razón, los ejemplos de autorretrato presentados en esta tesis enfocan la excepción, que, generalmente "inclasificable", comporta un nivel más complejo de relación entre estilo+personalidad artística+firma.

Ejemplifico parafraseando el comentario que Omar Calabrese teje sobre la obra de Holbein y esta noción de obra autobiográfica. Para él, "es menos banal la forma como Holbein muestra un nivel de coherencia de referencias, alusiones y vislumbres de sí mismo. (...) coexiste un complejo sistema de autorreferencias,

¹²⁵ "a obra, independentemente do modo como se apresentar e daquilo que aparentemente disser, também falará inevitavelmente do artista que a produziu. É já uma afirmação banal dizer-se que toda a obra é autobiográfica." In CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997, pág. 65.

¹²⁶ « S'égarer dans son regard, n'est pas peindre ? Mais ainsi tiré hors de soi dans sa peinture, le regard devient l'évidence du monde qui s'expose moins devant moi comme un spectacle que à travers moi comme la force qui ouvre mes yeux dans les yeux du tableau. » In NANCY, Jean-Luc – *Le regard du portrait*. Paris, Galilée, 2000, pág. 59.

*de llamadas de estilo, de notas de pie de página, que se refieren a él y cuyo eslabón es su firma.*¹²⁷

A pesar de que este pasaje se refiere a un pintor que vivió a comienzos del siglo XVI, encontramos en él las bases del pintor moderno: un artista cuya obra muestra una reflexión sobre el mundo en que vive, un cuestionamiento sobre la imagen (e incluso sobre la construcción de esa imagen) en ruptura estilística con su tiempo y con una personalidad compleja y marcada. Adopto el precepto de Omar Calabrese cuando afirma que *“la atención primaria a la estructura del discurso reduce la importancia de la cuestión de cuáles son los rasgos figurativos del autorretrato y que, por el contrario, sea mucho más importante comprender cuál es la intención discursiva y cómo se estructuran las configuraciones figurativas que corresponden a una determinada estrategia discursiva subyacente.”*¹²⁸

Estas dos cuestiones mencionadas –personalidad artística e intención discursiva– así como un potencial uso político del autorretrato, son tres temas que hacen del autorretrato femenino un territorio muy específico.

¹²⁷ *“menos banal é o modo como Holbein mostra um nível de coerência de referências, alusões e vislumbres de si mesmo. (...) coexiste um complexo sistema de auto-referências, de chamadas de estilo, de notas de pé de página, que se referem a ele e cujo elo de ligação é a sua assinatura.”* In CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997.

¹²⁸ *“a atenção primária à estrutura do discurso faz com que se torne pouco importante a questão de quais são os traços figurativos do auto-retrato e que, pelo contrário, seja muito mais importante compreender qual é a intenção discursiva e como se estruturam as configurações figurativas que correspondem a uma determinada estratégia discursiva subjacente.”* Idem, pág. 99.

1.4. ESPECIFICIDADES DEL AUTORRETRATO FEMENINO

Iniciamos este apartado preguntándonos si, desde el punto de vista histórico, es legítimo crear una categoría denominada “autorretrato femenino” y si, en ese caso, tendrá sentido hacerlo dentro de un periodo histórico anterior al siglo XIX. O incluso, en realidad, si tendrá sentido en la contemporaneidad. Así como si estas cuestiones no agravan un potencial prejuicio latente en torno a las mujeres artistas anteriores al siglo XIX.

Estas son cuestiones *impertinentes*¹²⁹, refutadas o defendidas por varios historiadores que indican diferencias y aspectos específicos del autorretrato masculino y femenino, sobre todo hasta mediados del siglo XVIII.¹³⁰

Resulta curioso comprobar cuán inventivos fueron, a lo largo de los siglos, los autorretratos femeninos, y la vitalidad con que buena parte de las artistas mujeres superan las reglas establecidas, tanto en términos de vida cotidiana como en la práctica artística.¹³¹ Como recuerda Frances Borzello: “*La reputación*

¹²⁹ Como la primera frase de *Visions & Difference – Feminity, Feminism and the Histories of art.*, cuyo primer capítulo, titulado “Feminist interventions in the histories of art: an introduction”, comienza planteando la cuestión: *Is adding women to art history the same as producing feminist art history?* In POLLOCK, Griselda - *Visions & Difference – Feminity, Feminism and the Histories of art*. Londres, Routledge, 1988, pág. 1.

¹³⁰ Siendo que esas diferencias recaen en el modo y la forma de autorretrato: « *les autoportraits sans fards comme ceux de Chardin avec ses binocles et sa visière, ou avec un pince-nez et un turban, et celui de Hogarth assis sans perruque, trapu et lourdaut à son chevalet, n'ont pas d'équivalents de la main des femmes. Il apparaît clairement dans leurs écrits que les femmes peintres sentaient que la description d'un artiste entièrement absorbée par son travail constituait une histoire charmante pour le lecteur, mais l'image était trop périlleuse pour qu'elles la livrent au spectateur.* » In BORZELLO, Frances – *Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*. París, Thames & Hudson, 1998, pág. 71.

¹³¹ Citamos únicamente algunos ejemplos sacados de *Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin* : « *L'appui d'un mari était indispensable à une artiste du XVIIe siècle – aucune femme respectable, par exemple, ne pouvait voyager seule.* » (pág. 49) ; « (...) *les étudiants sérieux poursuivaient ses études en copiant des œuvres célèbres et, dans le cas des hommes, des modèles vivants. Toutes pratiques exclues pour les femmes, qui ne pouvaient ni se promener dans les musées sans escorte, ni dessiner les corps nus.* » (pág. 91/92) In BORZELLO, Frances – *Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*. París, Thames & Hudson, 1998.

de una mujer pintora, tanto a nivel social como profesional, dependía siempre de su respetabilidad tanto como de su talento.”¹³² Por lo tanto, hasta el siglo XX, lo esencial es ser una mujer respetada, y en segundo plano una buena artista.

El asunto es complejo si tenemos en cuenta que la pintura fue una actividad predominantemente masculina durante siglos, que fue estudiada y divulgada como tal; por otro lado, el hecho de que las mujeres artistas hayan sido *marginales* (incluso en el circuito y el mercado del Arte), en el sentido de que eran consideradas casos excepcionales, fue, desde el Renacimiento al siglo XX, un factor de inventividad en la búsqueda de libertad de expresión.

Los autorretratos realizados por hombres están marcados por una permisividad, en términos formales y compositivos, sin paralelo con el universo femenino, salvo rarísimas excepciones. Hasta el siglo XIX, hay claras restricciones en el tipo de composición y de *mise en scène* del autorretrato femenino:

- por una cuestión de decoro, las mujeres no deben cruzar las piernas o mostrar los dientes; la posición de los codos, siempre junto al cuerpo, refuerza una rigidez corporal que, a veces, contrasta con la actividad de la retratada y con el resto del escenario; por último, los accesorios usualmente tolerados por las reglas de decoro se limitan a las flores, a un perrito, por ejemplo, o a objetos como un libro, un abanico o un bordado.

Además de las convenciones citadas, estas artistas procuraban no utilizar determinadas composiciones clásicas que, en el caso de una mujer artista,

Por citar otro ejemplo: “there is a historical asymmetry – a difference socially, economically, subjectively between being a woman and being a man in Paris in the late nineteenth century. This difference (...) determined both what and how men and women painted. (...) A range of places and subjects was closed to them while open to their male colleagues who could move freely with men and women in the socially fluid public world of the streets, popular entertainment and commercial or casual sexual exchange.” In POLLOCK, Griselda - *Visions & Difference – Femininity, Feminism and the Histories of art*. Londres, Routledge, 1988, pp. 55 y 62.

¹³² « La réputation d'une femme peintre, à la fois sociale et professionnelle, dépendait toujours de sa respectabilité autant que de son talent. » In BORZELLO, Frances – *Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*. Paris, Thames & Hudson, 1998, pág. 114.

podrían sugerir una ambigüedad, como por ejemplo pintarse sujetando un espejo: al final, uno de los símbolos de la vanidad es una mujer que se mira al espejo.

Las artistas mujeres tuvieron que ser sagaces para retratarse, representándose como profesionales competentes, sin poner en riesgo su reputación moral y social. A pesar de que, en algunos casos, los autorretratos de las mujeres artista subrayan su juventud y belleza, hasta el siglo XIX éstas tienden a reducir la carga erótica latente en otras imágenes que retratan a mujeres (pensemos, por ejemplo, en divinidades o figuras paganas), al tiempo que evitan el uso de determinados accesorios, como pelucas, para afirmarse como mujeres artistas-profesionales.

Mientras los artistas masculinos se identifican al patrono San Lucas, las artistas mujeres se vieron compelidas a desarrollar un nuevo canon con el cual se pudieran identificar, como sintetiza Frances Borzello¹³³: *“Siendo, femineidad y profesionalidad, conceptos antagonistas, ninguna mujer debía parecer activa o competente en un retrato, y los artistas no podían reconocerse en estas composiciones [...] La composición más evidente, sin embargo, para un autorretrato, es decir aquella que representa al artista frente a su caballete, continúa sin ser usual en esa época, y el primer autorretrato de este tipo será de la mano de una mujer.”*¹³⁴

¹³³ « *La féminité et le professionnalisme étant des concepts antagonistes, aucune femme ne devait sembler active ou compétente dans un portrait, et les artistes ne pouvaient se reconnaître dans ces compositions. (...) La composition pourtant la plus évidente pour un autoportrait, celle où l'artiste est devant son chevalet, reste rare à cette époque et le tout premier autoportrait de ce genre serait de la main d'une femme.* » In BORZELLO, Frances –*Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*. Paris, Thames & Hudson, 1998, pág. 39.

¹³⁴ « *En 1548, une Catherina Van Hemessen solonnelle regarde le spectateur ou le miroir, avec un regard évaluateur (...) Sa robe modeste ne nous laisse aucun doute sur ses revenus, et tout dans cette peinture est fait pour démontrer que, bien femme, elle ne donne pas dans l'amateurisme. (...) Il s'agit sans doute du premier autoportrait d'un artiste au travail, homme ou femme.* » Idem, pág. 39.

A pesar de la ignorancia efectiva y general, son conocidos y fueron estudiados casos de mujeres artistas talentosas y con un conjunto de trabajo sólido, sobre todo a partir del Renacimiento. Algunas de las cuales eran ampliamente reconocidas en su época: como Lavinia Fontana,¹³⁵ celebrada por sus contemporáneos, quienes en 1600 acuñaron una medalla en su honor; o incluso Artemisia Gentileschi, quien, en 1616, fue invitada a integrar la Academia de Dibujo de Florencia.¹³⁶

Recogemos también algunos datos sobre Barbara Longhi, cuyo trabajo, esencialmente pintura devocional, fue comentado por Vasari; o de Judith Leyster, alumna de Frans Hals, admitida en la Guilda de Haarlem en 1633; o por citar únicamente dos nombres más, Angélica Kauffmann y Elisabeth Vigée Lebrun, entre un gran número de posibles otros ejemplos.

Con el propósito de documentar la excepcionalidad patente en ciertos autorretratos femeninos, hemos seleccionado una obra específica de Sofonisba Anguissola¹³⁷ y otra de Artemisia Gentileschi¹³⁸, ambas italianas y contemporáneas, para ejemplificar lo que denominamos como nuevos cánones de representación en el ámbito del autorretrato femenino.

¹³⁵ Casada con el pintor Gian Paolo Zappi, dio a luz once hijos. Tuvo una carrera prolífica como pintora oficial del Papa Clemente VIII y, sobre todo, tras ser elegida para formar parte de la Academia Romana.

¹³⁶ CRISTIANSEN, Keith y W. MANN, *Judith – Orazio e Artemisia Gentileschi*. Ginebra - Milán, Skira, 2001.

¹³⁷ Cremona, 1532/5 – Palermo, 1625. Para más detalles sobre su biografía, consultar Anexo I.

¹³⁸ Roma 1593, Nápoles cerca de 1652/53. Para más detalles sobre su biografía, consultar Anexo I.

1.4.1. Sofonisba Anguissola

Según Frances Borzello¹³⁹ y Omar Calabrese¹⁴⁰, Sofonisba Anguissola inaugura un conjunto de trabajos cuyo núcleo de composiciones inéditas será copiado posteriormente, tanto por artistas mujeres como por artistas hombres.



V - Sofonisba Anguissola, *partida de ajedrez*, 1555

Se encuentran repertoriadas cerca de 30 pinturas, certificadas por documentación y firmadas por la mano de Anguissola. Las características principales de su pintura son, por un lado, la paleta de colores cálidos –sobre todo en las carnaciones–, por otro la cantidad y calidad de los detalles introducidos y, por otro, en fin, una habilidad excepcional para captar escenas de la vida cotidiana, pudiendo ser considerada una precursora de la pintura de género. Anguissola es reconocida por la calidad de los retratos, y sobre todo de los autorretratos que realizó, que, según Frances Borzello¹⁴¹, representan el mayor conjunto de autorretratos ejecutados por un pintor en el periodo

¹³⁹ BORZELLO, Frances –*Femmes au miroir, une histoire de l'autportrait féminin*. Paris, Thames & Hudson, 1998.

¹⁴⁰ CALABRESE, Omar – *Artist's self-portraits*. Nueva York, Abbeville press publishers, 2006.

¹⁴¹ « (...) l'artiste italienne du XVI^e siècle Sofonisba Anguissola, a peint la plus longue série existante d'autopourraits entre Dürer et Rembrandt. » In BORZELLO, Frances –*Femmes au miroir, une histoire de l'autportrait féminin*. Paris, Thames & Hudson, 1998, pág. 21.

comprendido entre A. Durero y Rembrandt. En su conjunto, las composiciones, aunque respetando las leyes del decoro, son excepcionalmente dinámicas y diversificadas. Destacaríamos, para ilustrar esta premisa, las siguientes obras:

- autorretrato juvenil acompañado por una mujer más vieja – aquí el contraste entre la juventud y la vejez puede ser interpretado como una alegoría *vanitas*;

- autorretrato durante una partida de ajedrez; o, con libro en las manos; o sentada ante el clavicordio ostentando sus talentos musicales. Estos son autorretratos que se revisten de gran importancia, son imágenes políticas. Encarnan determinadas actividades o representar objetos específicos, como el libro, estos objetos fueron usados por las artistas mujeres para probar su erudición y filiarse a la concepción *pittura é cosa mentale*.

- En 1620, pintó un conmovedor autorretrato presentándose como una mujer envejecida,¹⁴² que es uno de los primeros autorretratos de este género.

Añado a este conjunto de ejemplos una pintura titulada *Bernardino Campi pintando el retrato de Sofonisba Anguissola*. En principio, se interpreta la imagen como un retrato laudatorio: Un hombre hace el retrato de una joven mujer. Sin embargo, al leer la leyenda y la firma, se comprende que la pintura es un retrato y un autorretrato apologético, destinado a consagrar a los dos retratados.

¹⁴² En 1624 Van Dyck fue a visitarla y, mientras oía consejos sobre la pintura, esbozó un retrato a lápiz de Sofonisba Anguissola.



VI - Sofonisba Anguissola, *Bernardino Campi pintando el retrato de Sofonisba Anguissola*. (detalle) Cerca de 1550.

La composición de este doble retrato es completamente innovadora y su complejidad puede inducir a dos lecturas:

- **la primera lectura:** indica un homenaje a su primer profesor. Anguissola inicia su formación junto a Bernardino Campi, maestro que la enseñó a formar y *modelar* imágenes –especialmente su propia imagen–; pero también la formó y modeló intelectualmente como pintora. La pupila se inclina ante la superioridad de su profesor y parece dedicarle un agradecimiento humilde.

- **la segunda lectura:** esta composición es un doble homenaje: al maestro y a su discípula. La imagen muestra a Bernardino Campi pintando la imagen de Sofonisba. Luego, podríamos decir, éste también le presta tributo a ella. Dada la importancia del retrato, apenas un maestro orgulloso de su pupila pintaría su retrato, asumiendo, implícitamente, que Anguissola le ha superado

técnicamente. En vez de que la propia Anguissola elogie su talento en un autorretrato, es el maestro quien fija la imagen de la alumna, en un acto de reconocimiento público. Tenemos que señalar también que la efigie de Anguissola es comparativamente mayor que la de Bernardino Campi. Esta lectura refuerza la importancia y necesidad de subrayar la filiación a un maestro reconocido y de proteger a Anguissola del estatuto de *aficionada*. Se trata de un dispositivo inteligente, de lectura ambivalente, en que Anguissola legitima su aprendizaje serio (en detrimento de una *pintura de aficionado*), filiándose a un profesor (y a una escuela).

Esta actitud reivindicativa de un estatuto semejante al de los colegas pintores masculinos está claramente indicada en la inscripción anotada en *Autorretrato pintando a la Virgen con el niño*, 1556, actualmente en el museo Zamek: "Yo, Sofonisba Anguissola, soltera, estoy tan capacitada como las musas y Apeles para tocar mis canciones y ocuparme de mis pinturas".¹⁴³

¹⁴³ "I, Sofonisba Anguissola, unmarried, am the equal of the muses and Apelles in playing my sings and handling my paints." In CALABRESE, Omar – *Artist's self-portraits*. Nueva York, Abbeville Press Publishers, 2006, pág 226.

1.4.2. Artemisia Gentileschi

Encontramos mucha documentación sobre el contexto de la vida y obra de Artemisia Gentileschi, especialmente sobre una serie de autorretratos en que figura como *Magdalena penitente* (cerca de 1630-32), *Santa Cecilia* (cerca de 1620), *Autorretrato como mártir* (cerca de 1615), *Autorretrato como tañedora de laud* (cerca de 1615-16). Algunos autores, como por ejemplo Mary Garrard, plantean la hipótesis de que Artemisia se identifique y personifique a Judith,¹⁴⁴ heroína bíblica que finge seducir a Holofernes con objeto de matarlo, salvando así a su pueblo.



VII - Artemisia Gentileschi, *Autorretrato personificando la pintura*, datado entre 1638/39

En el caso de Artemisia optamos por analizar una *alegoría de la pintura*¹⁴⁵ que está indudablemente asociada al autorretrato. Además fueron estudiadas otras 3 versiones de *Alegoría de la Pintura*: un medallón no datado, considerada una obra de juventud; una versión de 1638-39 (un autorretrato en que la artista se

¹⁴⁴ Aunque la primera representación de este tema date de 1608-09, Artemisia realizará innumerables versiones a partir de 1612, justo tras el proceso contra A. Tassi. Artemisia pintó varias versiones, la más conocida de las cuales, de cerca de 1618, pertenece a la colección de la Galería de los Uffizi, Florencia. Consultar anexos I y II.

¹⁴⁵ La atribución de esta pintura a Artemisia Gentileschi y la hipótesis de que sea un autorretrato fue defendida en una publicación de Arnauld Brejon de Lavergnée en 1988, año en que fue corroborada por el historiador Chasterant.

encuentra inclinada sobre la superficie de la tela, en ademán de apoyar la punta del pincel,¹⁴⁶ imagen presentada arriba); y la versión descrita en el párrafo siguiente.

La hipótesis de que esta versión de una *Alegoría de la Pintura* sea un autorretrato fue, por primera vez, planteada por un contemporáneo de la pintora, Giovanni Baglione, en versos satíricos y vulgares, que le valieron un proceso jurídico. El cuadro tiene características del estilo *caravaggesco*, aunque la estructura compositiva, la tipología y la posición del cuerpo femenino, fácilmente puede ser comparada y asociada a otras composiciones pictóricas datadas de esta década y firmadas por la pintora, tal como *Danae* o *Venus durmiendo*. La diferencia fundamental entre las figuras mitológicas y esta *alegoría* reside en la veracidad de la carnación y en la restringida gama cromática que, junto a la posición y la perspectiva del cuerpo, revelan la pericia técnica de la artista.



VIII - Artemisia Gentileschi, *Alegoría de la Pintura* datada entre 1620-30.

¹⁴⁶ Según Frances Borzello, es una obra completamente original en el sentido de que esta composición personificando la Pintura no tiene equivalente en el universo masculino. Artemisia *inventa* una nueva tipología de autorretrato. In *Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*. París, Thames & Hudson, 1998, pág. 18. "l'Allegoria di Londra no si inquadra con precisione in nessuna tipologia consolidata per gli autoritratti". In CRISTIANSEN, Keith y W. MANN, Judith – *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Ginebra - Milán, Skira, 2001, pág. 418.

La composición general del cuadro sigue las directivas del manual de Cesare Ripa¹⁴⁷: Una joven yace recostada desnuda a los pies de un caballete. Sólo una parte del cuerpo, la cadera y los atributos sexuales, está cubierta por un tejido irisado. El cuerpo está reclinado sobre el lado derecho, la joven apoya, delicadamente, la cabeza entre el brazo derecho y las patas del caballete; una máscara, de perfil, cubre parte del brazo izquierdo, apoyado en el pavimento. Delante se encuentran instrumentos de trabajo esparcidos por el suelo, tal como una paleta y pinceles. La composición se desarrolla en una diagonal entre la esquina superior izquierda y la esquina inferior derecha, que corresponde al cuerpo que, visualmente, ocupa toda la totalidad del espacio de la tela. Esta diagonal está interrumpida por la mancha de tejido irisado que parte del borde inferior de la tela, interceptando parte del cuerpo (caderas) hasta el borde lateral derecho. A pesar de una gama cromática oscura, la composición es bastante dinámica, privilegiando el cuerpo, el único elemento predominantemente claro. El espacio y ambiente del taller son sugeridos sutilmente por la panoplia acumulada en la esquina donde dormita el cuerpo.

Es innegable la naturaleza erótica de esta imagen, por la pose y carnación del modelo; un cuerpo femenino que se abandona al sueño, lánguido en una desnudez que no se deja cubrir por el tejido irisado, cuya calidad atrae la mirada del espectador hacia la zona de los muslos. Debemos señalar el detalle del color del cabello, que para Cesare Ripa deberá ser negro y suelto, mientras que Artemisia opta por un tono de castaño, que se asemeja al color utilizado en otros autorretratos.

La pintura es indudablemente alegórica, si bien ambivalente: a pesar de calcada y fiel a la descripción divulgada por C. Ripa es, no obstante, una imagen que rompe la limitación de esa descripción. Un estudio atento de la carnación y la

¹⁴⁷ RIPA, Cesare – *Iconologia*. Milán, Tea Arte, 2002.

pose confirma que fue construida *del natural*, o sea, a partir de modelo; el erotismo latente y la mera posibilidad de tratarse de un autorretrato desnudo¹⁴⁸ hace, paradójicamente, que esta pintura escape a la simple categoría de *alegoría*. Al representar su propia desnudez, Artemisia arriesga su honor y afirma la importancia y la primacía de la pintura sobre cualquier regla pictórica, moral o social; personifica la pintura y reafirma opciones estéticas en pro del caravaggismo.

Artemisia nos presenta una mujer que, en su sencillez, se opone a la imagen de musa inaccesible del Olimpo erguida por el orgullo de *métier* y adornada de joyas en un escenario lujoso. Aquí, la *alegoría de la pintura* se limita a estar recostada en el suelo del taller entre sus instrumentos. Todas las características descritas demuestran la singularidad de esta composición, sobre todo si tenemos en cuenta en qué periodo histórico fue ejecutada: en esta época la formación de las mujeres artistas, por cuestiones de decoro, no incluía dibujo de modelo desnudo; incluso para las que fueron educadas y formadas en estudios paternos. Igualmente pertinente que la cuestión de si esta pintura es o no un autorretrato, sería señalar que en *Alegoría de la pintura* no se da la representación de un personaje femenino distante e ideal.

Artemisia Gentileschi humaniza su representación del cuerpo femenino: el cuerpo no es idealizado, ni por la pose, ni por la carnación tan viva, tan verídica y próxima de la realidad; es un cuerpo con peso, bajo el peso de un trabajo prolongado o del sueño, relajado, tumbado sobre las baldosas del taller: es una mujer que puede ser accesible, tener un nombre. Notamos además este abandono confiado, esta entrega al sueño que testimonia una libertad de gesto, de la acción: una potencial falta de decoro, de quien escapa a la regla.

¹⁴⁸ Hasta comienzos del siglo XX pocos fueron los artistas, incluso masculinos, que se retratan desnudos. Exceptuando algunos, como por ejemplo Durero: sin embargo, la gran diferencia reside en el hecho de que este realizó un dibujo guardado en un cuaderno, por lo que en principio no se trataba de una imagen hecha para su contemplación por parte de terceros.

Es justamente la ambivalencia del contenido de la imagen y el hecho de que Artemisia nunca haya corroborado (ni negado) la hipótesis de que esta pintura sea un autorretrato lo que la hace única, una prueba indudable de su intelecto liberal, de su autonomía y técnica, aspecto éste que, ciertamente, ha permitido la supervivencia¹⁴⁹ (física) del cuadro a lo largo de los siglos.

Durante el Renacimiento y el Barroco, épocas de transición todavía sometidas al yugo de rígidas reglas morales, los artistas –mujeres y hombres– afirmaron la *“función intelectual del artista y la importancia social de la pintura, a pesar de que su creación, superlativa por ingenio conceptual y maestría de ejecución, probablemente no era considerada sino una ampliación del repertorio del autorretrato.”*¹⁵⁰ Existen muchos ejemplos de autorretratos femeninos excepcionales, tanto en términos de una composición original como en calidad pictórica.

¹⁴⁹ De otro modo ciertamente habría sido censurado o destruido según la moral religiosa vigente en aquella época.

¹⁵⁰ *“funzione intellettuale dell’artista e dell’importanza sociale della pittura, invece la sua creazione, superlativa per ingegnosità concettuale e maestria d’esecuzione, forse andrebbe considerata semplicemente un ampliamento del repertorio dell’autoritratto.”* In CRISTIANSEN, Keith y W. MANN, Judith – *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Ginebra - Milán, Skira, 2001, pág. 418.

1.4.3. Angelica Kauffman

Terminamos este apartado citando un último ejemplo, el de Angelica Kauffman, para reiterar la idea de que el autorretrato fue y es un medio de afirmación de convicciones artísticas, individuales y políticas. En *Zeuxis escogiendo modelos para su cuadro sobre Helena de Troya*,¹⁵¹ Angelica Kauffman representa la figura central de Zeuxis en compañía de cuatro modelos e introduce, a su derecha, un autorretrato en el que se (auto)representa descansando sobre una mesa de apoyo, al lado de una tela de grandes dimensiones, sujetando los pinceles mientras observa la escena (o la escenificación). Kauffman ilustra la tesis Neoclasicista que dicta la superioridad del arte sobre la naturaleza.



IX -Angelica Kauffman, *Zeuxis escogiendo modelos para su cuadro sobre Helena de Troya*, cerca 1778.

¹⁵¹ *Zeuxis escogiendo modelos para su cuadro sobre Helena de Troya*, cerca de 1778. Óleo s/lienzo, 81,6X112,1 cm., Universidad de Brown, Providence.

Pero, sobre todo, al colocarse en el mismo plano que Zeuxis, Kauffman engendra un nuevo artificio al servicio del reconocimiento del talento femenino que, implícitamente, fija en la antigüedad. Esta imagen es también curiosa por contener una representación dual de la naturaleza femenina: la mujer-modelo pasiva y la mujer-artista activa. El hecho de que ambas figuras muestren cuerpos bonitos, bien vestidos, ornamentados, rompe con un estereotipo, poniendo en pie de igualdad la belleza y la inteligencia.

A pesar de los varios ejemplos presentados, y de muchos otros que quedan por mencionar, el prejuicio asentado sobre la (falta de) aptitud intelectual y artística del género femenino se confunde con otros estereotipos negativos asociados a la imagen de la mujer. Por esa razón, la problemática del reconocimiento del talento femenino, frecuentemente expresada hasta la primera década del siglo XX, se caracteriza por un lento cambio de mentalidades en relación a otras cuestiones. Cuando finalmente se produce, está asociado a la relectura propuesta por corrientes revisionistas de la historia y por la teoría feminista, que van a reestudiar y a dar a conocer la representación de las mujeres por las mujeres.

En un volumen editado hace poco a propósito de la extensa obra de Paula Rego, R. Rosengarten resume y contextualiza la pertinencia de un arte hecho por mujeres en el siglo XX: *“Desconstruyendo las formas como la diferencia sexual es naturalizada en el arte, en el cine, o en la publicidad; reconfigurando los géneros tradicionales del observador y de lo observado; insistiendo en la inserción del arte en una situación social más vasta y en su inmersión en los sistemas significantes y en las instituciones de la esfera pública; promoviendo formas de intervención de género: puede decirse que todo eso forma parte de*

alguna agenda feminista a partir de mediados de la década de mil novecientos setenta."¹⁵²

No obstante, es cierto que el autorretrato femenino aún hoy no refleja la mirada íntima que las mujeres se lanzan sobre sí mismas como género, y también como artistas,¹⁵³ y generalmente denuncia los obstáculos sociales presentes en el reconocimiento de ese estatuto profesional. Esta es una cuestión actual y que suscita un encendido debate¹⁵⁴. Por citar un ejemplo concreto, en mayo de 2009, tras un ciclo de conferencias sobre el tema "Arte y Mujer", organizado por el Ministerio de Cultura, se creó en España la asociación M.A.V. – Mujeres en las Artes Visuales¹⁵⁵. Esta asociación cuenta con un centro de documentación y biblioteca, edita textos de naturaleza académica y de investigación teórica, promueve iniciativas cuyos objetivos buscan animar la creación de nuevos proyectos en el ámbito de arte, género y feminismos, así como la implantación de políticas igualitarias.

¹⁵² *"Desconstruindo os modos como a diferença sexual é naturalizada na arte, no cinema, ou na publicidade; reconfigurando os géneros tradicionais do observador e do observado; insistindo na inserção da arte numa situação social mais vasta e na sua imersão nos sistemas significantes e nas instituições da esfera pública; promovendo formas de intervenção de género: pode dizer-se que tudo isso fez parte de alguma agenda feminista a partir de meados dos anos 1970."* In ROSENGARTEN, Ruth - *Contrariar, esmagar, amar. A Família e o estado novo na obra de Paula Rego*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, pág 94.

¹⁵³ *« le besoin des femmes peintres du passé de se représenter d'une manière acceptable, de ne briser aucun tabou, de ne déranger aucun spectateur. Le grand changement des trente dernières années est marqué par la volonté de certaines artistes de ne plus souscrire à la séduction traditionnelle. »* In Frances Borzello - *Femmes au miroir, une histoire de l'autportrait féminin*. Paris, Thames & Hudson, 1998, pág. 167.

¹⁵⁴ Feminismo, Arte Femenina, estatuto de las mujeres artistas son tan sólo algunos de los asuntos correlacionados presentemente discutidos en la contemporaneidad y sobre los que se han venido constituyendo archivos o unidades de investigación relacionadas con Universidades (como por ejemplo ACEGAMI - analyse culturelle et études de genre / art, mythes et images (<http://acegami.blogspot.com/>), fundado colecciones de Museos (como el National Museum of Women in the Arts - <http://www.nmwa.org/>), o han sido pretexto para la constitución de diversas asociaciones.

¹⁵⁵ Para más detalles, consultar: www.mav.org.es

CAPÍTULO 2.

YO: AUTOR

*Esta é a mais simples biografia de um homem, de um mundo e talvez também de um quadro. Ou de um livro. Insisto que tudo é biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrito, o ter pintado*¹⁵⁶.

José Saramago

Este breve capítulo fue redactado bajo el motivo *je est un autre*¹⁵⁷, referencia literaria que, con alguna frecuencia, es citada en textos y catálogos que abordan el tema del autorretrato. Este capítulo se articula en dos partes. La primera de ellas propone una introducción histórica y sumaria a las concepciones fundamentales que caracterizan el Romanticismo, período en que se enfatiza la importancia de la singularidad del individuo y en el que el estatuto y la personalidad del artista son objeto de una valoración positiva. Hemos recurrido al texto conocido como *Carta del vidente*, de Arthur Rimbaud, para presentar y estructurar conceptos en torno a los términos “autor” y “singularidad”.

La segunda parte de este capítulo desarrolla y amplía conceptos en torno a la idea de “autor” y de “obra”, con el objetivo de esbozar una primera definición del concepto de “autorrepresentación”, aplicado al siglo XX. Subrayamos el entrelazamiento simultáneo que existe entre la biografía del sujeto y la obra que produce y, de forma paradójica, la fisura entre autor e individuo, dos aspectos relacionados con el tema de la autorrepresentación. Es nuestra intención, cruzar el universo de las Artes Visuales con la literatura y otras áreas de conocimiento en las que se cimenta esta noción de “autoría”. Nos parece imprescindible

¹⁵⁶ SARAMAGO, José – *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa, Caminho, 1983, pág. 166.

¹⁵⁷ [Traducción literal: “Yo soy otro”]. In RIMBAUD, Jean-Arthur – *Iluminações/Uma cerveja no inferno*. Traducción de Mário Cesariny. Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

señalar que determinados conceptos y un cierto número de términos que atraviesan el siglo XX, como la autorrepresentación, son enunciados de forma simultánea por diversas áreas de estudio que se influyen mutuamente.

Como mencionamos en la introducción, este es un capítulo que sirve de gozne, contextualizando el apartado anterior, centrado en el Renacimiento y el capítulo siguiente centrado en el siglo XX, donde se desarrollan conceptos plurales imprescindibles para definir el término autorrepresentación. Además, mencionaremos a dos autores cuyas aportaciones han sido fundamentales para la construcción de este texto, Michel Foucault y Roland Barthes, imprescindibles en la estructuración del *ser autor* y *ser artista* en el siglo XX.

2.1. Autor de un mundo, autor de sí

Podemos mencionar con cierta seguridad que el reconocimiento del autorretrato como tema digno de la pintura y la noción de autoría y de firma están intrínsecamente relacionados. Con todo, debemos considerar que esta noción de “ser autor” y “autoría” se extiende igualmente entre distintos territorios expresivos, ya se trate de artes plásticas o, en particular, de literatura.

El estudio del período Romántico se centró en estos aspectos y tiene por objetivo establecer una comparación con un fenómeno semejante iniciado en el período Renacentista: es decir, una valoración positiva del artista que implica una mayor autonomía frente a la autoridad exterior. Buscamos corroborar la influencia mutua entre Artes Plásticas y Literatura, cuyas corrientes estilísticas se desarrollan al unísono desde el Renacimiento y ganan un nuevo aliento en el período Romántico. Como ya hemos mencionado, la revuelta contra el estatuto de artesano y posteriormente contra las normas clásicas de la Academia no son más que una revuelta contra las limitaciones impuestas, externas a la naturaleza y condición de la obra del artista.

El Romanticismo, a pesar de las varias facetas y voces contradictorias, valora y defiende, por encima de todo dos premisas: la emancipación de valores y la absoluta libertad artística. El historiador Arnold Hauser define: *“L’art pour l’art surgió del Romanticismo y representa una de sus armas en la lucha por la libertad; es el resultado, y hasta cierto punto el resultado último, de la teoría estética Romántica.”*¹⁵⁸ Este asunto será desarrollado a partir de autores

¹⁵⁸ “*L’art pour l’art jorrou do Romantismo e representa uma das suas armas na luta pela liberdade; é o resultado, e até certo ponto o resultado último, da teoria estética Romântica.*” In HAUSER, Arnold – *História Social da Arte e da Cultura*, Vol. 5. Lisboa, Ed. Vega, 1989, pág. 33.

canónicos contemporáneos del Romanticismo: Rimbaud y Rilke, con obras, personalidades y vidas, sin embargo, en todo distintas.

A lo largo de la presente tesis, recurro y cito con frecuencia la frase *je est un autre*¹⁵⁹, que prima por su justeza y brevedad. Procede de una carta dirigida por Arthur Rimbaud¹⁶⁰ a Paul Demeney en 1871, conocida como *Carta del vidente*. En esta carta propone una nueva forma de ser poeta y de hacer poesía e incluso de vivir, planteando una nueva definición del Romanticismo y preanunciando el movimiento moderno¹⁶¹. En 1859, Charles Baudelaire había escrito: “*El artista, el verdadero artista, el verdadero poeta, sólo debe pintar de acuerdo con lo que ve y siente. Debe ser realmente fiel a su propia naturaleza.*”¹⁶² Y, al definir la modernidad, Baudelaire define también gran parte de los movimientos de vanguardia del primer cuarto del siglo XX: “*la modernidad es lo transitorio, lo huidizo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.*”¹⁶³ El artista moderno ya no es inspirado por la musa, sino atormentado por su mundo industrializado, caracterizado por lo “rápido” y por lo “nuevo”.

¹⁵⁹ Ediciones consultadas: HARRISON, CHARLES & WOOD – *Art in Theory 1815-1900, an anthology of changing ideas*. Oxford, Blackwell, 1998; RIMBAUD, Jean-Arthur – *Iluminações/ uma cerveja no inferno*. Traducción de Mário Cesariny. Lisboa, Assírio&Alvim, 1999; *Oeuvres de Jean-Arthur Rimbaud*, editado por Brentano's, Nueva York, s/d.

¹⁶⁰ Vivió entre 1854 y 1891. Arnold Hauser hace una apasionada descripción de la personalidad de Rimbaud, que, aunque larga, paso a transcribir: “*homem de gênio que escreve poemas imortais com 17 anos e em cujas cartas não há uma só referência à literatura durante o resto da sua vida; criminoso, para si e para os outros (...) verdadeiro fundador da poesia moderna, que, quando em África lhe chegam notícias da sua celebridade, se recusa a ouvi-las e resolve tudo com um “merde pour la poésie” (...). Não será o caso do mais terrível nihilismo que é possível conceber, o extremo de negar-se a si próprio?*” In HAUSER, Arnold – *História Social da Arte e da Cultura*. Volume 5. S/L, Vega/Estante Editora, 1989, pág. 239.

¹⁶¹ Como Baudelaire ya había intentado: “*Quem diz Romantismo, dia Arte Moderna – isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios que dispõem as artes.*” In *A Pintura: Textos essenciais*, vol. 9. Dirección general de Jacqueline LICHTENSTEIN. São Paulo, Editora 34, 2004, pág. 96.

¹⁶² “*O artista, o verdadeiro artista, o verdadeiro poeta, só deve pintar de acordo com o que vê e sente. Deve ser realmente fiel a sua própria natureza.*” BAUDELAIRE, Charles – “Salão de 1859” In *Op. cit.*, pág. 119.

¹⁶³ “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” In CRUZ, Teresa – “Baudelaire: moderno, pré-moderno, pós-moderno”. In *O pintor da vida moderna*. Lisboa, Vega, 2002, pág. 70.

Pero Rimbaud es (aún) más radical en la incisiva defensa de la necesidad de libertad personal, que, además, extiende a ambos sexos, marcando otro nivel de ruptura con las convenciones sociales, y reformulando el inicio de la modernidad¹⁶⁴: “*Cuando se haya roto la infinita servidumbre de la mujer [...] jella será poeta, ella también! ¡La mujer encontrará lo desconocido! ¿Sus mundos de ideas serán diferentes de los nuestros?*”¹⁶⁵

En esta misiva Rimbaud dice también: “*El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias [...] Pues se dirige hacia lo desconocido.*”¹⁶⁶

Je est un autre nos aporta, en el sentido de un manifiesto amoral sobre la urgencia y la necesidad de un autoconocimiento –exento de cualquier tipo de autocensura– que busca una autenticidad y excelencia en el proceso creativo, por más que sea consciente del peligro que una excesiva agudeza puede conducir a una forma de locura. Es decir, *je est un autre* puede ser un motivo para un proceso o proyecto de sí y de creación (en simultáneo o superpuesto yo+obra). Implica aceptar todo lo que trasciende el (nuestro) entendimiento y deslindar todos los prejuicios edificantes sobre nosotros mismos. Rimbaud propone una noción de ética centrada únicamente en la obra, cuya construcción

¹⁶⁴ Baudelaire, W. Blake, Verlaine, Apollinaire, Mallarmé, Isidore Ducasse vulgo Conde de Lautréamont, Novalis, entre otros, los poetas del siglo XIX fueron los fundadores de la modernidad, ejercieron una influencia enorme en las rupturas estéticas llevadas a cabo por los movimientos artísticos precursores del siglo XX. Como dice Gaston Bachelard: « *Le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage* ». In *La poétique de l'espace*. Paris, Puf/Quadrige, 2001.

¹⁶⁵ “*quand sera brisé l'infini servage de la femme (...) elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu! Ses mondes d'idées diffèrent-ils des nôtres?* » In *Oeuvres de Jean-Arthur Rimbaud*, editado por Brentano's, Nueva York, S/D pág. 207.

¹⁶⁶ “*o Poeta faz-se vidente por um longo, intenso e disciplinado desregramento dos sentidos. (...) esgota em si mesmo todos os venenos, guardando unicamente as quintas-essências. (...) Pois ele vai até ao desconhecido.*” In RIMBAUD, Jean-Arthur – *Iluminações/ uma cerveja no inferno*. Traducción de Mário Cesariny. Lisboa, Assírio&Alvim, 1999.

exige todo e, incluso, supera el yo¹⁶⁷. Nos recuerda que el origen griego de la palabra poeta es *aquél que hace* y poesía *acción de hacer algo*; luego el poeta actúa, es responsable y participativo en la construcción de un nuevo orden social: *“El arte eterno tendría sus cometidos, del mismo modo en que los poetas son ciudadanos. La poesía dejará de poner ritmo a la acción; irá por delante de ella.”*¹⁶⁸

En este sentido, sugerimos que *je est un autre* no es una elección, sino una constatación, el reconocimiento simultáneamente de una vocación. Indica que la obra excede a su autor, o que es la suma del trabajo de varios autores. En este sentido, el propio Rimbaud añade: *“Que reviente saltando hacia cosas inauditas o innombrables: ya vendrán otros horribles trabajadores; empezarán a partir de los horizontes en que el otro se haya desplomado.”*¹⁶⁹ Indicando también que, aparte de *una autoría individual*, existe una obra “mayor” cuya dimensión está constituida por una laboriosa genealogía, presuponiendo una completitud en el tiempo presente (en el tiempo de divulgación de la obra), pero salvaguardando el “no cierre” de la obra, en un futuro cuya extensión no es mensurable. Rimbaud indicia que esta peculiar y subjetiva genealogía inter pares es un proceso ininterrumpido; sin embargo, no es una filiación pasiva –es afectiva, sobre todo crítica¹⁷⁰– y es apenas susceptible de análisis posterior, dado que

¹⁶⁷ Yo –individuo– soy mortal; en cambio, como autor de una obra puedo adquirir una forma de inmortalidad.

¹⁶⁸ « *l'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant.* » In *Oeuvres de Jean-Arthur Rimbaud*, editado por Brentano's, Nueva York, s/d, pág. 206.

¹⁶⁹ “*que ele rebente (...) virão outros horríveis trabalhadores; começarão por los horizontes onde o outro tombou.*” *Idem.*

¹⁷⁰ “*les premiers romantiques ont été voyants sans trop bien s'en rendre compte (...) les seconds romantiques sont très voyants (...)*”, in *Oeuvres de Jean-Arthur Rimbaud*, editado por Brentano's, Nueva York, s/d. Este aspecto está correlacionado con la cita de obras seminales y/o de otros autores. Será, posteriormente comentado por Susan Sontag : *The most interesting works of contemporary art are full of references to the history of the medium; so far as they comment on past art, they demand a knowledge of at least the recent past. As Harold Rosenberg has pointed out, contemporary paintings are themselves acts of criticism as much as of creation.* SONTAG, Susan – *Against interpretation*. Londres, Vintage, 1994, pág. 295.

ningún movimiento estilístico es, en principio, predefinido o programático, sino el fruto de una secuencia y consecuencia de encuentros¹⁷¹ entre personas y obras.

Este es un tema que, tras la Primera Guerra Mundial, en el torbellino de los nuevos movimientos artísticos-cívicos y sociales, será objeto de debate por todos los comentaristas que se ocupan de la sociedad. Norbert Elias¹⁷², en su clarividente texto *La sociedad de los individuos*, emplea la expresión *entrelazado humano* para designar esta ininterrumpida corriente social y cultural de co-relación y de interdependencia entre el trabajo de varios autores. En este mismo período, en 1922, Ernest Jünger sintetiza: “*El hombre es el portador, el recipiente en permanente metamorfosis, que contiene todo lo que ha sido hecho, pensado y sentido antes de él. Es también el heredero de cualquier deseo que, antes de él, ha impelido a otros hacia objetivos ocultos entre la bruma.*”¹⁷³ Así, lo que designamos como movimientos artísticos, más que una adquisición de saber técnico y de conocimiento sobre el mundo, es *movimiento*, en el sentido de una transmisión intuitiva, informal, dinámica y continua de conocimiento entre artistas y entre individuos que dialogan. Como en un linaje de Aedos: mi cuerpo, mi voz y la obra son el instrumento de una voz colectiva –social– del grupo al que pertenezco (por nacimiento o adopción).

¹⁷¹ El mercado del arte nunca se limitó a fronteras geográficas. Pero se expandió rápidamente a partir del siglo XX, convirtiéndose en sí mismo en un fenómeno susceptible de ser estudiado y analizado, sobre todo teniendo en cuenta la mayor movilidad de los artistas: hay un mayor número de eventos que reúne artistas internacionales (Bienales, Documenta, etc.); se han creado organismos e instituciones que ofrecen becas (como es el caso de la Fundación Gulbenkian en Portugal), organizan encuentros y residencias internacionales (por citar apenas dos ejemplos, la Rijksakademie o la Akademie Schloss Solitude); así como la propia expansión de las galerías privadas y una mayor colaboración entre ellas.

¹⁷² ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993. A lo largo del libro, N. Elias especula sobre la formación de la individualidad particular de una persona en el seno de la sociedad donde vive. Aunque el texto contenga numerosas referencias sociológicas, el autor investigó e integró otros campos de estudio, especialmente la historia y la psicología.

¹⁷³ “*O homem é o portador, o vaso em permanente metamorfose, que contém tudo o que antes dele foi feito, pensado e sentido. É também o herdeiro de qualquer desejo que, antes dele, impeliu outros para objetivos envoltos na bruma.*” In JÜNGER, Ernest – *A guerra como experiência interior*. Lisboa, Ulisseia, 2005, pág. 18.

2.1.1. Yo: autor

« *J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde : je l'écoute*¹⁷⁴ »

Rainer Maria Rilke, contemporáneo de Rimbaud, corrobora esta necesidad absoluta de autoconocimiento: “*Aprendo a ver. No sé por qué motivo, todo penetra en mí más profundamente y no se inmoviliza en el punto donde acostumbraba extinguirse. Tengo una interioridad que desconocía. Todo ahora camina en ese sentido. No sé lo que pasa ahí.*”¹⁷⁵

Rilke expresa el vértigo de saberse sumergido en su interioridad; expresa el esfuerzo y el valor que requiere formular *cualquier pensamiento* más allá de convenciones o clichés, de ideas hechas, de tics de estilo, de estereotipos aprendidos y repetidos. Aprender a ver, sobre todo a cuestionar, es la consecuencia de la divulgación del saber y del desarrollo tecnológico; es el rasgo distintivo de la modernidad.

En *O conceito do Romantismo*, Luís Saavedra Machado subraya la importancia de la Revolución Francesa, que precedió el Romanticismo, “*con la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano [...] exteriorización de esa conciencia por medio de una expresión subjetiva y profundamente individualista.*”¹⁷⁶

¹⁷⁴ In *Oeuvres de Jean-Arthur Rimbaud*, editado por Brentano's, Nueva York, s/d, pág. 204.

¹⁷⁵ “*Aprendo a ver. Não sei porque motivo, tudo penetra em mim mais profundamente e não se imobiliza no ponto em que costumava extinguir. Tenho uma interioridade que desconhecia. Tudo agora para aí caminha. Não sei o que aí se passa.*” In RILKE, Rainer Maria - *As anotações de Malte Laurids Bridge*. Traducción de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa, Relógio de Água, 2003.

¹⁷⁶ “*com a declaração dos direitos do homem e do cidadão (...) exteriorização dessa consciência por meio de uma expressão subjetiva e profundamente individualista.*” In SAAVEDRA MACHADO, Luís- *O conceito do Romantismo*. Coimbra, Publicação do Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1937, pág. 12.

El siglo de los Románticos es, también, el siglo de la Revolución Industrial¹⁷⁷ y del debilitamiento del poder eclesiástico, que “*coincide, hasta cierto punto, [con] el fortalecimiento del humanitarismo y del sentimentalismo, la propensión a una vida interior y contemplativa.*”¹⁷⁸ Por consiguiente, todo el siglo XIX estará marcado por la difuminación de fronteras disciplinares y por la necesidad de reconstitución de nuevos modelos fomentados por “*una nueva ética que pretendía atribuir a todos los hombres la libertad de vivir, de pensar, de crear.*”¹⁷⁹

En el siguiente párrafo, Rilke insiste: “*¿Ya lo he dicho? Aprendo a ver. Sí, estoy empezando. Todavía es difícil.*”¹⁸⁰. Este pasaje, cuya simplicidad desarma –¿ver es difícil?–, resume lo que tal vez, es el único ejercicio continuo e inagotable para todo aquél que ejerce una profesión relacionada con la producción de pensamiento o de naturaleza creativa. Ver es cultivar una capacidad siempre renovada de experimentar y cuestionar lo que se aprende. Observar continuamente “algo” es constatar cambios en la apariencia de lo que se ve (en la piel del mundo) y, también, reconocer cambios en nuestro propio pensamiento, en el modo de formular ideas sobre ese “algo” que llama nuestra atención. Es hacerse (auto) violencia y, a través de un esfuerzo continuo, devenir singular.

¹⁷⁷ Como explica Foucault: *les grandes mutations scientifiques peuvent peut-être se lire parfois comme (...) l'apparition de formes nouvelles dans la volonté de vérités. Il y a sans doute une volonté de vérité au XIXe siècle (...) in*, FOUCALUT, Michel – *L'ordre du discours, leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 Décembre 1970*. Paris, Gallimard, s/d.

¹⁷⁸ “*coincide, até certo ponto, o robustecimento do humanitarismo e do sentimentalismo, a propensão para uma vida interior e contemplativa.*” In SAAVEDRA MACHADO, Luís- *O conceito do Romantismo*. Coimbra, Publicación del Instituto Alemán de la Universidad de Coimbra, 1937, pág. 36.

¹⁷⁹ “*uma nova ética que pretendia atribuir a todos os homens a liberdade de viver, de pensar, de criar.*” *Idem*, pág. 36.

¹⁸⁰ “*Já o disse? Aprendo a ver. Sim, estou a começar. Ainda é difícil.*” In RILKE, Rainer Maria - *As anotações de Malte Laurids Bridge*. Traducción de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa, Relógio de Água, 2003.

En esta misma sucesión de conceptos, Foucault dictará posteriormente que el autor “*se empeña en proponer una ética intelectual, la del desprendimiento de sí mismo como forma de auto reconstrucción incesante, un arte de vivir, una estética de la existencia.*”¹⁸¹ Es, entre el siglo XIX con Rimbaud y Rilke, a caballo de ambos, y el siglo XX con Foucault que germina una nueva faceta del concepto utópico de *obra de arte total*; que implica asumir todos los riesgos y superponer zonas de la existencia y el comportamiento¹⁸². Pero este individuo-autor no es ni un actor, ni un *performer*: no inventa ni vive un personaje. El individuo-autor es. Para ello viste su piel: excluye todo artificio, no se conmueve con cuestiones de mercado, moda o influencia; actúa más allá de la vertiente terapéutica o estructurante de lo que hace y también del reconocimiento externo que el trabajo pueda granjear. Ser autor es, desde ese punto de vista, imbuirse de una ética singular que no se conmueve con el mundo exterior.

De esta forma, *autor* designa todos los autores de todas las disciplinas; los términos *autor* o *artista* sustituyen los vocablos *pintor*, *escultor*, *escritor* o *poeta*, entre otros. La abolición de estos términos lleva a consolidar el concepto contemporáneo de *artista plástico*: aquél cuyo trabajo implica los saberes y uso de diversas disciplinas y materiales, pero que no se consagra a ninguna disciplina o médium específico, utilizando todos los medios necesarios para la materialización de su proyecto.

Cualquier hombre posee, antes de todo, el potencial de ser el autor de sí. Para ello asume la responsabilidad personal de sus decisiones: no hay Dios, ni Estado que pueda ser imputado: “*el autor de sí mismo es el hombre auténtico,*

¹⁸¹ “*se empenha em propor uma ética intelectual, a do desprendimento de si próprio como forma de auto-reconstrução incessante, uma arte de viver, uma estética da existência.*” In José BRAGANÇA DE MIRANDA y António Fernando CASCAIS, en el prefacio a FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 2002. pág. 25.

¹⁸² Estado de enajenación que, dependiendo del individuo, puede no ser compatible y conducir a alguna forma de locura.

*aquél que hace de su vida una obra que exige permanente cumplimiento.*¹⁸³ No se trata de una mera especulación teórica ni de una idea abstracta; por el contrario, es un concepto que, en el ámbito de las artes plásticas del siglo XX, tuvo una aplicación práctica: el autor es enteramente responsable de su obra. Así, Joseph Beuys, inevitable referencia, cuya obra está imbuida de una ética personal, afirma: *"Hay que aclarar lo que significa ser un ser humano [...] Esto también significa que estamos llegando al punto de tener que asumir la responsabilidad total y completa de todo lo que ahora nos comprometemos a hacer."*¹⁸⁴

La obra de un autor, a pesar de estar inevitablemente condicionada por factores socioculturales determinantes o limitadores (entre otros), no es un mero reflejo narcisista. Por el contrario, en su autenticidad, es un acto de autoridad¹⁸⁵ política con repercusiones potencialmente benéficas para la comunidad. Según la naturaleza del autor y la naturaleza de la obra, ese acto político puede ser cumplido y materializado en un objeto (o conjunto de objetos); o según varios niveles de acción, por ejemplo:

- la obra asume una expresión terapéutica. Como la última década de trabajo desarrollado por Lygia Clark, quien, frente al espectador, se dedicó a ofrecer una experiencia física, mental y espiritual única.

¹⁸³ "o autor de si próprio é o homem autêntico, aquele que faz da sua vida uma obra que exige permanente cumprimento." In José BRAGANÇA DE MIRANDA y António Fernando CASCAIS, *Op. cit.*, pág. 25.

¹⁸⁴ "We must come to a clear idea of what it means to be a human being [...] This also means that we're approaching the point of having to assume full and complete responsibility for everything that we now undertake to do." In DOMIZIO DURINI, Lucrezia – *The felt hat Joseph Beuys, a life told*. Milán, Ed. Charta, 1997, pág. 67. J. Beuys desarrolla esta idea de una libertad consciente imputando a cada uno su parte de responsabilidad: "people were accustomed to following lines that were laid down by various authorities. We now must face the realization that it is no longer possible simply to follow a leader, a political ideology, or some kind of State authority, and that time has come for us to begin to make full use of the most important of all powers: the power of creativity. And the most important part of creativity, or the most authentic part of creativity, is freedom (...) It is our duty to show what we have produced with our freedom."

¹⁸⁵ SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'Esthétique*. Dirección de Anne Souriau. París, Presses Universitaires de France, 1990.

También, el trabajo del propio Joseph Beuys que propone: “*Me di cuenta del papel que puede tener un artista en señalar los traumas de un periodo y el inicio de un proceso de curación*”¹⁸⁶

- la obra también puede ser concebida como una intervención social, ejemplo fácilmente ilustrado a partir de los movimientos feministas y/o homosexuales, como el grupo americano *Gerrilla Girls* o la pareja de artistas *MauWall*. Ambos proyectos tienen una vertiente social y antropológica, cuestionando e implicando grupos sociales específicos, luchando contra prejuicios establecidos, ofreciendo datos para un, potencial, retrato social.
- Debemos añadir otro caso: el artista que es profesor, independientemente del nivel escolar de los alumnos, cumple un papel social activo enteramente dedicado al futuro de (su) comunidad.

Así, el autor se convoca y es convocado por sí, a realizar su vocación. *Convocar y vocación* –implican una voz– presupone atender un llamamiento: un deber hacia sí mismo, hacia su comunidad y hacia su época. Podríamos preguntarnos si, en ese sentido ético de la existencia, Jean-Arthur Rimbaud cumplió su vocación. Pero esa no es, para nosotros, una pregunta pertinente, en la medida en que mientras asumió la postura de autor –de poeta precursor– realizó su obra dentro de parámetros de una inequívoca autenticidad.

A la oración “*je est un autre*” responde otro poeta “*je suis peuplée je suis convié*”¹⁸⁷. El autor es aquel que se deja poblar de experiencias que le transforman *en otro* (y sucesivamente en otros); pero ser poblado y convocado comporta riesgos pues contradice la verdad dogmática de nuestras propias virtudes, revelando idiosincrasias. Volviendo a utilizar la imagen del *Aedo*:

¹⁸⁶ “I realized the role that an artist can play in indicating the traumas of a time and initiating a healing process “. IN DOMIZIO DURINI, Lucrezia – *The felt hat Joseph Beuys, a life told*. Milão, Ed. Charta, 1997, pág. 67.

¹⁸⁷ BAUCHAUD, Henry – *L'écriture à l'écoute*. Bruselas, Actes Sud, 2000, Pág. 41.

además de a sí mismo, el artista da voz a la comunidad en la que se integra, pues ofrece “forma” y exorciza tabús y/o las fracturas y las contradicciones de una comunidad. Su responsabilidad es también esa: demarcar y garantizar un *espacio* simbólico, útil para cuestionar los valores morales y sociales.

El trabajo que se obra, que es obra –aceptado o no por sus pares– no es hecho contra la sociedad sino al margen de la sociedad o a pesar de ella. En *Canto de mí mismo*, el americano Walt Whitman, contemporáneo de Rimbaud y Rilke, escribe: “*Existo como soy, con eso basta, / Y si nadie lo sabe me doy por satisfecho, / Lo mismo que si todos y uno a uno lo saben, / Hay un mundo al que tengo por el mayor de todos, que soy yo y que lo sabe.*”¹⁸⁸

Hay, en estas palabras, una genuina promesa de autenticidad: *basta existir* –a contrapelo del deseo o de la expectativa impuesta por otro. El verdadero autor es fiel a su naturaleza –a sí– el autor es. Es lo que se denomina autor. Es singular, en la multiplicidad de su existencia, un ser que se completa por la realización de su obra; pero no por eso solitario o excluido, por más que, ciertamente, autónomo e independiente de la mirada del otro. Durante el Renacimiento el artista demanda y lucha por conseguir un estatuto excepcional en el seno de la sociedad; después, esta demarcación social fue periódicamente reforzada –como durante el período Romántico– hasta la contemporaneidad. Esta condición absolutamente excepcional se manifiesta en el propio hecho de que el autor-artista es aquel que se llama artista antes de recibir cualquier reconocimiento social, antes de una presentación pública, de la publicación de una crítica, por ejemplo. Se manifiesta también –en líneas generales– por ser el único profesional que usa la auto irrisión como práctica común. Es, tal vez, uno de los pocos medios sociales que se distingue por una cierta informalidad en las

¹⁸⁸ “*Existo como sou, e isso basta, / Se mais ninguém no mundo o sabe fico satisfeito, / E se todos e cada um o sabem fico satisfeito. / Há um mundo que o sabe e é sem dúvida o mais vasto para mim, e esse sou eu próprio.*” In WHITMAN, Walt – *Canto de mim mesmo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1992. Canto XX, pág. 53. La primera versión data de 1856 y la versión definitiva, bajo el título general de “Song of Myself” fue publicado en 1881.

relaciones profesionales e interpersonales, pues entre sus pares no hay una convención vestimentaria estricta (incluso cuando el traje y la corbata son adoptados, esta opción es productora de sentido(s), como en el caso de Gilbert & George).

En el contexto del sistema del arte, el individuo todavía puede presentarse, representar o retratarse travestido o desnudo (el actor, para hacerlo, tiene como pretexto el hecho de interpretar un papel); pareciera que impermeable al sentido del ridículo, por ausencia casi total de autocensura.¹⁸⁹ Podríamos citar –entre numerosos casos– los nombres de P. Manzoni, Pierre Molinier, Jeff Koons, Orlan, Sophie Calle, Nan Goldin, Marina Abramovic y Ulay, cuya obra de colaboración rompe toda distinción entre vida pública/vida privada.

Del Renacimiento a la contemporaneidad (siempre en el seno de sociedades liberales y/o democráticas) el artista ha gozado de un estatuto impar, pues en la búsqueda de su singularidad transgrede tabús culturales sin sufrir la exclusión social. Esto le permite ir ampliando constantemente, en el ámbito de su investigación, su práctica y diversificando métodos: reinventándose. En un contexto en que el artista vive integrado en una sociedad liberal y democrática, este puede asumir los papeles de *dandy*¹⁹⁰, *flanêur*, diletante o bohemio: modelos de comportamiento que son adoptados, o son susceptibles de ser posteriormente adoptados, por otros individuos de medios sociales y profesionales diversos. En cierto modo, aunque el artista parece automarginarse

¹⁸⁹ Freud divulga la idea de que *“tanto el arte como la neurosis son la expresión de una deficiencia en la adaptación al orden social”*. In HAUSER, Arnold – *Teorías da Arte*. Lisboa, Presença, 1988, pág. 53. El hecho, sin embargo, es que el neurótico es un caso clínico (medicable) mientras que ser artista es una profesión; el artista se distingue fácilmente del neurótico por sublimar su frustración y materializarla en obras.

¹⁹⁰ En 2009 se defendió una tesis de doctorado sobre este asunto en el Departamento de Escultura de la UPV. La tesis fue presentada por Gloria Durán Hernández-Mora y se titulaba *“Dandysmo y contragénero. La artista Dandy de entreguerras: baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks”*. El resumen está disponible en el repositorio de la Universidad Politécnica de Valencia, en: <http://dspace.upv.es/xmlui/handle/10251/5953> (13 de Agosto de 2010)

con el desarrollo de prácticas radicales, acaba siendo absorbido por el sistema del arte, a la vez integrado en la sociedad (es evidente cuando pensamos en la institucionalización de las prácticas de resistencia). Esta *libertad* moral y de comportamiento del artista no es un privilegio inatacable y ese estatuto excepcional se ve amenazado (o es de hecho inexistente) en el caso de sociedades sometidas bajo el yugo de regímenes totalitarios o integristas, por citar dos ejemplos; así como, también, en el caso excepcional de una guerra.

No pretendemos hacer un análisis sociológico, sino tan sólo destacar que la adquisición de este estatuto es inseparable de la búsqueda de su singularidad, y resulta excepcional en el marco de otras actividades profesionales. Paradójicamente, lo que la diversidad de formas de autorrepresentaciones refleja y confirma es que la noción de un *yo-singular* es una construcción histórica: en otras palabras, el individuo no se (auto) origina, sino que es el fruto generado por quienes le preceden. El sujeto se diferencia mediante una interpretación personal de lo que aprende y comprende, según determinadas limitaciones que le condicionan a una repetición subjetiva y diferente de esa experiencia. La singularidad de cada individuo es subjetivamente conformada por características innatas con que aprehende el mundo y lo reproduce, y ese eco que el individuo devuelve al mundo es modelado por sus idiosincrasias. Parafraseando a Brian Wallis, *"El individuo era en realidad un mito o ficción socialmente construido en una época determinada, una acumulación de ideas e imágenes ensambladas a partir de varios discursos preexistentes."*¹⁹¹

Mientras que para los artistas románticos y modernos la singularidad es sinónimo de ruptura individual con el contexto histórico-social, conseguida a través de un "olvido" consentido de la historia; el artista contemporáneo

¹⁹¹ "One's unique self – was, in fact, a historically specific and socially constructed fiction or myth, an accumulation of ideas and images assembled from various preexisting discourses." WALLIS, Brian – *The artist book and postmodernism*. Nueva York, D.A.P./The American Federation of Arts, 1998.

(posmoderno) es el demiurgo de su mundo, al cual agrega de forma idiosincrática todas las disciplinas que necesita para fundar su universo singular. La necesidad de ser auténtico o fiel a sí mismo se hace tan o más importante que un diálogo comprometido a las reglas del mundo. Es en este sentido que anteriormente señaláramos la *filiación entre artistas*, quizás se exprese mejor con la expresión *mapa de referencias*. Un número creciente de artistas contemporáneos aboga por ese (cada vez mayor) margen de libertad tácitamente concedido por la sociedad, y también la responsabilidad que se deriva de ella. En una entrevista con Patricia Hills, Alice Neel cuenta: "*Cuando hice terapia, mi psicoanalista me preguntó: ¿Por qué es tan importante ser tan honesto en el arte? Yo dije: "no es tan importante, sólo es un privilegio."*"¹⁹²

Faltaría abordar la cuestión de la calidad de la obra y del reconocimiento del autor¹⁹³; aspectos que sólo pueden ser evaluados *a posteriori*, en la medida en que el paso del tiempo es quien cimienta el valor de la obra, pero que no serán tratados en la presente tesis, por exceder ampliamente el tema abordado.

¹⁹² "*When I got psyched, my analyst said to me: Why is it so important to be so honest in art? I said: "it is not so important, it's just a privilege"*. In VV.AA – *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists' writings*. S/L, Editado por Kristine Stiles & Peter Selz/California Press, 1996.

¹⁹³ "*Que o nome do artista seja ou não recordado, não depende da grandeza e perfeição do seu trabalho (...) mas do significado atribuído à obra de arte.*" KRIS, Ernest y KURZ, Otto – *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista*. Lisboa, Presença, 1988. Es la mirada del espectador la que guarda el poder del reconocimiento público de la obra, durante la vida del autor pero también, en ciertos casos, con posterioridad a su muerte. Hay que notar que esa misma *mirada del espectador* puede no ser fundamental para la construcción de la obra: algunos autores desarrollaron un trabajo de gran calidad que no fue reconocido en vida; es el caso de la obra de V. Van Gogh, Claude Cahun o de G. Morandi, por ejemplo.

2.1.2. El otro: obra

autobiografía – verdadero obituario, tu vida pintarrajeada por tus garras; foto de ti que, con no poca gravedad, ofreces a los otros. ¹⁹⁴

Michel Leiris

El prefijo “auto” designa “hecho por sí mismo”.¹⁹⁵ Así, autobiografía, autorretrato, autorrepresentación y todas las otras formas de “hacer”, en el sentido de producir, cualquier documento cuya materia incide sobre sí, procede de un mismo primer movimiento: seleccionar cuál es la faceta del individuo que somos, qué queremos mostrar, y cómo mostrarla. Dado que las diferentes tipologías de autorretrato y autorrepresentación serán abordadas en el capítulo siguiente, pretendemos aquí investigar sobre el concepto de autobiografía como herramienta para forjar la *persona* “autor”.

Existe una diferencia fundamental entre la (auto)biografía del *sujeto* y la del *autor*: la primera explora hábitos cotidianos insignificantes, se compone de una serie de episodios más o menos banales y es un tipo de texto que no será abordado en la presente tesis; la segunda está asociada a la autorrepresentación, en el sentido de que se concentra en la construcción de un mapa de referencias del autor y de su relación con la obra. Parafraseando a Arnold Hauser, “*Lo que un individuo siente o no siente le atañe como hombre, no como artista. Para el artista, las emociones no son más que materia prima, del mismo modo que lo son los caracteres que observa o un tipo de sociedad*”

¹⁹⁴ « **autobiographie** – authentique obituaire, ta vie gribouillé à ta griffe ; photo de toi par toi offerte aux autres avec bien trop de gravité. » In EIRIS, Michel – *Langage tangage, ou ce que les mots me disent*. Francia, Gallimard, 1985.

¹⁹⁵ HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de – *Novo dicionário da língua portuguesa do Século XXI*. Río de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1999, pág. 234.

que estudia.”¹⁹⁶ Como lectores, recelamos determinadas herramientas analíticas. En este sentido, suscribo: “*Me niego, como lector, a contemplar un hombre y su obra como quien cata síntomas.*”¹⁹⁷ O, como dice Paul Valery, “*no tengo una opinión muy buena de las biografías, lo que prueba únicamente que no fui hecho para escribirlas. De todas formas, la vida de alguien no pasa de una secuencia de azares, y de respuestas más o menos exactas a acontecimientos casuales...*”¹⁹⁸

Muchos otros autores de diversos ámbitos disciplinares –ficción y teoría de la literatura, entre otros– abordan con similar precisión de términos esta cuestión, la operación enigmática de desdoblamiento de un individuo que consiste en *devenir autor*. En un artículo titulado *O autor como narrador*, José Saramago afirma: “*Un libro no se compone solamente de personajes, conflictos, situaciones, lances, peripecias [...] un libro es, por encima de todo, la expresión de una parte identificada de la humanidad: su autor. Me pregunto incluso si lo que determina el lector a leer no será una secreta esperanza de descubrir en el interior del libro [...] la persona invisible pero omnisciente de su autor.*”¹⁹⁹

En *Lecture*, texto acerca de una novela fuertemente autobiográfica de Henry Bauchaud, Jean Florence comenta: “*La experiencia poética –que un Rimbaud*

¹⁹⁶ “*Aquilo que um individuo sente ou não sente diz-lhe respeito como um homem, não como um artista. Para o artista, as emoções são apenas matéria-prima, do mesmo modo que o são os caracteres que observa ou um tipo de sociedade que estuda.*” In HAUSER, Arnold – *Teorias da Arte*. Lisboa, Presença, 1988.

¹⁹⁷ “*Recuso-me, enquanto leitor, a olhar um homem e a sua obra como quem cata sintomas.*” Cita de Paula CASTRO e José Daniel RIBEIRO na introdução de um opúsculo de: DAGERMAN, Stig – *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*. Lisboa, Fenda, 1992.

¹⁹⁸ “*não tenho uma opinião muito boa das biografias, o que prova apenas que não fui feito para escreve-las. De todo o modo, a vida de alguém não passa de uma sequencia de acasos, e de respostas mais ou menos exactas a acontecimentos casuais...*” In VALERY, Paul - *Degas dança desenho*. São Paulo, Cosac& Naify, 2003.

¹⁹⁹ “*Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripecias (...) um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor. Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler não será uma secreta esperança de descobrir no interior do livro (...) a pessoa invisível mas omnisciente do seu autor.*” in SARAMAGO, José – *O autor como narrador*. Revista LER nº 38, primavera/verano. Lisboa, 1997, pág. 40.

define por su “je est un autre”– es la ruina de la psicología [...]. Ruina del yo, ruina del espejo y de la engañosa objetivación que instaura [...] la autobiografía es imposible, pues el lenguaje rompe el espejo y reporta al infinito el momento de los reencuentros.”²⁰⁰

Es decir, ningún documento aislado –gráfico o literario– es exclusiva e inequívocamente una proyección autobiográfica del autor. De hecho, esta proyección directa –entre el autor y la obra– es una imposibilidad porque el ejercicio de transponer una memoria en lenguaje obliga a la construcción de *otra narrativa*. Esta *escritura de mí*²⁰¹ está fuertemente marcada por el tiempo presente –por las circunstancias actuales y el distanciamiento temporal de lo que narro: cuando rememoro y narro ya soy otro: ya he vivido la experiencia y ya he sido transformado por ella. No pretendo cuestionar temas como la veracidad o la pureza de los hechos, sino únicamente mencionar que existe un hiato temporal entre la acción (del momento presente) y la narrativa de ese momento; y también que el paso del tiempo y la banalidad de la vivencia cotidiana nos transforma lenta e inevitablemente, modificando la forma como evocamos, analizamos y relatamos. Así, a pesar de la aparente contradicción, el lenguaje es una herramienta de sustitución que busca preservar una memoria, cíclicamente alterada en el (y con) continuo transcurrir del tiempo. No obstante, intentamos hacer explícita la paradoja que reside en la (casi) imposibilidad de construir una *autobiografía total*²⁰² (que incluya las varias identidades que

²⁰⁰ « *L'expérience poétique – qu'un Rimbaud définit par son “je est un autre” est la ruine de la psychologie (...). Ruine du moi, ruine du miroir et de l'objectivation trompeuse qu'il instaure (...)* l'autobiographie est impossible, que le langage brise le miroir et reporte à l'infini le moment des retrouvailles. » In BAUCHAUD, Henry y FLORENCE, Jean – *La Déchirure./ Lecture. Psychanalyse, Fiction et vérité*. Bruselas, Labor, 1986. De origen belga, Henry Bauchaud se ha dedicado al cultivo de las letras y el psicoanálisis; es un reconocido dramaturgo, novelista y poeta.

²⁰¹ Expresión “robada” a Michel Foucault. M. Foucault escribió un pequeño número de versiones o estudios del texto “A escrita de si” que vendría a ser editado en *Histoire de la sexualité: L'usage des plaisirs et Le souci de soi*. París, Gallimard, 1984. in, FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?*. Lisboa, Vega 2002. pág. 129.

²⁰² “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.” O sea, la autobiografía (y por asociación la

encarnamos y vivimos: la biografía del *sujeto* y la del *autor*) y, presentar la hipótesis que un testimonio biográfico verídico ²⁰³ y “justo” comportaría innumerables versiones de los mismos hechos, o estaría compuesto por un conjunto de documentos: “*el autor está en todo el libro, el autor es todo el libro, incluso cuando el libro no consiga ser todo el autor.*”²⁰⁴

En *Autobiography As De-Facement*, Paul de Man esboza la complejidad de la relación especular entre el sujeto que es autor y la obra que produce: “*El interés de la autobiografía, por tanto, no es que revele un conocimiento fiable de uno mismo, lo cual no ocurre, sino que demuestra de forma sorprendente la imposibilidad de cierre y de totalización [...] Pues así como las autobiografías, por su insistencia temática en el sujeto, el nombre propio, la memoria, el nacimiento, el eros y la muerte y en la duplicidad de la especulación, declaran abiertamente su constitución cognitiva y tropológica, están deseando al mismo tiempo escapar de las coacciones de este sistema.*”²⁰⁵

autorrepresentación) es una parcela de la historia del y sobre el autor, pero también el hilo de Ariadna que da coherencia a la obra. MAN, Paul de – “Autobiography as De-Facement”. In *The rhetoric of Romanticism*. Nueva York/Chichester, Columbia University Press, 1984. pág. 70.

²⁰³ Sobre la biografía y la autobiografía como documento verídico: “*Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diagesis. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name (...)*” MAN, Paul de – *Op. cit.* pág. 68; Y también: “*a biografia procura dominar esta relação, apresentando como sujeito absoluto o que é apenas sujeito possível*”, In José Bragança de Miranda y António Fernando Cascais, en el prefacio a: FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?*. Lisboa, Vega, 2002. pág. 12.

²⁰⁴ “o autor está no livro todo, o autor é o livro todo, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor.” In SARAMAGO, José – “O autor como narrador”. In *Revista LER*, nº 38, primavera/verano. Lisboa, 1997, pág. 41.

²⁰⁵ “*The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization [...] For just as autobiographies, by their thematic insistence on the subject, on the proper name, on memory, on birth, eros, and death and on the doubleness of specularity, openly declare their cognitive and tropological constitution, they are equally eager to escape from the coercions of this system.*” In MAN, Paul de – “Autobiography as De-Facement”. In *The rhetoric of Romanticism*. Nueva York/Chichester, Columbia University Press, 1984, pág. 71.

Si el autor es aquel que (utópicamente) transforma su vida en experiencia y obra de arte, esta obra es un conjunto más o menos heterogéneo de piezas/producciones: un conjunto de objetos, textos, libros, dibujos, etc. Es ese conjunto total el que compone la obra, y ésta sólo puede ser evaluada en ausencia del autor; tras la muerte del autor²⁰⁶, revelando su presencia ubicua en la lectura posterior de su obra. Así, autorretrato y autorrepresentación son también una forma *anticipada* de autobiografía. Y ni el autorretrato, ni la autorrepresentación, ni la autobiografía se pueden contener y contar en una imagen o en un libro: son múltiples, son un mapa, un atlas del tiempo y de la vivencia del sujeto-autor. Para concluir, paradójicamente, en el caso de un autor, el único documento autobiográfico o el único proyecto de autorrepresentación – gráfico o literario– que resiste a la transitoriedad del tiempo es la *herencia completa* de su obra.

Retomando el inicio de este texto y el motivo de Paul de Man: "*Asumimos que la vida produce la autobiografía al igual que un acto produce sus consecuencias. ¿No podremos entonces sugerir, con igual justicia, que el proyecto autobiográfico pueda por sí mismo producir y determinar la vida y que todo que el escritor haga esté de hecho regido por las exigencias técnicas del autorretrato y determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio?*"²⁰⁷

Tal vez así sea en la literatura, pero dentro del ámbito de las Artes Plásticas no podríamos afirmarlo con tanta certeza. De otro modo, ¿cómo interpretar la cruzada matrimonial de Sophie Calle en *no sex last night*? ¿O cómo mirar el

²⁰⁶ Expresión "robada" a Roland Barthes: queremos decir -muerte simbólica y física. Roland Barthes distingue el "autor" de "Scriptor moderno", mientras que el segundo es una figura construida simultáneamente con el texto: "aquí" y "ahora". In, *O rumor da língua*. Lisboa, Edições 70, 1987. Pág 52

²⁰⁷ "*We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but we can not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?*" In MAN, Paul de – *Op. cit.* pág. 69.

cuerpo-obra de Orlan? Orlan, cuyo conjunto de obras desarrolladas a partir de los años 90 demuestra radicalmente la plasticidad de lo que nombramos un “yo” que es, potencialmente, la materia de “otro yo”.

En *Orlan, Self-portrait as anti-model*, Lies Declerck define en pocas líneas ese movimiento de transformación intrínseco al “yo”: “¿Quién soy yo, o más bien, qué es “yo”? [...] No es una identidad firme y cerrada, ni una esencia inmutable, sino un constante “devenir” cambiante, inestable, mutante, híbrido, errante. El “yo es otro” de Rimbaud fue recogido tanto por Fernando Pessoa como por Jacques Lacan. Orlan lo muestra una y otra vez con los medios que tiene a su disposición como artista: mira, yo soy otro”.²⁰⁸ Veremos, a partir de los ejemplos de autorrepresentación mencionados en el capítulo siguiente, que en el siglo XX, “yo” sólo existo en movimiento y en constante devenir.

Pero estas son también cuestiones retóricas que buscan enfatizar un segundo punto fundamental: que la obra de cada artista recusa un comentario genérico y que la construcción del concepto de “autorrepresentación” depende de la perseverancia en una visión plural, propia al tiempo presente del siglo XXI. Es decir, cualquier comentario a la obra de un artista exige una enunciación propia y coherente con el propio proyecto de vida y de obra de ese artista.

²⁰⁸ “Who am I, or rather, what is “I”? [...] no stable, closed oneness, no immutable essence, but a constant “becoming”, changeable, unstable, mutant, hybrid and nomadic. Rimbaud’s “je est un autre” was picked up by both Fernando Pessoa and Jacques Lacan. Orlan shows this again and again with the means she has available as an artist: look, I am another.” In DECLERCK, Lies – “Self-portrait as anti-model”. *Janus*, nº 10. (primavera). Amberes, 10/2002.

2.2. Autorrepresentación por la palabra

Al hilo del texto anterior y con objeto de profundizar la reflexión sobre la relación del artista con la obra y el acto creador a partir de textos literarios, comentaremos más en profundidad, dos autores seminales del siglo XX : Roland Barthes y Michel Foucault.

Hace mucho que la literatura y la imagen, especialmente el dibujo y la pintura se correlacionan²⁰⁹. La pintura puede ser considerada subsidiaria de la escritura, ya sea por las numerosas representaciones pictóricas de temas literarios –bíblicos, mitológicos, entre otros– ya sea por la vía directa de la ilustración; hay excepciones, casos de estudio en que la escritura y la pintura constituyen un sólo elemento gráfico y significativo, como en el ejemplo de la poesía concreta; o, como en el surrealismo, marcado por la simbiosis creativa de ambas disciplinas. La escritura puede ser subsidiaria de la pintura, tanto en el ámbito de lo que denominamos *ekphrasis*, correlacionada con numerosa tratadística desarrollada en torno a la pintura. Jean-François Lhote defiende incluso que el retrato moderno, tal como surge en la Edad Media y el Renacimiento, “*es fruto [...] de una tradición literaria, vinculada a la retórica antigua, la ekphrasis, descripción y elogio de la obra de arte.*”²¹⁰

²⁰⁹ Una de las facetas menos conocidas de esa relación entre escritura e imagen consiste en un heterogéneo conjunto de dibujos, caligramas, collages, cut-ups y pequeñas pinturas, algunas de gran calidad plástica, producidas por escritores y reunido por el IMEC – Institut mémoires de l'édition contemporaine. Este instituto y el comisario Jean-Jacques Lebel organizaron la exposición “*Desenhos de escritores*” que pudo verse en el Centro Cultural de Belém (CCB), de 01/09 a 02/11/2008. La muestra reunió dibujos de Marcel Proust, Henry Michaux, Jean Genet, acuarelas de Roland Barthes, collages de Jacques Prévert, entre muchos otros.

²¹⁰ “*é fruto (...) uma tradição literária, ligada à retórica antiga, a ekphrasis, descrição e elogio da obra de arte.*” In LHOTE, Jean-François – *Acerca das origens do Retrato moderno*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

Sin embargo, nos interesa mostrar escritos contemporáneos que no tienen carácter técnico en el campo de la pintura, ni se encuentran integrados en una investigación de carácter histórico. Pretendemos abordar autores que utilizan la *pintura* como pretexto para tratar el lenguaje y el contenido del texto, ensanchando, ampliando y contaminando el vocabulario de las artes plásticas con terminología procedente de la semiótica, del psicoanálisis, de la ciencia, de la fenomenología, entre tantos otros nuevos campos de acción y pensamiento. R. Barthes y su concepción de texto son fundamentales para el desarrollo de esta idea; la noción de texto no incluye exclusivamente obras literarias, sino todo el conjunto de prácticas artísticas, como por ejemplo el texto musical. O, como propone Walter Benjamin, "*todas las manifestaciones de la vida intelectual del hombre pueden ser concebidas como una especie de lenguaje.*"²¹¹

²¹¹ "*todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem.*" In BENJAMIN, Walter – *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*. Introducción de T.W. Adorno. Lisboa, Relógio de Água, 1992, pág 177.

2.3. Desdoblamiento entre sujeto y autor

El punto común entre el arte y nuestra existencia es que (...) buscamos siempre un sentido para orientarnos en el mundo tras una forma de lenguaje.

Jacinto Lageira²¹²

Podríamos decir, a partir de lo tratado que el trabajo artístico es una suerte de doble de mí. Yo como sujeto significaría la suma de dos componentes inherentes y propios a mí: aquel que es y aquel que *hace*; y es este último, motor de deseo para y por la vida, que da sentido a la existencia. La relación del artista con su propio trabajo siempre ha sido objeto de especulación, incluso por los propios artistas.

Pero, en última instancia, ¿quién es este *yo* y quién es este *artista*? ¿Qué condiciones posibilitan este desdoblamiento? ¿Cómo desvelar mi imagen (personal) y mis imágenes (de mi universo personal)?

Hemos optado por ejemplificar a partir de *Fragmentos de un discurso amoroso*²¹³ que puede ser considerado como una singular *alegoría de la literatura*, pues cita autores, libros y pasajes de texto fundadores, que constituyen una memoria afectiva y de vinculación profesional de R. Barthes. En este libro, le primera persona –yo– interpela, con una gran sutileza de vocabulario, tantos *otros*: sujeto de/a nuestro afecto, nominable y reconocible; el lector común; sus pares, otros escritores y amantes de la literatura; las obras

²¹² "Le point commun entre l'art et notre existence est que (...) nous cherchons toujours un sens pour nous orienter dans le monde d'après une forme langagière." In LAGEIRA, Jacinto – "Ton visage et le mien". *ART Studio* n° 21. Paris, 1991, pág. 75.

²¹³ BARTHES, Roland – *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil – col. Tel Quel, 1977. Tradução portuguesa consultada: *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa, Edições 70, 1995.

literarias que cita. R. Barthes aborda asimismo la productiva relación entre la literatura y la vida, el poder simbólico -imagético– que ejercen una sobre la otra, tanto para el lector, como para el artista/escritor que vive en el umbral indefinible de estos dos mundos.

Dado que para Roland Barthes todo es texto, el texto inscrito por cualquier artista sería tejido conforme la vivencia del sujeto, en términos de su vida íntima y personal, que por consiguiente influye sobre su experiencia (laboral y) profesional. Con todo, y aunque ambos aspectos sean indisociables, no implican que el texto (la obra) tenga un carácter autobiográfico. Pasamos a citar la célebre definición dada por Barthes:

“Texto quiere decir tejido [...] nosotros acentuarnos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela.”²¹⁴



X - R. Magritte, *autoportrait double*, 1936

²¹⁴ “**Texto** quer dizer **tecido**; (...) a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia.” In BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70, 1997, pág. 112.



XI - R. Magritte, *La clairvoyance (autoportrait)*, 1936

Debemos aclarar que, en este contexto, la connotación del término “entrelazado” se aproxima a la definición dada por Norbert Elias en *La sociedad de los individuos*²¹⁵, en el sentido de que, para Barthes y Elias existe una continuidad cíclica entre las “cosas”, y esto ya sea entre los individuos como entre las obras que producen. Esa línea, más o menos continua y visible, se desarrolla en un lapso de tiempo que se expande más allá de sus vidas humanas; para ambos autores el concepto de entrelazado está relacionado con el de *movimiento* o *circulación*²¹⁶. O sea, el sujeto está permanentemente (re)elaborando su condición: se construye y se metamorfosea mientras teje (su) trabajo. Tanto el proceso como el resultado del trabajo que produce lo transforma; él es otro: deja de ser un sujeto y pasa a ser un autor: un demiurgo, que genera un (cualquier) texto cuya construcción y conclusión lo modificará²¹⁷.

²¹⁵ ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993.

²¹⁶ En *A morte do autor*, R. Barthes señala que “*el escritor sólo puede imitar un gesto siempre anterior, nunca original; su único poder es mezclar escritos (...)*”. In, *O rumor da língua*. Lisboa, Edições 70, 1987 Pág.52.

²¹⁷ Para nosotros esta es la idea –concepto– más importante del libro y es el fundamento de la presente disertación.

En *Fragmentos de un discurso amoroso*²¹⁸, R. Barthes indica que el acto creador puede ser encarado como acto amoroso²¹⁹, que es también un gesto contra la muerte. Barthes induce al lector a pensar la actividad creadora y la forma como esta es ejercida como indisociable de todos los demás aspectos de la vida. Reafirmamos aquí que esa proximidad entre la vida cotidiana y la obra no es sinónimo de que el contenido del trabajo sea autobiográfico, sino que la obra y el acto creador son resultados de la simbiosis entre todos los elementos que constituyen el sujeto, su personalidad y su vivencia. De esta forma, para un autor el acto amoroso es en primer lugar dirigido a la obra. Pues el comienzo de la escritura –de la obra– es un acto de amor, y también puede ser fruto de la ausencia del sujeto amado, que es desplazado a un objeto amado, aquel que voy a producir/hacer; como refiere Plinio el Viejo, al narrar el nacimiento del dibujo y de la pintura en la leyenda de Butades.

El acto creador –independientemente de su naturaleza– es vital, estructurante de la personalidad del individuo que desea (ser) afirmarse como artista. En *Cartas a un joven poeta*, Rainer Maria Rilke pregunta al joven Kappus: “¿Moriría si se me impidiera escribir? (...) ¿Estoy realmente obligado a escribir?”²²⁰

Consideramos que se trata de dos preguntas que pueden ser adecuadas en cualquier disciplina artística, comenzando por: ¿Moriría si se me impidiera dibujar/pintar/esculpir? ¿Estoy realmente obligado a producir “obras”?

Dentro de la diversidad de opiniones encontradas entre otros autores literarios que han escrito sobre su relación con el trabajo creativo, tal vez el único punto común consiste en enfocarlo como una necesidad interior y una profesión de fe. No se trata de una *obligación* y si se habla de *muerte* se trata de una muerte

²¹⁸ BARTHES, Roland – *Fragmentos de un discurso amoroso*. Lisboa, Edições 70, 1995

²¹⁹ “A figura é o apaixonado no trabalho”. In BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70, 1997, pág. 12; y también BARTHES, Roland – *Fragments de un discurso amoroso*. Lisboa, Edições 70, 1995.

²²⁰ “Morreria se não me fosse permitido escrever? (...) Sou realmente obrigado a escrever?” In RILKE, Rainer Maria – *Cartas a um jovem poeta*. Lisboa, Contexto, 1994.

simbólica, de una necesidad interior, motivada por numerosos factores que pueden variar desde la fe hasta la vanidad. Rilke afirma: “*Dos poderosos mitos nos hicieron creer que el amor podía, debía sublimarse en creación estética: el mito socrático (amar sirve para “crear una multitud de bellos y magníficos discursos”) y el mito romántico (produciré una obra inmortal escribiendo mi pasión).*”²²¹ Vemos así que quien engendra una “obra” engendra también un “autor”.

Retomando el tema central de la tesis, esto es, la autorrepresentación, encontramos en *Las palabras y las cosas*²²², de Michel Foucault, uno de los ejemplos más espontáneos de la relación que pretendemos establecer entre la literatura y la *autorrepresentación*. Foucault dedicó el primer capítulo de uno de sus libros más emblemáticos a la descripción de *Las meninas*²²³, el famoso cuadro de Velázquez. En unas pocas líneas, en el primer párrafo de la página 60, Foucault define esta alternancia entre el acto de observar y el acto de transcribir aquello que se observa: “*Como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquél en el que se ocupa de representar algo. Reina en el umbral de estas dos visibilidades incompatibles.*”²²⁴

A pesar de la complejidad del texto y de la composición de *Las meninas*, nos permitimos restringir nuestro comentario únicamente a la figura del pintor. Al mirar la imagen observamos a la izquierda el dorso de un lienzo de grandes dimensiones, este plano cubre parcialmente el cuerpo de un pintor que se aparta ligeramente de su superficie para observar su “modelo”.

²²¹ “*Dois poderosos mitos fizeram-nos acreditar que o amor podia, devia sublimar-se em criação estética: o mito socrático (amar serve para “criar uma multidão de belos e magníficos discursos”) e o mito romântico (produzirei uma obra imortal escrevendo a minha paixão).*” *Idem*, pág. 127.

²²² Edición consultada: FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas*. Lisboa, Edições 70, 2005.

²²³ *As Meninas* – D. Velázquez, 1656/57. Óleo s/ lienzo, 318X276 cm. Madrid, Museo del Prado.

²²⁴ “*Como se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele em que se aplica a representar alguma coisa. Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis.*” In FOUCAULT, Michel – *Op. cit.*



XII - Diego Velázquez, *Las meninas* (detalle), 1631

La figura inclinada hacia atrás parece suspender el gesto de pintar, como si hiciera una pausa antes de la próxima decisión –un gesto que antecede a otro gesto– y sostiene la mirada de su modelo. Curiosamente, esta mirada se dirige hacia el exterior del lienzo, donde probablemente se situaba un espejo, en nuestra dirección (espectadores). La figura del pintor mira hacia “nosotros”, como si pudiéramos ser el foco de su atención. El pintor escruta con la mirada, transcribe lo que observa, estudia un objeto, tal como todos los que ejercen una actividad de carácter creativo o científico: observa, especula y desasosegado anota. Su pose muestra que es consciente de ser, simultáneamente, un sujeto activo y pasivo de análisis y estudio; pues está, simultáneamente, “dentro” y “fuera” de la tela. La composición general revela claramente que no está inmerso en una (su) imagen narcisista, sino que intenta interpelar a un “otro”, posiblemente el espectador. Esa mirada dirigida hacia “fuera” del lienzo busca tal vez comprometer al espectador y garantizar una mirada duradera sobre la pintura.

Esta mirada cruzada con el espectador lo invita a completar el resto de la escena, a inmiscuirse en el espacio del taller. Esta complicidad nos lleva a reflexionar sobre la compleja red de todas las infinitas posibilidades presentes en el acto creativo: a cada gesto corresponde una decisión que, lentamente, construye el resultado global. El resultado es un conjunto edificado al amparo de la idea, del ojo, de la mano y de la capacidad técnica. El cuadro de *Las meninas* no puede ser reducido a la categoría de un autorretrato, su objetivo principal no consiste en presentar la figura y la apariencia física del pintor; aporta más complejidad lo observación de este cuadro, pretende presentar el espacio de trabajo (el espacio del taller y, de modo abstracto, dilatar el espacio interior/exterior de la pintura).

La composición de esta obra puede ser encarada como un testimonio que aprehende todo lo que rodea la profesión del pintor, su estatuto privilegiado de cortesano que convive con la más noble aristocracia y realeza, el acto de pintar y su relación con el poder, entre otros. Además de resumir la paradoja en que se encuentra el pintor, este pasaje plantea otra cuestión: la analogía entre el lenguaje de la pintura y el lenguaje desarrollado en torno a la pintura.

Lo que denominamos en esta investigación *lenguaje de la pintura* tiene como característica específica primar el vocabulario técnico inherente a la pintura y las artes plásticas en general; proporciona información muy valiosa sobre el modo de construcción de la imagen, los materiales y técnicas empleados en la construcción de esa misma imagen, es un vocabulario propio sobre el análisis formal de la imagen. En este complejo fragmento, Foucault describe minuciosamente una imagen que no está ante la mirada del lector, da a *ver* a través de las palabras, o sea, revivifica la retórica clásica de la *ekphrasis*. De esta forma, el núcleo del texto es el contenido del texto y no la imagen a la que se refiere, que simplemente fue el motivo para iniciar el texto. Esta también podría ser una definición de autorrepresentación: cuando el núcleo del retrato ya

no es representar un sujeto –yo–, sino discurrir sobre la potencialidad de esa representación pictórica.

Vemos así que existe un conjunto de textos sobre pintura que, sin mencionar el término autorrepresentación, delinea y aborda un conjunto de conceptos semejantes a los que pretendemos abordar en esta tesis: autorrepresentación. Volviendo a Roland Barthes: si la autorrepresentación es encarada (leída) como texto, ésta puede ser una forma de autobiografía, no del autor, sino de la propia obra y de la experiencia artística del pintor (como pintor y no como individuo). Si consideramos que la (superficie de la) pintura es texto/tejido por la lenta acumulación de pinceladas y por acumulación de experiencias plásticas, para abordarla y describirla será necesario un vocabulario que exceda el territorio de las artes plásticas, cruzándose con el dominio de la semiótica, del psicoanálisis, de la ciencia, fenomenología, entre todas las otras disciplinas de conocimiento que pueden ser asociadas a un acto creativo. Está implícito que este lenguaje en torno a la pintura implica un gran conocimiento de todo lo que rodea la obra y su autor, pero que en su riqueza de referencias y en la formulación remite solamente al texto-escrito.

Jacques Derrida inicia *La vérité en Peinture* enunciando: “*Me intereso por el idioma en pintura.*”²²⁵ A lo largo del texto esta enigmática frase es dividida en segmentos, traducida en un cuestionamiento sobre el lenguaje que, para Derrida, tiene en común con la pintura la capacidad de *presentar* y *representar*. Cualquier palabra, tal como *Arte*, es un signo que designa un concepto, una cosa, tiene un significado y un referente; puede incluso ser polisémica. Luego la palabra también presenta y, antes de otra cosa, se presenta a sí misma. ¿Podría entonces sugerir que la autorrepresentación, independientemente del contexto, representa siempre y tan sólo la obra en sí (el objeto artístico elaborado bajo la égida de la autorrepresentación)?

²²⁵ DERRIDA, Jacques – *La vérité en Peinture*. París, Flammarion, 1978.

Veremos en el capítulo siguiente una búsqueda de este primer concepto esbozado de “autorrepresentación” en el análisis de las obras propuestas a estudio como corpus teórico de esta investigación. El objetivo que guía y ordena la selección es establecer un núcleo de artistas con obras ejecutadas en contextos y materiales diversos. Los casos de estudio aquí reproducidos se caracterizan por ser una excepción en el marco de las obras de esos artistas y por representar también una excepción en su tiempo.

CAPÍTULO 3.

YO SINGULAR: AUTOR PLURAL

*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.*²²⁶

Rosa Olivares

Como vimos en los capítulos anteriores, el interés en torno al autorretrato como tema singular de la pintura comienza en el Renacimiento y fue, en parte, estimulado a través de la literatura, sobre todo a partir de la publicación de *Vidas (...)* de Vasari²²⁷ y del apoyo de mecenas como el Duque Leopoldo de Medicis.²²⁸

Ya fue mencionado en las páginas precedentes que, al estudiar el tema del “autorretrato”, nos encontrábamos entre el cambio de paradigma, los momentos de ruptura, y el origen de nuevas formas de representación características del siglo XX, en particular: el momento en el que el pintor o escultor se proclama artista plástico tiene analogías y precedentes con el momento en que el artesano se denomina pintor o escultor.

²²⁶ OLIVARES, Rosa – “¿Quién soy yo?” *Exit*, nº10, Madrid, 2003, pág. 10.

²²⁷ *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* fue escrito por Giorgio Vasari y conoció su primera edición en 1550. Como el título indica, la edición comenta la vida de un grupo de artistas, especialmente pintores y escultores, contemporáneos de Vasari. *Las Vidas...* documenta también los materiales y técnicas utilizados por los artistas.

²²⁸ En 1664, Leopoldo de Medicis inició una colección dedicada únicamente al autorretrato de artista que, a lo largo de los siglos, se fue completando, con el más numeroso conjunto de autorretratos. En Portugal la mayor colección de autorretratos de artistas data del siglo XX y pertenece a la pareja Safira y Luís Serpa, que definen del siguiente modo los motivos que les llevaron a iniciar las adquisiciones: “*É um privilégio poder aceder a este momento e retê-lo, não só na memória como numa coleção. É uma das relações mais íntimas que se pode ter com o (um) artista. Aceder à sua própria imagem é possuí-lo doravante.*” In VV.AA – *Aquilo sou eu/ that is me*. Lisboa, FCC/ Assírio & Alvim, 2008 pág. 3. Un núcleo de esta colección fue expuesto en la Fundación Carmona e Costa (Lisboa) en septiembre de 2008.

Como describen Margot y Rudolf Wittkower: *“como el artista de la Edad Media, el académico se beneficiaba de una organización profesional (...) La lucha del artista del Renacimiento para liberarse de las ataduras de la corporación fue reactivada, en la época romántica, por la lucha del artista para liberarse de las trabas de la Academia.”*²²⁹

Se plantean otros paralelismos, especialmente en lo que concierne a la difusión del saber bajo la forma de la palabra escrita, en lengua vernácula y por medio de una *escuela*, entendida aquí como lugar de transmisión de conocimiento formal o informal; la divulgación de tratados teóricos genera nuevas metodologías de aprendizaje y, en consecuencia, una ampliación de la práctica artística. Destacamos también otro aspecto, a la aparición de nuevos materiales responden nuevos formatos, y naturalmente un nuevo modo de trabajar (siendo la palabra *trabajar* empleada tanto para el estudio intelectual y/o científico, como para el trabajo manual). Indicamos en sus aspectos generales otras acepciones de carácter más amplio y que se refieren al estatuto social:

- Mientras el artesano trabaja para dos tipos de mecenas (el monarca y la iglesia), el artista del Renacimiento extiende ese círculo restringido al aceptar encargos de otra clase social, de aparición reciente: la burguesía. Posteriormente, los artistas del siglo XVIII van a desempeñar un papel político activo y reconocido (como durante la Revolución Francesa por ejemplo). Los clientes, patronos y espectadores en general son en mayor número y proceden de un espectro sociocultural (y religioso) más diversificado. Los artistas plásticos del siglo XX trabajan para un público aún más vasto, diseminado por varias clases sociales y políticas. Actualmente, el reconocimiento social del artista ante

²²⁹ « *comme l'artiste du Moyen Age, l'académicien bénéficiait d'une organisation professionnelle (...) La lutte de l'artiste de la Renaissance pour se libérer des embarras de la corporation fut réactivée, à l'époque Romantique, par la lutte de l'artiste pour se libérer des entraves de l'Académie.* » In WITTKOWER, Rudolf y Margot – *Les enfants de saturne*. Traducción de Daniel Arasse. París, Macula, 1985, pág.118.

la sociedad es un derecho adquirido²³⁰; a priori su trabajo no está condicionado ni por la cuna, ni por su formación académica, ni por la pertenencia a una corporación específica, ni tampoco por el valor económico atribuido a sus obras. Ese reconocimiento y consideración son hoy un proceso más complejo; pues una progresiva libertad social implica una mayor autonomía y un amplio territorio de acción, pero también un mayor margen de subjetividad a los mecanismos institucionales que promueven el reconocimiento del trabajo de artistas plásticos. Entre los siglos XIV y XX, ese cambio de paradigma del estatuto del artista también se refleja en la condición del individuo, que ha dejado de definirse como esencialmente religioso.

Como indican numerosos autores de diversas áreas de estudio, el mundo se consolida como “global” desde el Renacimiento y, apostando por el conocimiento científico en detrimento del dogma religioso, el hombre se autotitula *universal*; es el individuo quien pasa a comandar su destino dictando las leyes por las cuales se rige. Destacamos esta idea pionera que es el *hombre universal*, que estudia y piensa el mundo que habita.

El desarrollo y la difusión del concepto de “hombre universal” fue íntimamente elaborado junto con la formulación de una nueva concepción de la educación y de la idea de academia, un sistema educativo estructurado e innovador que, hasta el siglo XVIII, daba respuesta a las necesidades formativas del artista. No obstante, este sistema fue lentamente cristalizando en fórmulas preestablecidas y esquemas excesivamente repetidos. A mediados del siglo XVIII, este sentimiento de insatisfacción fue manifestado por una nueva generación de

²³⁰ En 1980, en una reunión del comité de la UNESCO en Belgrado firmaron una recomendación relativa a la condición del artista, el documento se puede encontrar en: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (24 de Julio 2010)

artistas románticos que abrazaron una nueva forma de trabajar, saliendo fuera del espacio confinado del taller.

En palabras de Baudelaire: *“Quien dice Romanticismo, dice Arte Moderno -esto es, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresadas por todos los medios a disposición de las artes.”*²³¹ Es interesante subrayar un aspecto de este fragmento: *expresadas por todos los medios a disposición de las artes*. Baudelaire parece sugerir que no hay fronteras, ni jerarquías entre disciplinas. La palabra *artista* puede designar al pintor, al escultor, al poeta, e incluso, tal vez, a aquel cuyo trabajo implica los saberes y el uso de diversas disciplinas: el artista plástico. Al abordar estas relaciones complejas entre el estatuto del artista en tanto que autor,²³² su aprendizaje y la representación de sí, encuadramos este tema a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. No es por azar que este corto periodo sea objeto de atento estudio.

El concepto inicial de hombre universal no se agotó, pero fue adaptándose a nuevos contextos, a nuevos territorios de conocimiento y, sobre todo, a tecnologías que fomentaron una noción de velocidad inherente a las transformaciones de vivencia cotidiana y de forma de pensar. Susan Sontag, al analizar la sensibilidad humana en el siglo XX, correlaciona diversas áreas de acción y conocimiento, afirmando que *“no puede haber divorcio entre la ciencia y la tecnología, por una parte, y el arte, por otra, de la misma manera que no puede haber un divorcio entre el arte y las formas de vida social. Las obras de arte, las formas psicológicas y todas las formas sociales se reflejan entre sí y se modifican mutuamente.”*²³³

²³¹ *“Quem diz Romanticismo, diz Arte Moderna – isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios que dispõem as artes.”* In *A Pintura - Textos essenciais*, vol. 9. Dirección general de Jacqueline LICHTENSTEIN. São Paulo, Editora 34, 2004, pág. 96.

²³² Como explica Foucault: *“A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências.”* In FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?* Lisboa, Vega, 2002, pág. 33.

²³³ *“there can be no divorce between science and technology, on the one hand, and art, on the other, any more than there can be a divorce between art and the forms of social life. Works of art, psychological forms, and social forms all reflect each other, and change with each other.”* In

La estructuración y divulgación de nuevas disciplinas como la Historia²³⁴ y la Historia del Arte, la Antropología o la Sociología, tienen implicaciones directas en la apreciación de la condición del YO. Pero cabe sobre todo al Psicoanálisis el mérito de poner en cuestión y de relativizar el concepto de yo e inevitablemente su representación gráfica e iconográfica.²³⁵ El individuo es estudiado como ser plural, escindido entre consciente e inconsciente. De hecho, consciente, inconsciente, castración, tabú, asociación libre y onírico, entre muchos otros que podríamos citar, son términos de vocabulario de análisis adoptado por otras disciplinas de conocimiento –como las Artes– perdiendo su estricto carácter científico, lo que conlleva una adulteración y ampliación de su sentido inicial.

A mediados del siglo XIX, los escritos de artista pierden el carácter de investigación científica. Ya no tratan únicamente sobre el *hacer* y la técnica, sino sobre conceptos en torno al papel del artista, a opciones estéticas y de su práctica como artista. Pensadores de otras áreas de estudio corroboran este cambio.

Así, en *O fim da Arte*, Georg Hegel define que: “*el arte deja de ocupar (...) el lugar que ocupaba otrora, y las representaciones generales y las reflexiones pasan a ocupar el primer plano. (...) Y el propio arte, tal como es en nuestros días, no se hace sino para convertirse en objeto del pensamiento. (...) La obra*

SONTAG, Susan – “One culture and the new sensibility”. In *Against interpretation*. Londres, Vintage, 1994, pág 299.

²³⁴ KRIS, Ernest y KURZ, Otto – *Lenda, mito e magia na imagem do artista, uma experiência histórica*. Lisboa, Presença, Coleção Dimensões, 1988, pág. 20.

²³⁵ El Psicoanálisis va a influir las Artes plásticas en diferentes aspectos como, por ejemplo: cultivar procesos de producción “espontánea” de una imagen a partir del error o de mecanismos aleatorios (por ejemplo, como el *collage* desarrollado por los artistas Dada o como la escritura automática, usada por los artistas surrealistas); va a condicionar la obra artística a una lectura psicologizante del artista; pero va a acentuar y valorar la vertiente (terapéutica) del hacer manual espontáneo (como en el arte bruto). Pero esa relación tiene una doble influencia pues desarrolla una actividad creativa (potencialmente artística) es visto como una actividad reconocida e inclusiva; el dibujo y la pintura serán usados en procesos de cura terapéutica, especialmente con niños o pacientes esquizofrénicos.

de arte requiere nuestro juicio; sometemos su contenido y la exactitud de su representación a un examen reflexivo.”²³⁶ En este periodo proliferan opúsculos y panfletos redactados tanto por artistas como por aficionados interesados por la discusión acerba, Karina Hegewisch desarrolla este tema en la Introducción al libro *L'Art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, donde relata testimonios de la época. Pasamos a citar: “Una avalancha de pasquines, muchos de los cuales anónimos, acompañaba cada “salón”. El público (...) se precipita sobre esas curiosas piezas periodísticas. A menudo, incitaban más a la discusión que no se ocupaban de la exposición en sí misma.”²³⁷

Entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX no sólo se altera la relación del artista con el arte. Además, y sobre todo, cambia la relación del público (del espectador) con el arte, especialmente con la pintura y la escultura. Uno de los fenómenos esenciales, muy difícil de resumir en pocas líneas, consiste en la divulgación masiva de bienes culturales: producción de crítica de textos, panfletos, revistas, etc.²³⁸ Simultáneamente a las exposiciones universales, abren galerías de arte públicas y privadas que interpelan a nuevos públicos, formados por aficionados. Son estos espectadores quienes, por regla general, a pesar de no tener formación académica, desarrollan un pensamiento

²³⁶ “a arte não mais ocupa, (...) o lugar que ocupava outrora, e são as representações gerais e as reflexões que ocupam o primeiro plano. (...) E a própria arte, tal como é em nossos dias, não é feita senão para tornar-se objecto do pensamento. (...) A obra de arte requer o nosso juízo; submetemos seu conteúdo e a exactidão de sua representação a um exame reflectido.” In HEGEL, Georg W. Friederich – “O fim da Arte”. In *A Pintura - Textos essenciais*, vol. 5. Dirección general de Jacqueline LICHTENSTEIN. São Paulo, Editora 34, 2004, pág. 116.

²³⁷ « Une avalanche de brochures, dont beaucoup étaient anonymes, accompagnait chaque « salon ». Le public (...) se précipite sur ces curieuses petites pièces journalistiques. Souvent, elles incitaient bien plus à la discussion qu'à l'exposition elle-même. » In VV.AA – HEGEWISCH, Karina – Introducción a *L'Art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris, Éditions du Regard, 1998, pág. 17.

²³⁸ Aspecto ampliamente explotado por las vanguardias para publicar sus numerosos manifiestos. Ejemplo flagrante fue el de Filippo Marinetti y el movimiento Futurista italiano que produjo un total de 180 manifiestos que, además de edición privada, en ocasiones fueron publicados en periódicos como el prestigioso diario parisino *Le Figaro*.

crítico y escriben sobre arte, dando origen a una crítica crecientemente especializada.

Otro aspecto importante a considerar es que, gracias a las nuevas disciplinas orientadas a un análisis del yo y del otro, la palabra gana poder sobre la imagen. Se produce una evidente ampliación de la noción de *yo*, del *otro*; por contaminación del territorio de la Psicología, pero también este *yo* y el *otro* que se estudia en Antropología. Yo, como individuo, dejo de ser definido por la dicotomía cuerpo+alma, pasando a ser una concepción compleja, constituida y construida *en el y por el* proceso de verbalización de una individualidad propia y colectiva. Yo como individuo: con una personalidad peculiar; yo como colectivo: miembro de un grupo, una sociedad y una cultura.

En este contexto, el rostro se convierte en fragmento constitutivo de una identidad fragmentada; deja de ser una superficie lisa, la del espejo del alma: *“Esta transformación echa sus raíces en los albores del siglo pasado, cuando los doctores Freud y Charcot entablan su puntilloso trabajo de disección del cuerpo. La cara, otrora máquina a expresar, ya no lo es más. Es descalificada.”*²³⁹

La cara es descalificada, territorio demasiado exiguo para expresar emociones. En cualquier caso, en el contexto del siglo XX, ¿cómo representar la imagen de un rostro, de cualquier rostro?

¿Qué puede manifestar un rostro tras la inhumanidad de la I Guerra Mundial y de la atrocidad de la II Guerra Mundial, de procesos de descolonización controvertidos y problemáticos?²⁴⁰

²³⁹ «Ce bouleversement prend ses racines à l'aube du siècle passé, quand les docteurs Freud et Charcot entament leur pointilleux travail de dissection du corps. La figure, anciennement machine à exprimer, n'est plus. Disqualifié.» In LE MOIGNE, Cyrielle – "Le naufrage du visage". *Beaux-Arts magazine*, n°292. Bolonia, Octubre 2008, pág. 118.

²⁴⁰ Que a lo largo de todo el siglo XX degeneraron en el (casi) exterminio de varias tribus del continente africano, por ejemplo.

Comprobamos que en el siglo XX se intensifica la relación íntima y directa entre el encadenamiento de hechos históricos y la producción artística, cuya relación se hace más inmediata y mediática, en comparación a los siglos anteriores. El contenido, el modo de materialización, de producción e incluso la presentación de la obra guardan una estrecha relación con el contexto histórico-social, que influye sobre esas diferentes etapas. En *performance art*, Kristine Stiles propone un ejemplo concreto: "*Los artistas que comenzaron a utilizar sus cuerpos como material del arte visual expresaban reiteradamente su objetivo de acercar el arte a la vida a fin de aumentar la inmediatez experiencial de su trabajo. Esta afirmación debe situarse en el contexto histórico tras el Holocausto y el advenimiento de la era atómica con su amenaza de aniquilación sin precedentes.*"²⁴¹

En *La guerra como experiencia interior*, escrito en 1922 tras 4 años de traumática vivencia de guerra, Ernest Junger afirma: "*El combate de las máquinas es tan colosal que el hombre está muy cerca de anularse ante él.*"²⁴²

²⁴¹ "*The artists who began to use their bodies as the material of visual art repeatedly expressed their goal to bring art practice closer to life in order to increase the experiential immediacy of their work. This assertion must be situated in the historical context of the aftermath of the Holocaust and the advent of the atomic age with their unprecedented threat of annihilation.*" Y la autora ejemplifica a partir de la diseminación de la práctica de la *performance*, diciendo: "*Emphasizing the body as art, these artists amplified the role of process over product and shifted from representational objects to presentational modes of action that extended the formal boundaries of painting and sculpture into real time and movement space.*" In STILES, Kristine – "Performance Art". *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists' writings*. S/L, Editado por Kristine Stiles & Peter Selz/California Press, 1996, pág. 679. La creciente importancia del proceso sobre el objeto final es enfatizada por el lema adoptado por Joseph Albers: "*art is concerned with the HOW and not with the WHAT; not with literal content, but with the performance of the factual content. The performance – how it is done – that is the content of art.*" In GOLDBERG, Roselee – *Performance Art, From Futurism to the Present*. Thames & Hudson, 2001.

²⁴² "*O combate das máquinas é tão colossal que o homem está muito perto de, perante ele, se apagar.*" In JUNGER, Ernest – *A guerra como experiência interior*. Lisboa, Ulisseia, 2005, pág. 107. Jünger pertenece a una generación cuyos padres y abuelos habían sido soldados en la guerra Franco-Prusiana y relataban técnicas de combate cuerpo a cuerpo. El enemigo tenía un cuerpo palpable y un rostro. La experiencia de E. Jünger es la de una lucha bélica. Este fragmento de texto se desarrolla en los párrafos siguientes, pasamos a citar: "*O combate reveste a forma de um mecanismo gigantesco e sem vida, recobrando a extensão de uma vaga destruidora, impessoal e gelada.*"

El rostro –humano, reconocible, amable– resulta anódino ante la bomba atómica y la utilización de armamento masivo.

En *A arte do retrato: quotidiano e circunstância*, José Gil radicaliza la relación paradójica que existe entre significación y desdibujamiento del rostro en el siglo XX afirmando que “*De la desaparición del rostro (y del retrato) nació la pintura abstracta.*”²⁴³ En suma, la naturaleza y la rapidez de los cambios operados durante el siglo XX son extraordinarias y paradójicas. Por ejemplo, al rostro de una belleza intangible de las *movie-stars*, se contraponen el rostro circunscripto de los carteles de propaganda política²⁴⁴; se banaliza(n) el(los) rostro(s) rehecho(s) por medio de la cirugía estética y, literalmente, pasa a ser posible adquirir un nuevo rostro.

Con todo, este rostro como fragmento constitutivo de una identidad que califico de troceada es, también, un fenómeno concomitante con la reivindicación por derechos cívicos y jurídicos en los países europeos y norteamericanos. Yo = individuo representante de un sexo, de una raza, de una comunidad, de una clase social; a mi rostro sobreviene el de los miembros del grupo al cual me filio y pertenezco. Yo es otro – yo soy distinto (singular) pero miembro de uno (o varios) estratos sociales a los que voy adaptando mi singularidad.²⁴⁵ En *Fotografia e narcisismo*, Margarida de Medeiros afirma que: “*a partir del siglo XX,*

²⁴³ “Do desaparecimento do rosto (e do retrato) nasceu a pintura abstracta.” In GIL, José – *A arte do retrato: quotidiano e circunstância*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

²⁴⁴ Como nos recuerda José Gil: “*Não é por acaso que os ícones dos déspotas são tão importantes para o poder político: de Hitler a Mão Tsé-tung ou a Estaline, a fotografia gigante fabrica um modelo de rosto que incide sobre um processo de subiectivação determinado. A “imagem pública” dos líderes em democracia releva, no entanto da mesma lógica. Como também todo o sistema de retratos de stars.*” In GIL, José – *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997, pág. 171.

²⁴⁵ Este es el aspecto feliz de vivir en una democracia occidental europea: poseer el poder (utópico) de circular con gran margen de libertad por la inmensa variedad de tribus urbanas organizadas por niveles socioculturales.

el rostro es el lugar de la mueca y la convulsión histérica, síntomas del enfrentamiento del sujeto con las fronteras de su identidad."²⁴⁶

Pero la conciencia y la interpretación de lo que es (son) la(s) identidad(es) y su representación exterior no es materia estanca. Según M. Foucault: "*La lucha por una subjetividad moderna pasa por la resistencia a las dos formas actuales de sometimiento, una que consiste en individualizarnos de acuerdo con las exigencias de poder y otra que consiste en prender a cada individuo a una identidad sabida y conocida bien determinada.*"²⁴⁷ Sabemos sin embargo que en el medio artístico y literario la excepción es la regla. De hecho, como es del conocimiento público, M. Foucault vivió intensamente la revolución de las costumbres declarada en 1968 llevando una doble vida, que alternaba la condición de reputado intelectual y de frecuentador del *bas-fond* parisino. A mediados de los años sesenta, Europa y América del Norte asistieron a una profunda ruptura sociocultural liderada por estudiantes universitarios y por el movimiento feminista, posteriormente festejada por la generación *flower power*.

Estos hechos, así como otros acontecimientos tales como la implantación de estados democráticos en Europa Occidental, la herencia de dos guerras mundiales y una creciente liberalización de las costumbres, hacen que sea difícil bosquejar la totalidad de las razones complejas que subyacen a una nueva vivencia y experiencia del cuerpo y, en consecuencia, del rostro. Aparte de que el cuerpo (anónimo y sin rostro) y su representación en el arte, se convierte asimismo, a partir de los años 60, en un tema político y capital. Ejemplificamos

²⁴⁶ "*a partir do século XX, o rosto é o lugar do esgar e da convulsão histérica, sintomas do confronto do sujeito com as fronteiras da sua identidade.*" In MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pág 78.

²⁴⁷ "*A luta por uma subjectividade moderna, passa pela resistência às duas formas actuais de sujeição, uma que consiste em individuar-nos de acordo com as exigências de poder e outra que consiste em prender cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida bem determinada.*" In OLIVEIRA, Emídio Rosa de – "Introdução" In DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa, Veja, 1987, pág. 10.

esta complejidad citando a Carlos Fuentes : “*El cuerpo es el templo del alma. El rostro es el templo del cuerpo y cuando el cuerpo se rompe el alma no posee más altar que el de un rostro.*”²⁴⁸ La relación entre el cuerpo y el rostro es en sí demasiado compleja y extrínseca a la presente tesis. El rostro, en particular, pasa a ser íntimamente connotado con las cuestiones de identidad.

La observación de un rostro nos permite “descifrar” tres aspectos fundamentales de la noción de identidad: racial, de género masculino/femenino y, en ocasiones incluso religioso. En Europa, durante la II Guerra Mundial y las décadas que la siguieron, cualquier discurso sobre identidad revelaba tensiones irresolubles de carácter político-religioso. En última instancia, ¿cómo llegar a ser *judío alemán*? No obstante, no desarrollaré este concepto “identidad” por demasiado complejo y exterior al asunto de este trabajo.²⁴⁹

²⁴⁸ “*The body is the temple of the soul. The face is the temple of the body. And when the body breaks, the soul has no other shrine except the face.*” In FUENTES, Carlos – *The diary of Frida Kahlo, an intimate self-portrait*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1995, pág. 8. Esta frase, integrada en un ensayo sobre Frida Kahlo, es sin embargo pertinente en todo el contexto del arte contemporáneo y adaptable al trabajo de diversos artistas.

²⁴⁹ La noción de *identidad* fue debatida y quedó profundamente ligada, a partir de mediados de los años 70 del siglo XX, a las numerosas comunidades migrantes esparcidas por el mundo: ser francés de origen magrebí (*pied noir*) o ser portugués nacido en las ex-colonias (*retornado*). Estas reivindican la importancia y el reconocimiento de su lengua, religión y/o valores del país de origen. Sobre este tema, consultar: REILLY, Maura – “Toward Transnational Feminisms”. In *Global Feminisms, new directions in contemporary art*. Londres/Nueva York, Merrel Publishers, 2007 o también MAALOUF, Amin – *As identidades assassinas*. Lisboa, Difel, 2002.

3.1. LA OBRA COMO PROCESO DE TRANSFORMACIÓN: AUTOCONOCIMIENTO DEL INDIVIDUO Y EXPERIMENTACIÓN DEL AUTOR

*“Estoy a favor de un arte que se desarrolla sin saber en absoluto que es arte,
un arte que tiene la oportunidad de partir de cero.”²⁵⁰*

C. Oldenburg

“Quiero ver cómo es. Lo llaman arte después de todo, ya sabe.”²⁵¹

P. Guston

En Europa, hasta el siglo XIX, la sociedad se organiza en compartimentos socioeconómicos bien definidos y sometidos a rígidos códigos de comportamiento. Sin embargo, estos dictámenes son erosionados por la violencia de la guerra de 1914-18, y la apertura social asociada al periodo de reconstrucción se refleja en todos los dominios de la vida social y profesional.

En el ámbito de las Artes plásticas, los artistas abandonan los temas clásicos, literarios y religiosos, para entrar en conflicto con su propia experiencia personal. Es el caso de Guillaume Apollinaire, André Breton o André Derain, así como de los veteranos de nacionalidad alemana Otto Dix y Max Beckmann,²⁵² que no son

²⁵⁰ *“I am for an art that grows up not knowing it is art at all, an art given the chance of having a starting point of zero.”* In OLDENBURG, Claes – “I am for an Art (1961)”. In *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists’ writings*. S/L, Editado por Kristine Stiles & Peter Selz/California Press, 1996, pág. 335.

²⁵¹ *“I want to see what it looks like. They call it art afterwards, you know”.* In GUSTON, Philip – “Philip Guston Talking (1978)” In *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists’ writings*. S/L, Editado por Kristine Stiles & Peter Selz/California Press, 1996, pág. 253.

²⁵² En un volumen dedicado a los autorretratos de M. Beckmann, Peter Selz señala que la experiencia de la guerra fue tan devastadora que, en 1914, el artista sufrió una depresión nerviosa

más que algunos ejemplos de un vasto grupo de artistas que, tras la guerra, dejan de reproducir o de extrapolar modelos preestablecidos, preocupándose por relatar experiencias individuales a través de un vocabulario plástico propio.

Trasladar, de forma consciente y con espíritu analítico, experiencias y elementos de su vida personal al ámbito del trabajo plástico es una idea audaz que abre la puerta a una multiplicidad de caligrafías, movimientos artísticos, ampliando la noción de un mundo individual y colectivo, pero también difuminando esa misma frontera (entre lo individual y lo colectivo). Como resume Teresa Cruz, en su ensayo sobre Baudelaire: *“Es difícil imaginar hoy la posibilidad de definir, en unas pocas páginas, qué sean el pintor o la pintura, el artista o el arte de la vida moderna, posmoderna, contemporánea, o como se la quiera llamar.”*²⁵³ Suscribimos esta dificultad, por lo que abordaremos tan sólo uno de los aspectos fundamentales y transversales a esta problemática: la intersección entre arte y vida, dado que la obra del artista que se convierte en modo de vida, a partir de finales del siglo XIX.

Es decir, se persigue la vía iniciada a partir del Romanticismo en que el “simple vivir cotidiano”, muchas veces banal, se refleja e inmiscuye en la concepción y presentación de la obra de arte. De hecho, a partir de las primeras décadas del siglo XX hasta nuestros días se anhela lograr una “obra de arte total” que, en el seno de las artes plásticas, acaba por traducirse en la práctica como *“la exposición que tiene ella misma el carácter de una obra.”*²⁵⁴ O, citando una

y fue enviado a una clínica en Estrasburgo. Durante el periodo de tratamiento, Beckmann pinta “Self-portrait as medical orderly” (1915), un cuadro que hoy pertenece a la colección Von der Heydt-Museum, en Wuppertal. In SELZ, Peter – *Max Beckmann – the self-portraits*. Nueva York, Rizzoli International Publication/Gagosian Gallery, 1992, pág. 23.

²⁵³ *“É difícil imaginar hoje a possibilidade de, em algumas páginas, definir o pintor ou a pintura, o artista ou a arte da vida moderna, pós-moderna, contemporânea, ou como se queira chamar-lhe.”* In CRUZ, Teresa – “Baudelaire: moderno, pré-moderno, pós-moderno”. In *O pintor da vida moderna*. Lisboa, Veja, 2002, pág. 63.

²⁵⁴ *“l'exposition qui a elle-même le caractère d'une oeuvre”* In SCHNEED, Uwe M. – *Exposition Internationale du Surréalisme. Paris 1938*. Paris, Éditions du Regard, 1998, pág. 184.

formulación más compleja de Jan Hoet, uno de los comisarios de arte más influyentes de los años 80 y 90: *“Una exposición es una forma de expresión, no solamente del artista, sino también del organizador.”*²⁵⁵

Al romper con los modelos anteriores, los artistas vanguardistas activos a finales del siglo XIX ponen en práctica un nuevo modelo de aprendizaje, realización y muestra del trabajo artístico, que será sucesivamente repetido y rechazado por las generaciones siguientes. Así, en el primer cuarto del siglo XX, se desarrollan procesos y conceptos que serán estudiados y repetidos hasta el agotamiento (estrategias creativas que todavía persisten): *dada*, *collage*, *cadavre-exqui*, *objet trouvé*, *ready made*, *performance*, entre otros. La correlación entre estos procesos y conceptos tiene por objetivo inmediato la inscripción de una idea singular (marca del genio) y de un estilo propio, funcionando como una marca inmediatamente reconocible y, por consiguiente como una “firma” (tal como fue divulgada en el Renacimiento). Pero no solamente los materiales, los procesos o la marca autoral, sino también la forma de presentación del trabajo/obra da o refuerza el sentido (contenido estético y autoral). Como nos recuerda Katharina Hegewisch, *“La exposición, como vehículo de autoanálisis y de autorrepresentación, es el medio natural del artista.”*²⁵⁶

Algunas muestras, como la exposición de la Secesión Vienesa en 1902,²⁵⁷ forman parte de un pequeño conjunto de eventos seminales que demostraron

²⁵⁵ *“Une exposition est une forme d’expression, non seulement de l’artiste, mais aussi de l’organisateur.”* In HOET, Jan – *Chambres d’amis, Gand 1986*. Con la colaboración de Rainer Metzger. París, Éditions du Regard, 1998, pág. 417.

²⁵⁶ *« L’exposition comme véhicule d’autoanalyse et d’auto-présentation est le médium naturel de l’artiste »* In HEGEWISCH, Karina – *L’Art de l’exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. París, Éditions du Regard, 1998.

²⁵⁷ *« Le rêve d’une unité de l’art et de la vie, le rêve que les idées et les idéaux deviennent réels et agissants était déjà, depuis les Lumières et le Romantisme, le chiffre et la quintessence même d’une multiplicité de projets artistiques souvent contradictoires.(...) Cette exposition marque l’apogée et le point final (...) au tournant du XIXe siècle au XXe siècle, elle reflète au même degré l’héritage du passé et les intentions artistiques contemporaines, et elle annonce le projet d’une exposition conçue comme événement esthétique unique, le « happening » et « l’environnement »*

esta nueva postura y relación del artista en relación a su trabajo, influenciando la relación entre el artista y la sociedad. Los ejemplos son muchos y variados: *“La concepción del arte y de la vida como "uno", como "unión mística" en la fiesta del arte como en la fiesta del amor, de una parte, como campo estético-político activado y activante para el espectador, de otra (...) teatro de acción realmente movido y en movimiento del arte y de la experiencia cotidiana de hoy. Aquí como allí, se trata de un « theatrum mundi », sólo los signos difieren.”*²⁵⁸

Como fue mencionado, este esfuerzo de conquista de libertad y expresión individual hace que, entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, irrumpen innumerables y simultáneos movimientos artísticos, en cantidad antes nunca vista, alcanzando una divulgación sin precedentes y en una rápida sucesión: *“Las principales tendencias artísticas de 1830 (...) se relacionan unas con otras de forma complicada y ordinario contradictoria.”*²⁵⁹ En ocasiones es difícil distinguir y demarcar nitidamente estos periodos de transición, tanto más en la medida en que un mismo movimiento ofrece, durante su maduración, diversas facetas: *“(…) es la furiosa rapidez del desarrollo técnico y el punto al que se fuerza el paso lo que tiene algo de patológico, particularmente cuando se compara con el ritmo del progreso en periodos anteriores de la historia y de la cultura. Porque el rápido desarrollo de la técnica no sólo acelera la variación de la moda, sino también la variabilidad de los criterios de gusto estético, y muchas*

du futur. » In EKKEHARD, Mai – *La Sécession Viennoise de 1902 : L'exposition comme œuvre d'art totale.* Paris, Éditions du Regard, 1998, pp. 45 y 50.

²⁵⁸ « *La conception de l'art et de la vie comme "un", comme "unio mystica" dans la fête de l'art comme fête de l'amour, d'un côté, comme champ esthétique-politique activé et activant pour le spectateur, de l'autre côté (...) théâtre d'action réellement mu et en mouvement de l'art et du quotidien d'aujourd'hui. Ici comme là, il s'agit d'un « theatrum mundi », seuls les signes diffèrent.* » In EKKEHARD, Mai – *Op. cit.*, pág. 50.

²⁵⁹ « *As principais tendências artísticas de 1830 (...) relacionam-se umas com as outras de modos complicados e ordinariamente contraditórios.* » In HAUSER, Arnold - *Teorias da Arte.* Lisboa, Presença, 1988.

veces origina una manía insensata y estéril de innovación, una ansia sin treguas de lo nuevo simplemente porque es nuevo."²⁶⁰

Esta época está marcada por la sucesión de guerras: la Franco-Prusiana, en primer lugar, seguida por la I y la II Guerras Mundiales; que determinan un crecimiento económico intermitente, un rápido cambio de valores morales, sociales y políticos que inevitablemente se reflejan en el trabajo de los artistas. Aunque formal y conceptualmente distintas, todas las (nuevas) corrientes literarias y artísticas de este periodo tienen un punto de convergencia: *"El ser moderno, como afirmación de pertenencia y valorización del presente"*,²⁶¹ concepto que me parece válido, casi tautológico, dentro de nuestra propia y presente contemporaneidad. La vivencia voraz de ese intenso y fugaz momento presente no está exenta de ironía: así, a lo largo de todo este periodo han desfilado movimientos "post" suplantados por estilos "neo". No obstante, como explicita Teresa Cruz, en su definición de *moderno* Baudelaire ya había prevenido la dualidad intrínseca al "instante" y a lo "nuevo", que están condenados a lo efímero y a una eneluctable desaparición. *"Destinada a captarlos, el arte moderno contiene, así, para Baudelaire, un elemento que incorpora constantemente su propia muerte, la cual es (...) asimilada a algo positivo: su paso a la intemporalidad, o a la dignidad de tradición."*²⁶²

²⁶⁰ "(...) é a furiosa rapidez do desenvolvimento técnico e o ponto a que é forçado o passo que tem qualquer coisa de patológico, particularmente quando se compara com o ritmo do progresso em períodos anteriores da história e da cultura. Porque o rápido desenvolvimento da técnica não só acelera a variação da moda mas também a variabilidade dos critérios de gosto estético, e muitas vezes origina uma mania insensata e estéril de inovação, uma ânsia sem treguas do novo só porque é novo." *Idem*, pp. 208/209. Aunque, en este parágrafo, A. Hauser comentaba la crisis de la II República en torno a 1871, esta parece ser una definición adecuada de las décadas que preceden el inicio de la II Guerra mundial.

²⁶¹ "O ser moderno, como afirmação de pertença e valorização do presente." In CRUZ, Teresa – "Baudelaire: moderno, pré-moderno, pós-moderno". In *O pintor da vida moderna*. Lisboa, Vega, 2002, pág. 69.

²⁶² "Destinada a captá-los, a arte moderna contém assim, para Baudelaire, um elemento que incorpora constantemente a sua própria morte, a qual é (...) assimilada a algo positivo: a sua passagem à intemporalidade, ou à dignidade de tradição." Según esta autora, "para Baudelaire, transformar-se em passado ou em tradição, e esgotar em cada momento o novo, significa fazer a experiência do presente." In CRUZ, Teresa – *Op. cit.*, pp. 70/71.

En el seno del arte moderno la breve historia de la fotografía ofrece un ejemplo clave: desde sus inicios, la fotografía permite rapidez de resultados, fácilmente reproducibles. Su divulgación y difusión entre un público iniciado es uno de los factores que lleva, desde comienzos del siglo XX, a cuestionar y ampliar el número relativamente reducido de temas considerados “propios” por el medio artístico, y a que surjan nuevas tipologías de representación, sobre todo en el ámbito del autorretrato.²⁶³ O, alternativamente, conduce a una reinterpretación o reactualización de los temas clásicos, como por ejemplo en el caso de Max Beckmann y el uso que hace de la composición de las crucifixiones medievales, especialmente cuando organizadas en trípticos, y otras escenas religiosas.

En pocas décadas, la fotografía se convierte rápidamente en una tecnología “democrática”, accesible a aficionados y autodidactas, artistas y fotógrafos que reinventan el modo de contemplar el mundo. A pesar del prejuicio inicial, fenómeno propio a la aparición de la nueva técnica, la fotografía fue reconocida con el estatuto de “disciplina artística” junto a la pintura, la escultura y el dibujo: *“Igual que una pintura, para ser una obra de arte lograda debe ser coherente, construida, poseer un contenido simbólico, inscribirse en una historia cultural. Una fotografía artística no es simplemente un procedimiento mecánico, sino que pretende ser capaz, ella también, de cumplir las mismas exigencias.”*²⁶⁴

El mundo artístico y literario occidental de las primeras décadas del siglo XX va a dejar la marca indeleble de esa modernidad fulgurante que acompañará la

²⁶³ Por ejemplo entre 1909 y 1920 Anne Brigman utiliza la fotografía, retrata su cuerpo desnudo para ilustrar su creencia en la unión entre las mujeres y la naturaleza.

²⁶⁴ *“De même qu’une peinture, pour être une oeuvre d’art réussie, doit être cohérente, être faite à propos de quelque chose, construite, avoir un contenu symbolique, s’inscrire dans une histoire culturelle, une photographie d’art n’est pas simplement un procédé mécanique mais prétend être capable, elle aussi, de remplir les mêmes exigences.”* Y el autor desarrolla el texto afirmando: *« Depuis Fontaine de Duchamp ou les Boîtes Brillo de Warhol, il a été mis en évidence que ce n’est pas le matériau qui fait d’un objet une oeuvre d’art. »* In LAGEIRA, Jacinto – *« Ton visage et le mien » ART Studio n° 21*, París, 1991, pág. 66.

veloz evolución tecnológica²⁶⁵. Por primera vez en la historia europea se vive un periodo de libertad social que permite la coexistencia de un gran número de movimientos artísticos con presupuestos, objetivos y problemáticas estético-filosóficas diferentes, que se desarrollan en paralelo y se suceden en una proliferación rizomática. Para dar apenas un pequeño ejemplo: entre 1912 y 1913 se organizan algunas de las grandes exposiciones emblemáticas de la primera mitad del siglo XX como la exposición itinerante de los artistas futuristas (París, Londres, Berlín); el primer Salón de Otoño Alemán en Berlín, que junta pintores y escultores expresionistas, miembros del grupo Der Blaue Reiter, fauves, cubistas y futuristas de diversas proveniencias y nacionalidades; y también, *armory show* (Nueva York y Chicago). Los artistas y las obras circulan entre países e incluso entre continentes y esta difusión posibilita redes de contactos fructuosos y el apoyo de coleccionistas como Peggy Guggenheim.

En este marco, sucede que la adhesión de los propios artistas a determinados movimientos, incluso cuando han contribuido a su origen, sea efectiva sólo temporalmente. Por ejemplo, para Picabia, Picasso o Duchamp, la vorágine de la experimentación se encuentra por encima de todo y ellos (que crearon obras seminales del siglo XX) atraviesan diferentes movimientos estilísticos, sin preocuparse por mantener ningún tipo de coherencia formal o estética. Picasso es el primer artista que personifica radicalmente esta nueva forma de “*ser artista*”.²⁶⁶ Picasso es un caso inigualable en el siglo XX: su obra se apoya en el pasado, pero muestra poco interés por las convenciones: “*siempre ha unido, en el tiempo y en abundancia, creación y memoria, invención y reciclaje, ego y*

²⁶⁵ “It is only in what we call the art world that it is possible to invent a new genre from scratch (...) The reason is that the art world remains the most permissive of cultural and social sub-sets, whose core of followers are eager as the artists themselves to be overwhelmed and provoked, and to have the frame work around “art” periodically challenged, expanded, and redefined.” In GOLDBERG, Roselee – *Performance live Art since the 60's*. Introducción de Laurie Anderson. Londres, Thames & Hudson, 2001, pág. 13.

²⁶⁶ “On dit Picasso Polymorphe” In GUÉGAN, Stéphan – « Picasso: une synthèse à Thèse. Obsession de la modernité ». *Beaux-Arts magazine*, n°292. Bolonia, Octubre 2008. Cita sacada de una reseña sobre una monografía de Picasso, pág. 38.

linaje. (...) A la edad de ocho años, Picasso bebe de Goya; con dieciséis, se da aires de Velázquez; con veinte, se come crudos a Toulouse-Lautrec, Degas y Poussin."²⁶⁷

En el siglo XX, Picasso es el primer artista multi-inter-disciplinar, se mueve con soltura entre disciplinas y territorios diversos, en pro de un proyecto artístico único cuyo sentido primero no es enteramente premeditado. Revisitar hoy su obra supone constatar que a lo largo de su prolífica vida existió un único deseo y un concepto clave: experimentar sin prejuicios todas las técnicas, todos los medios cruzando disciplinas diversas. Durante el siglo XX van a desfilar otros ejemplos más o menos marcantes de esta actitud pluridisciplinar. En un texto titulado *A experimentação e a imagen*, sobre el trabajo de Noronha da Costa, José Gil²⁶⁸ afirma que *"todo el arte moderno es experimentación del arte que se convirtió en arte de la experimentación."*²⁶⁹

En América y Europa es Marcel Duchamp (y posteriormente A. Warhol) quien a mediados del siglo XX encarna el icono del artista contemporáneo en ruptura con las convenciones. Para Rush, *"Marcel Duchamp pone al artista en el mismo centro de la producción artística de una manera diferente. (...) El artista era libre*

²⁶⁷ « *a toujours lié, en permanence et en abondance, création et mémoire, invention et recyclage, ego et lignage. (...) À l'âge de huit ans, Picasso détourne Goya ; à seize, il se donne des airs de Vélasquez ; à vingt, il avale tout cru Toulouse-Lautrec, Degas et Poussin* » In GUÉGAN, Stéphan – "Picasso et ses maîtres, un hommage insolent". *Beaux-Arts Magazine*, n°292. Bolonia, Octubre 2008, pág. 82.

²⁶⁸ GIL, José – *Sem Título. Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

²⁶⁹ *"toda a arte moderna é experimentação da arte que se tornou arte da experimentação."* Hay, en el campo artístico, varias maneras de experimentar. El experimentalismo del arte moderno y de las vanguardias siguió vías múltiples cuyas diferencias de procedimiento determinaron decisivamente el destino de las imágenes en el siglo XX *"a experimentação incidiu sobre um sem-número de elementos: da coerência interna da imagem às relações variadas com a referente "natural": do contexto de exposição da obra ao seu enquadramento propio (moldura, base, etc); da natureza do suporte à qualidade da matéria; da relação clássica de "contemplação" à participação do "observador" na feitura do objecto e assim por diante."* En otro texto titulado *experimentador* ao acaso sobre la obra de Ângelo de Sousa, resume y confirma: *"a pintura moderna fez da experimentação um objectivo (do "processo" um "fim", da "formação" a "forma")"*. *Idem*, pág. 259.

de expresar cualquier idea a través de cualquier medio posible."²⁷⁰ De hecho, una parte de la genialidad de M. Duchamp reside en apropiarse de objetos producidos de forma industrial: convirtiéndolos en obras de arte, privilegia la firma en detrimento de la autoría. En otras palabras, la materia de Duchamp eran las ideas y la materia de trabajo residía en el proceso de concepción, siendo la competencia técnica un mero requisito de ejecución. Éste es el hilo conductor de la contemporaneidad, como sucintamente resume Michael Archer: *"El arte contemporáneo permite que muchas tendencias contradictorias coexistan. En el desmantelamiento de la noción de lo Nuevo, una práctica no se limita a sustituir a otra, sino que más bien dichas prácticas coexisten en paralelo, sin ninguna necesidad de solaparse."*²⁷¹

Vemos que, en la contemporaneidad, la experimentación dirige el hacer artístico, coexistiendo con dos actitudes que (aún) resumen *l'air du temps*: versatilidad y apertura a la influencia del mundo exterior; que se traducen por una resistencia al *cierre* del trabajo en relación a un material, soporte o tema. Entre los varios testimonios encontrados, selecciono la declaración del artista Jochen Gerz quien, a finales de los años 80, sintetiza esta alteración diciendo: *"Yo no hago pintura, escultura o dibujo, pero utilizo la fotografía, el texto, el sonido, mi cuerpo y también la imagen móvil. No son medios que estén reservados al arte y la mayor parte de ellos no existía antes de la época moderna."*²⁷² También los

²⁷⁰ "Marcel Duchamp, puts the artist at the very core of the artistic enterprise in a new way. (...) the artist was free to express any concept through whatever means possible." In RUSH, Michael – *New Media in Art*. Londres, Thames & Hudson, 2005. M. Duchamp, tal como Picasso, tuvo una formación académica de raíz clásica, y también experimentó compulsivamente materiales de naturalezas diversas, ensayando nuevos modos de concepción y de presentación de la obra. Sin embargo, se distingue de Picasso en un punto fundamental: la (no) afirmación de autoría.

²⁷¹ "Contemporary practice allows many contradictory strands of activity to co-exist. In dismantling the notion of the New, one practice does not simply supplant another. Rather, these practices co-exist in parallel, not necessarily intersecting at all." In RENTON, Andrew – "Francesco Clemente. Unrelaxed Cosmology of floating symbols". *Flash Art International Edition n° 171*, Vol. XXVI. Verano 1993, pág. 110.

²⁷² «Je ne fais pas de la peinture, de la sculpture, du dessin mais j'utilise la photographie, le texte, le son, mon corps et aussi l'image mobile. Ce ne sont pas des moyens qui sont réservés à l'art et la plus part n'existait pas en soi avant l'époque moderne.» In MOEGLIN-DELCROIX, Anne-

historiadores y teóricos abordan desde muy pronto este asunto. Así, para Susan Sontag: *"A menudo, la conquista y la explotación de nuevos materiales y métodos extraídos del mundo del "no-arte"—por ejemplo de la tecnología industrial, de los procesos comerciales y de la imaginería, de las fantasías y sueños puramente privados y subjetivos."*²⁷³ La aparente variedad de materiales y "estilos" que los artistas —que ya no son específicamente pintores o escultores— se han apropiado tiene como primera consecuencia relativizar la pertinencia y la necesidad de que exista una marca autoral, identificativa del estilo; en segundo lugar, problematiza la necesidad incluso del reconocimiento de esa marca autoral, ya sea a través de la imagen producida (resultado), ya a través del proceso de producción.²⁷⁴

El papel de las escuelas de arte resulta, en este punto, decisivo al dar importancia a la experimentación, alimentando una cierta permisividad en relación a las propuestas desarrolladas por profesores y estudiantes. Proyectos pedagógicos como los de la Bauhaus, Black Mountain College o St Martins School of Art y, más recientemente, la escuela Goldsmith's, han defendido una pluralidad de enfoques metodológicos, patente en el propio trabajo personal del cuerpo docente. Joseph Albers, que dio clases tanto en la Bauhaus como, más tarde, en Black Mountain College, explicaba a sus estudiantes: *"El arte tiene que*

Esthétique du livre d'artiste. París, Ed. Jean Michel Place/Bibliothèque National de France, 1997, pág. 37.

²⁷³ *"Often, the conquest and exploitation of new materials and methods drawn from the world of "non-art" – for example, from industrial technology, commercial processes and imagery, from purely private and subjective fantasies and dreams."* Acerca de una no-especialización y de una actitud pluridisciplinar por parte de los artistas, corroborando la idea expresada en párrafos anteriores transcribo el ejemplo dado por Susan Sontag: *"Painters no longer feel themselves confined to canvas and paint, but employ hair, photographs, wax, sand, bicycle tires, their own toothbrushes and socks."* SONTAG, Susan – "One culture and the new sensibility". In *Against interpretation*. Londres, Vintage, 1994, pág. 296. En la página 300, Sontag insiste *"The new sensibility understands art as the extension of life – this being understood as the representation of (new) modes of vivacity."*

²⁷⁴ Por ejemplo, en julio de 1950, Hans Namuth realiza las famosas fotografías que revelan el proceso de trabajo por detrás de las pinturas de Jackson Pollock, mostrando y fijando los gestos: *"O processo de criação era obra"*. In FARO, Pedro – "A forma do gesto". *L+Arte*, nº53. Lisboa, Octubre 2008, pág 62.

ver con el CÓMO y no con el QUÉ, no con el contenido literal, sino con la interpretación del contenido objetivo. La interpretación —el cómo se hace— es el verdadero contenido del arte."²⁷⁵

Hay claramente un enfoque cada vez mayor en un aprendizaje individual, tutorial, hecho a la medida del estudiante²⁷⁶ (futuro artista) en detrimento de un aprendizaje eminentemente técnico o tecnológico. El objeto artístico deja de corresponder forzosamente a un objeto material, fruto de una elaborada y lenta labor física. El objeto artístico es connotado con la concepción de una idea y con la pluralidad de medios disponibles (materiales o inmateriales) para vehicular esa misma idea. Arnold Hauser²⁷⁷ propone que la pintura se transforma en un proceso en devenir; mientras Dino Formaggio defiende que *"arte es todo aquello que los hombres llaman arte"*²⁷⁸; y parafraseando Donald Judd que, como artista y crítico, dicta *"si alguien dice que su obra es arte, es arte"*²⁷⁹. Sin embargo, dentro de un determinado contexto, la consecuencia de *"admitir que la significación de la obra de arte no era necesariamente intrínseca a la obra, sino (...) el producto del contexto en el que aquella existía."*²⁸⁰

²⁷⁵ *"art is concerned with the HOW and not with the WHAT; not with literal content, but with the performance of the factual content. The performance – how it is done – that is the content of art."* In GOLDBERG, Roselee – *Performance Art, From Futurism to the Present*. Thames & Hudson, 2001.

²⁷⁶ La enseñanza tutorial diseñada a medida del alumno parece ser una de las características más interesantes de la reciente reformulación del sistema educativo propuesta por el Tratado de Bolonia, en el seno de la UE.

²⁷⁷ Según Arnold Hauser, este lento y profundo cambio en la concepción del objeto artístico es un fenómeno del siglo XIX: *"todo o método do impressionismo, com os seus expedientes artísticos e os seus truques, tende acima de tudo a dar expressão a este ponto de vista heraclíteano e a acentuar que a realidade não é um "ser" mas um "devenir", não é um estado mas um processo."* In HAUSER, Arnold - *Teorias da Arte*. Lisboa, Presença, 1988, pág. 210.

²⁷⁸ *"arte é tudo aquilo a que os homens chamam arte"* In FORMAGGIO, Dino – *Arte*. Lisboa, Editorial Presença, 1985.

²⁷⁹ *"if someone says his work is art, it's art"*

²⁸⁰ *"admettre que la signification de l'oeuvre d'art n'était pas necessairement intrinseque à l'oeuvre mais (...) le produit du contexte dans lequel elle existait."* In ARCHER, MICHAEL – *L'Art depuis 1960*. Paris, Thames & Hudson, 1998.

Susan Sontag menciona una “sensibilidad nueva”, que considera fruto de una experiencia personal concomitante a un periodo inigualable en la historia de la humanidad,²⁸¹ atribuyendo al Arte un papel ético, político y actuante en la sociedad: *“El arte actual es un nuevo tipo de instrumento, un instrumento para modificar la conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad.”*²⁸² A partir de la segunda mitad del siglo XX los sucesivos movimientos de contracultura imponen la regla de que *“la creación artística deja de ser verdad para ser saber (de sí y del mundo), reconocimiento y performance: acto de conocimiento (...) contestación también y reflexión crítica, en ocasiones, acerca de ese mismo mundo.”*²⁸³

Las técnicas y disciplinas no son más que *medios* para construir una obra, pero no definen la naturaleza de la obra, ni obligan al artista a convertirse en un especialista. La fotografía, por ejemplo, pasa a ser un medio comúnmente utilizado para materializar proyectos incluso por artistas que no son fotógrafos.²⁸⁴ Es el caso, por ejemplo, de C. Boltanski, para quien: *“una determinada técnica jamás es cultivada por ella misma, sino que es un medio,*

²⁸¹ *“This new sensibility is rooted (...) in our experience, experiences which are new in the history of humanity in extreme social and physical mobility; in the crowdedness of the human scene (both people and material commodities multiplying at a dizzying rate); in the availability of new sensations such as speed (...); and in the pan-cultural perspective on the arts that is possible through the mass reproduction of art objects.”* SONTAG, Susan – “One culture and the new sensibility”. In *Against interpretation*. Londres, Vintage, 1994, pág. 296.

²⁸² *“Art today is a new kind of instrument, an instrument for modifying consciousness and organizing new modes of sensibility.”* And the means for practicing art have been radically extended. Indeed, in response to this new functioning (more felt than clearly articulated), artists have had to become self-conscious aestheticians: continually challenging their means, their materials and methods.” In SONTAG, Susan – *Op. cit.*, pág. 296.

²⁸³ *“a criação artística deixa de ser verdade para ser saber (de si e do mundo), reconhecimento e performance: acto de conhecimento (...) contestação também e reflexão crítica, por vezes, acerca desse mesmo mundo.”* In CANDEIAS, Ana Filipa – *50 anos de arte Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pág. 112.

²⁸⁴ La fotografía es un medio que plantea problemas: *“artistas que não fotógrafos, há muito que usavam a máquina fotográfica como aparelho para tomar notas e para a reprodução dos seus trabalhos, mas a fotografia começou a assumir um outro papel na documentação dos trabalhos efémeros – um papel não tão claro como possa parecer. (...) o que sobrou da acção foi apenas a fotografia. Será que é esta fotografia a obra de arte ou a acção (...)?”* In PHILLPOT, Clive – “Do nada”. In *Live in your head*. Lisboa, Instituto Português dos Museus/ Museu do Chiado, 2001, pág. 11.

no excluyente, de llevar a cabo una obra cuyo fin y sentido no reside en la producción de un objeto de arte concreto: una obra que busca en el arte una manera de vivir y, de manera recíproca, en la vida una realización del arte."²⁸⁵

Isabel Carlos, reflexionando sobre el trabajo de Helena Almeida, resume la posición de la mayoría de los artistas de la segunda mitad do siglo XX: "(...) su trabajo opera como una serie de códigos artísticos, que van del dibujo al cine, de la pintura al comic, de la fotografía a la escultura, de la arquitectura a la performance. Todos estos registros sirven para comunicar y cortocircuitar la imagen. La imagen de la pintura. (...) El cortocircuito se realiza a través de la inclusión, no de la exclusión; no se trata de un rechazo, sino de una implicación."²⁸⁶



XIII - Helena Almeida, *Pintura habitada*, 1975

²⁸⁵ «une technique donnée n'est jamais cultivée pour elle-même, mais un moyen non-exclusif, de mener à bien une oeuvre dont ni la fin, ni le sens ne s'épuisent dans la production d'un objet d'art déterminé: une oeuvre qui cherche dans l'art une manière de vivre et, réciproquement, dans la vie une réalisation de l'art.» In MOEGLIN-DELCROIX, Anne- Esthétique du livre d'artiste. Paris, Ed. Jean Michel Place/Bibliothèque National de France, 1997, pág. 44.

²⁸⁶ "(...) o seu trabalho opera como uma série de códigos artísticos, que vão do desenho ao cinema, da pintura à banda desenhada, da fotografia à escultura, da arquitectura à performance. Todos estes registos servem para comunicar e curto-circuitar a imagem. A imagem da pintura. (...) O curto-circuito realiza-se através da inclusão, não da exclusão; não se trata de uma recusa mas de uma implicação." In CARLOS, Isabel – *Limiar de Linguagens*. in, Helena Almeida. Lisboa/Milán, IAC/Electa, 1998.

Podemos constatar que en estas últimas décadas, la multiplicación de registros y el uso de diversas materias no opera como una negación de la especificidad de cada disciplina, de las cualidades potenciales o inherentes de cada material, antes por el contrario. Los comisarios y artistas de la segunda mitad del siglo XX buscan más la expansión, hasta el límite, de todas las posibilidades plásticas inherentes a cada medio, a cada disciplina, y la potenciación de su articulación entre todos los aspectos inherentes a la obra. Así, para Helena Almeida, *“la fotografía no es lo importante. Lo importante es el proceso. (...) La fotografía es un medio que me permite comunicar mi obra. Está claro que mis “autorretratos” no crean personajes, yo no me disfrazo, son antes mi relación con el dibujo, con la pintura, con el espacio, con la emoción.”*²⁸⁷ Para concluir, podríamos afirmar que esta multiplicación de registros, a partir de distintos medios y tecnologías, significa un énfasis en el contenido y el proceso.

Finalizamos este fragmento de texto citando un ejemplo diferente a los anteriores, pero igualmente paradigmático: en 1969, Harald Szeeman organiza *When Attitudes Become Form: Works Concepts Processes Information: Live in your Head*²⁸⁸. Evento en torno al cual reúne un conjunto de 69 jóvenes artistas,²⁸⁹

²⁸⁷ *“a fotografia não é o importante. O importante é o processo.(...) A fotografia é um meio que me permite comunicar a minha obra. É claro que os meus “auto-retratos” não criam personagens, eu não me transvisto, são antes a minha relação com o desenho, com a pintura, com o espaço, com a emoção.”* In CARLOS, Isabel – *Entrevista a Helena Almeida*. Lisboa/Milán, IAC/Electa, 1998, pp. 52 y 54. El público del siglo XX contempla con estupor y, en ocasiones, con apasionada indignación, la producción de un tipo de obras que exige un presupuesto pero que no siempre tienen valor comercial (o no son “vendibles”); sin embargo, posteriormente el medio artístico y la sociedad atribuyen un valor simbólico y, por consiguiente, comercial a esos trabajos. Numerosos autores documentan esta cesura publico/obra de arte; como por ejemplo los varios testimonios recogidos en: AA.VV – *L’Art de l’exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. París, Éditions du Regard, 1998.

²⁸⁸ Exposición itinerante que fue presentada en los siguientes espacios: Kunsthalle de Berne (22 de Marzo – 27 de Abril 1969); Museum Haus Lange (9 de Mayo – 15 de Junio 1969); ICA en Londres (28 de Septiembre – 27 de Octubre 1969). SZEEMANN, Harald – “When Attitudes become form”. In *L’Art de l’exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. París, Éditions du Regard, 1998, pp. 369-382.

²⁸⁹ Muchos de los cuales se convirtieron en referencias inevitables de la escultura contemporánea. Citamos tan sólo un pequeño número de nombres como: Joseph Beuys, Carl André, Bruce

cuyas obras podían ser consideradas e instaladas como piezas acabadas y/o procesos en curso de desarrollo (*work in progress*), un abordaje que entonces fue considerado polémico y radical. El público que visitaba la exposición no solamente podía contemplar obras finalizadas y “listas”, también podía observar los artistas “trabajando”: siguiendo los paseos de Richard Long, o bien, observando a D. Buren en el acto de pegar carteles.²⁹⁰ Michael Archer corrobora la vertiente experimental de todo el evento explicando que “*El propio catálogo estaba deliberadamente irresuelto, consistía en una carpeta de hojas sueltas con una página para cada artista.*”²⁹¹

Nauman, Claes Oldenburg, Robert Ryman, Panamarenko, Mário Merz, Eva Hesse, Joseph Kossuth, entre muchos otros artistas igualmente importantes.

²⁹⁰ Fue detenido el día de la inauguración, acusado de pegar carteles ilegalmente. SZEEMANN, Harald – “When Attitudes become form”. In *L’Art de l’exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris, Éditions du Regard, 1998, pág. 375.

²⁹¹ ARCHER, Michael – “Fora do Estúdio”. In *Live in your head*. Lisboa, Instituto Português de Museus/Museu do Chiado, 2001.

3.2. EL AUTORRETRATO Y LA AUTORREPRESENTACIÓN EN EL SIGLO XX: PROXIMIDADES Y DIFERENCIAS

“Quiero ser máquina. (...) Andy Warhol, que de esta manera alteraba no sólo y no tanto la estética sino la ética misma y la política del arte y del artista (...) al reconstruir la iconografía de los autorretratos de fotógrafos que incluyeron en su propia imagen la máquina fotográfica, hasta superponerla (...) incluso la sustitución propiamente dicha, el artista-fotógrafo-máquina como un todo.”²⁹²

William A. Ewing, comisario de la exposición *cara a cara*²⁹³ y autor del texto de presentación del folleto que acompañaba la exposición, rechaza los cánones convencionales del retrato y realiza una apasionada defensa de los fotógrafos contemporáneos cuyo trabajo incide sobre el retrato (y, a veces, sobre el autorretrato). Esboza el paradigma de 4 posiciones básicas asumidas por los nuevos fotógrafos, pasamos a citarlas:

- *presentan la cara de forma simple y directa y la fotografían del mismo modo (...), ejemplo, Thomas Ruff;*
- *manipulan la cara (...) pero la fotografían de forma simple y directa (...);*
- *presentan la cara de forma simple y directa, manipulando a continuación el proceso fotográfico (...)*

²⁹² GRAZIOLI, Elio – “Ser máquina”. *Exit nº 31 Máquinas/machines*. Madrid, 2008.

²⁹³ Exposición presentada en la Culturgest, en Lisboa, entre 12 de Octubre y 28 de Diciembre de 2003.

- *manipulan la cara y también el proceso fotográfico [las divinidades Precolombinas de Orlan]*²⁹⁴

Pero, si el rostro fotografiado en el siglo XX o es inexpresivo o es manipulado y su imagen es modificada mediante un programa informático, ¿entonces qué designan autorretrato y autorrepresentación? Si ambos pueden remitir a una falsificación, un “yo *contrahecho*”, ¿cómo distinguir cuándo me retrato y cuándo me represento?²⁹⁵

La formulación de esta cuestión es intrincada y pretende clarificar la suposición de que existe una diferencia entre mi imagen pintada/dibujada/fotografiada como registro “meramente” biográfico y una imagen pintada/dibujada/fotografiada como registro de una posición autoral. En ambos casos, consideramos sin embargo que el resultado producido es siempre una “construcción” (sobre su imagen verídica o ficcionada) y “autoral” (en el sentido de que es obra de un artista o autor que se afirma como tal). Al final, como nos enseña G. Morandi en su autorretrato de 1924 ²⁹⁶: el autorretrato es indiscutiblemente una imagen.

El autorretrato clásico –*hablar de mí*– testimonia una conquista de individualidad que tiene origen en la figura del hombre-humanista, representante del

²⁹⁴ EWING, William A. – *De caras! O Retrato está morto! Viva a cara!* Folleto editado en el ámbito de la exposición *Cara a Cara*, realizada entre 12 de Octubre y 28 de Diciembre de 2003 en la Culturgest, Lisboa.

²⁹⁵ Encuentro un eco de esta cuestión en casi todos los textos que abordan la obra de Cindy Sherman, por ejemplo: “Cindy Sherman compose des portraits vraisemblables de personnes fictives, ou encore de faux portraits d’elle-même, et nous avons entrevu de quelle équivoque relevait le statut de ses travaux.” In LANG, Luc – “Cindy Sherman : un visage pour signature.” *ART Studio n° 21*. París, 1991, pág. 114.

²⁹⁶ *Autorretrato*, 1924. Óleo sobre lienzo 53X44cm. Pertenece a la Colección de la Galería de los Uffizi, Florencia. Toda la imagen está compuesta por una gama muy restringida de colores. Representa el pintor sentado de frente, frente a la superficie de la tela (o del espejo que le ayuda a construir la imagen y donde, posteriormente, el espectador se posiciona para ver la imagen), sujetando una paleta que tiene exactamente los mismos pigmentos distribuidos por el cuadro. Es decir, nos recuerda que estamos viendo una mezcla de colores: estamos viendo pintura.

Renacimiento, cuyo saber, experiencia individual y *genio* son objeto de consideración. Aspecto que será ampliamente valorado en el Romanticismo, cuando *“el individuo, como fuente de auto inspiración, rasgaba dilatadamente los horizontes a su fantasía multicolor y a la imaginación creadora, revolviendo en los arcanos de su “yo” todas las aspiraciones de idealización artística.”*²⁹⁷

Presentamos la hipótesis de que el autorretrato puede ser abordado como narrativa personal y/o manifiesto plástico: técnico, conceptual, ampliamente subjetivo –en que el autor da, literalmente, el rostro. Incluso cuando abordado junto con otras cuestiones, el *autorretrato* es un tema clásico y está condicionado por una representación figurativa, refiriéndose siempre automática o involuntariamente a la biografía del sujeto. Por su naturaleza íntima, el autorretrato escapa casi siempre a las reglas predefinidas (como por ejemplo, a los cánones vigentes para otros retratos de encargo); reflejando además cuestiones como el estatuto social del artista o su grado de libertad en el seno de la sociedad en la que vive.

En el siglo XX, el autorretrato se convierte en documento confesional, exponiendo imágenes de una intimidad conmovedora: *“Antes de Kahlo, el arte occidental no estaba acostumbrado a las imágenes del parto o del aborto, a dobles autorretratos con órganos internos visibles o al travestismo como temas del ‘arte con mayúsculas’.”*²⁹⁸ El rostro es pretexto para exhibir su sexualidad y/o

²⁹⁷ *“o indivíduo, como fonte de auto-inspiração, rasgava dilatadamente os horizontes à sua fantasia multicolor e à imaginação criadora, revolviendo nos arcanos do seu “eu” todas as aspirações de idealização artística.”* In SAAVEDRA MACHADO, Luís- *O conceito do Romantismo*. Coimbra, Publicación del Instituto Alemán de la Universidad de Coimbra, 1937, pág. 21.

²⁹⁸ *“Before Kahlo, Western art was unused to images of birthing or miscarriage, double self-portraits with visible internal organs or cross-dressing, as subject for “high” art.”* In LOWE, Sarah M. – *Essay*. in, *The diary of Frida Kahlo, na intimate self-portrait*. Introducción de Carlos Fuentes. Nueva York, Harry N. Abrams, inc., 1995, pág. 25.

deseo homoerótico;²⁹⁹ así como la decadencia del cuerpo envejecido³⁰⁰ entre tantos otros aspectos de la compleja naturaleza humana.

¿Cómo designar este “hablar de mí” cuando el asunto es apenas pretexto y soporte para abordar otro tema, especialmente, la estructuración y el hacer del propio trabajo? O, en otras palabras, cuando la representación figurativa del sujeto que soy entra en simbiosis e interfiere en la elaboración del proceso creativo: tanto conceptualmente como en la materialización del objeto plástico, lo que, por ejemplo, puede implicar una vertiente performativa (como proceso o consecuencia del proceso).



XIV - Helena Almeida, *Dibujo Habitado* (detalle), 1975

Algunos artistas responden con mucha claridad a esta interrogación. Helena Almeida, por ejemplo, con la agudeza que le caracteriza, afirma “Convertirme en un dibujo: que mi cuerpo sea un dibujo; ser yo mi trabajo.”³⁰¹

²⁹⁹ Como los autorretratos de Claude Cahun o de R. Mapplethorpe; los dibujos de David Hockney, entre muchos otros ejemplos.

³⁰⁰ Las fotografías de John Coplans.

³⁰¹ “Tornar-me um desenho: o meu corpo ser um desenho; eu ser o meu trabalho.” En el desarrollo de la entrevista Helena Almeida aclara: “Mas a fotografia não é o importante. O importante é o processo”. In CARLOS, Isabel – *Entrevista a Helena Almeida*. Lisboa/Milán, IAC/Electa, 1998. pág. 52.

En un espectro más amplio, esta interrogación fue tomada como tema de trabajo a partir de finales de la década de 1960. Se vio potenciada por el reconocimiento y la divulgación de la fotografía por el medio artístico y por la apropiación de las tecnologías vídeo por los artistas, así como por la progresiva disolución de las fronteras entre vida pública y vida privada, entre un *statement* político, poético y estético. En la exposición del cuerpo del artista (mujer u hombre) subyace una afirmación autoral muy fuerte: servirse del cuerpo como materia de trabajo, reconociendo las características plásticas y las limitaciones de ese material. Citamos dos ejemplos semejantes: en *Carving: a traditional sculpture*³⁰², Eleanor Antin documenta en 148 fotografías su dieta y consiguiente pérdida de peso, en una clara metáfora del artista que esculpe o busca la forma perfecta y, simultáneamente, una denuncia del canon de belleza femenina impuesta por los medios de comunicación de masas.



XV - Marina Abramovic, *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* (Video still)

³⁰² *Carving: a traditional sculpture*, 1972. 148 Fotografías depositadas en el Instituto de Arte de Chicago.

Como se indica en el texto introductorio, es evidente que, a pesar de la exposición del rostro y el cuerpo de la artista, no podemos reducir esta obra al tema del autorretrato, pues la crítica social excede cualquier lectura centrada en el documento personal. Paradójicamente, el hecho de que la artista sea de sexo femenino y haya escogido exponer su cuerpo amplía la gama de significaciones, tanto en el ámbito de la referencia a la historia del arte (búsqueda de la perfección de la forma por parte del escultor/a), como a la crítica social (denunciar la dictadura de un canon de belleza). Tal como en el vídeo, irónicamente titulado *art must be beautiful, artists must be beautiful*³⁰³, de Marina Abramovic, existe una compleja yuxtaposición de conceptos, entre los cuales destaca la consagración de los nuevos papeles desempeñados por las mujeres, que, además de musas, buscan afirmarse como “creadoras”.³⁰⁴

En el marco de estos ejemplos, es fundamental subrayar que el concepto y la práctica de la autorrepresentación no excluyen ni implica un rechazo al concepto y a la práctica del autorretrato. Sin embargo, autorretrato y autorrepresentación concurren en procedimientos y significaciones divergentes.

Según la hipótesis defendida, aparte del tiempo histórico en que se desarrollan como concepto de representación, se diferencian sobre todo *por el y en el* objetivo determinado por el autor/artista. En el catálogo de la exposición “*aquilo sou eu/ that is me*” dedicado a la colección Safira y Luís Serpa, Gisela Rosenthal intenta arrojar luz sobre la pertinencia de un nuevo término para designar un concepto (otro), diferente pero implicado en el autorretrato y

³⁰³ *Art must be beautiful, Artist must be beautiful*, Video P/B 14' 14". Colección Erste Bank Group.

³⁰⁴ Esa fue y tal vez sea todavía una larga caminata. En el texto *Le devenir-femme de l'art*, a propósito del trabajo de Eva Hesse y de sus apuntes sobre la condición social de las artistas mujeres (hechos públicos tras su muerte) Bernard Marcadé comenta: “*Comme si la position d'une femme artiste ne pouvait être conquise qu'au prix du sacrifice de la femme pour l'artiste. (...) Quand l'artiste écrit à Cindy Nemser: 'C'est par le biais de l'art que l'on peut le mieux comprendre la discrimination en matière d'art. La qualité n'a pas de sexe', elle semble s'en remettre à la neutralité de l'œuvre, entérinent la discrimination entre les sexes, faisant le deuil de sa féminité pour devenir artiste.*” In MARCADÉ, Bernard - *Le devenir-femme de l'art - Fémininmasculin, le sexe de l'art*. París, Centre Georges Pompidou y Gallimard/Electa, 1995, pág 35.

adecuado al contexto del siglo XX: “*En el conflicto consigo mismo como ser humano y como artista radicalizan, en su autopercepción, la interrogación de los presupuestos y límites del propio acto creativo. [...] Esta fusión entre auto cuestionamiento e investigación en torno al acto creativo se prolonga en la práctica de la autorrepresentación hasta nuestros días.*”³⁰⁵ Así, concluimos que la *autorrepresentación* es, por consiguiente, una de las nuevas tipologías de representación, fruto de nuevas ideas vigentes y de la accesibilidad de recursos tecnológicos,³⁰⁶ como veremos en el curso del texto.

Así, la autorrepresentación corresponde simbólicamente a una ruptura o una elusión consciente a la lectura psicologizante del rostro y a la concienciación del rostro como un meta-símbolo portador de identidades idiosincráticas, singulares y sociales. En el ámbito de este trabajo, y en líneas generales, presentamos la autorrepresentación, no sólo como un tema sino antes como un proceso de trabajo que da origen a una imagen (o conjunto de imágenes) que presenta una distinción entre *yo* (como individuo) y el *trabajo* (la obra); pero también es concomitante a la aposición de la experiencia sedimentada del *yo* (como productor) al cuerpo de trabajo (fruto de esa experiencia). Y esta disociación garantiza una aproximación más clara y racional –tanto del artista como del espectador– al trabajo plástico. O sea, el artista asume un papel performativo – *je est un autre*–, pone en escena su propio cuerpo, reinventa o anula su biografía con objeto de extinguir cualquier resquicio de afecto y se centra en el proceso de construcción del trabajo. Tal vez las únicas normas de la

³⁰⁵ “*No confronto consigo mesmo como ser humano e como artista radicalizam, na sua auto-percepção, a interrogação dos pressupostos e limites do proprio acto criativo. (...) É esta fusão entre auto-questionamento e pesquisa em torno do acto criativo que se prolonga na prática da auto-representação até aos nossos dias.*” In ROSENTHAL Gisela – “*Ecce Homo. Auto-representação num cabinet d’amateur contemporâneo*”. In *aquilo sou eu/ that is me*. Lisboa, FCC/ Assírio & Alvim, 2008, pág. 6.

³⁰⁶ “*Durante el siglo XX, y como consecuencia de la consolidación de la fotografía, el surgimiento de nuevos soportes creativos como el vídeo y manifestaciones expresivas como la performance, o la multitud de escritos teóricos que socavaron la idea de un sujeto unitario con una identidad invariable, el género del autorretrato experimentó una revolución sin precedentes. En nuestros días, un autorretrato puede ser un resto, un indicio o una ausencia; no sólo el reflejo de la apariencia externa del sujeto.*” RICHES, Harriet – “*¿Esa soy Yo? Rastreado el yo en el arte contemporáneo*” *Exit Express* #43. Madrid, Abril 2009.

autorrepresentación sean la importancia del proceso creador ³⁰⁷ y, simultáneamente, la búsqueda de la superación de cualquier convención o límite preestablecido. Así la autorrepresentación es una imagen compuesta, fragmentaria –concentrada o no sobre el rostro. La autorrepresentación es plural e integradora de un mapa de referencias afectivo y cultural, que puede incluir la comunidad a la que se pertenece o asimismo una versión ficcionada de autobiografía, entre muchas otras posibilidades.

En el texto (ya mencionado) *“aquilo sou eu/ that is me”*, Gisela Rosenthal comenta *“ensayan asimilación o escenificación de la alteridad. Todas las imágenes manifiestan [...] la conciencia aguda de los límites y limitaciones impuestos a sus ensayos, que se revelan condición originaria de la propia autorrepresentación. El reflejo del Yo ficcional en su permanente fragmentación entre varios papeles a representar y bajo constante amenaza de desmoronamiento y desaparición ostenta apenas los (muchas veces brillantes) fracasos de las sucesivas tentativas de constituirse, en la imagen, como unidad e identidad definidos.”*³⁰⁸

La autorrepresentación es, sobre todo, un tema adyacente al cuestionamiento personal sobre el (su) papel de artista y de su relación con la construcción de la obra. El materializar del trabajo construido en torno a ese cuestionamiento puede, en algunos casos, pasar por el uso y la exposición del rostro. En este sentido, destaco el hecho de que un gran número de artistas en diversos *mediums*, cuando son confrontados con la pregunta de *“por qué utilizan su*

³⁰⁷ “Ao longo do século XX, a ênfase passou do productivo acabado ao processo gerador” In CANDEIAS, Ana Filipa – *50 anos de arte Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pág. 112.

³⁰⁸ “ensaiam assimilação ou encenação da alteridade. Todas as imagens manifestam (...) a consciência aguda dos limites e limitações impostos aos seus ensaios que se revelam condição originária da própria auto-representação. O reflexo do Eu ficcional na sua permanente fragmentação entre vários papeles a representar e sob constante ameaça de desmoronamento e desaparecimento ostenta apenas os (muitas vezes brilhantes) falhanços das sucessivas tentativas de se constituir, na imagem, como unidade e identidade definidos.” In ROSENTHAL Gisela – “Ecce Homo. Auto-representação num cabinet d’amateur contemporâneo”. In *aquilo sou eu/ that is me*. Lisboa, FCC/ Assírio & Alvim, 2008, pág. 7.

propio rostro y cuerpo como modelo en su obra", responden que usan su rostro y cuerpo por cuestiones económicas (no tienen capacidad económica para pagar a un modelo); pero, sobre todo por que el propio artista es un modelo siempre disponible que sabe exactamente cómo posar o moverse durante el tiempo necesario a la realización de la obra.

Este es también el caso de Francesca Woodman,³⁰⁹ de Chuck Close o de Isidro Blasco,³¹⁰ por ejemplo. Otros, como Cindy Sherman, piensan que hay un grado de intensidad emocional mayor cuando se usa su propia imagen³¹¹. Acerca de esta práctica, Helena Almeida comenta sagazmente: *"No iba a contratar un modelo cuando me tengo a mí en el taller. [...] yo soy la que mejor sé en qué posiciones debo colocarme [...] las actitudes que debo asumir [...] Preparo el escenario y me coloco en él exactamente como yo quiero y con la expresión que deseo. ¡Pero no soy yo! [...] es la búsqueda del otro [...] Yo no me expongo, la imagen de mi cuerpo no es mi imagen."*³¹²

Más que esquivarse a la tradición del autorretrato, los artistas mencionados disocian la imagen de su rostro o cuerpo de una imagen autobiográfica, afectiva. Al afirmar que el cuerpo es materia de trabajo, delimitan claramente la forma como usan esa imagen indicándonos cómo debemos "leerla", fuera del contexto del autorretrato.

³⁰⁹ *"Eu perguntei à Francesca porque é que ela tirava as roupas para posar e porque razão era tantas vezes o alvo das suas próprias fotografias. "É uma questão de conveniência, eu estou sempre disponível" (...)." In RANKIN, Sloan – Peach mumble, ideias ao lume. in, Francesca Woodman. Lisboa, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain/CCB, 1999, pág. 35.*

³¹⁰ *"Cuando preguntaron al pintor americano Chuck Close por qué hacía autorretratos, respondió: "porque yo era la única persona en la habitación". En una vena similar, Isidro Blasco utiliza el ambiente más cercano, su casa (...) su familia y a sí mismo, como pretexto para realizar exploraciones espaciales."* In COLEMAN, Catherine – Isidro Blasco. *Thinking about that place*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

³¹¹ MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pág. 156.

³¹² *"Não ia contratar um modelo quando me tenho a mim no atelier. (...) eu é que sei quais as posições em que me devo colocar (...) atitudes que devo assumir (...) Faço o cenário e coloco-me nele exactamente como eu quero e com a expressão que desejo. Mas não sou eu! (...) é a busca do outro (...) Eu não me exponho, a imagem do meu corpo não é a minha imagem."* In SOUSA MACHADO, José – "Negar a Pintura". *Artes e Leilões, n° 37*. Lisboa, Febrero 1996, pp. 10 y 12.

Hemos esbozado en líneas generales algunas de las tipologías que, en la frontera entre el autorretrato y la autorrepresentación, son singulares al siglo XX. Estas tipologías, desarrolladas en el párrafo siguiente, se centran en el abordaje conceptual del autorretrato y la autorrepresentación, en detrimento del aspecto formal de las obras mencionadas.

3.2.1. AUTORRETRATO – AFIRMACIÓN DEL YO:



XVI - Frida Kahlo, *autorretrato con el pelo cortado* (detalle), 1940

- a) **yo, autobiografía:** autorretrato fiel al retratado, como un pasaje de una narrativa biográfica; posiblemente conteniendo una lectura psicológica o de un estado emocional, a veces existe como prueba de estatuto social y/o identitario. Citamos, como ejemplo de una continuidad en el tiempo, los autorretratos que Frida Kahlo³¹³ pintó a lo largo de su vida o las series fotográficas de Nan Goldin, que consisten en registros de la vivencia cotidiana y mundana.

³¹³ Frida Kahlo dejó cerca de 55 pinturas consideradas autorretratos, que reflejan la atribulada relación con su marido Diego Ribera y sus innumerables problemas de salud.



XVII - Nan Goldin, *autorretrato en el cuarto de baño azul* (Berlín), 1990

Nan Goldin se fotografía desde finales de la década de 1970. A sí misma y a sus diversos amantes y amigos, construyendo una narrativa biográfica (individual y colectiva) enriquecida por títulos que indican nombres, lugares o situaciones específicas. Las imágenes parecen captadas por casualidad, resultado de una mirada íntima, pero al mismo tiempo *voyeurista* y exhibicionista, tanto por parte de la artista como de sus “modelos”. José Luis Brea define la serie *The Ballad of Sexual Dependency* afirmando que “[...] aparece cuando menos ocasionalmente la propia figura de la artista, deberíamos considerar la serie entera como una de autorretratos.”³¹⁴ Como ejemplo de un momento puntual en el conjunto de una obra prolífica, mencionamos los tres excepcionales autorretratos de Catherine Opie: *Self-portrait/cutting* (1993), *Self-portrait/pervert* (1994), *Self-portrait/nursing* (2004). Estos 3 autorretratos son claramente distintos de *Bo* (1991), una fotografía donde aparece travestida en hombre o, usando el término correcto, en drag king³¹⁵.

³¹⁴ BREA, José Luis – “Identity factories (self portrait rhetoric)” *Exit*, nº10, Madrid, 2003, pág. 90.

³¹⁵ “In the *Bo* photographs Opie presented a drag alternate version of herself, wearing a thick mustache, plaid flannel work shirt, jeans and boots, but in the self-portraits she exposed the flesh of her torso to the camera, subjecting it to increasingly gruelling feats of endurance.” In TROTMAN, Nat –*Catherine Opie, American photographer*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2008, pág. 72. Pasamos a citar un pasaje de una entrevista realizada por Russel Ferguson que



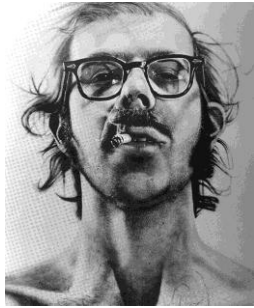
XVIII - Catherine Opie, *Self-Portrait/Pervert*, 1994.

La irreprochable composición clásica –modelo de frente contra fondo neutro– contrasta con la franqueza brutal de la estética sadomasoquista y con la sinceridad desarmante con que Opie pone en cuestión los prejuicios en torno a la felicidad, la feminidad y la maternidad.

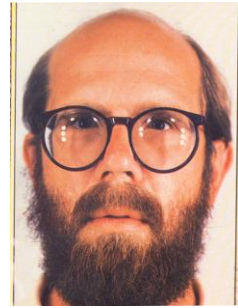
- b) yo, una imagen:** el artista es su propio modelo –un *tema libre*– para cuestionar el *medium* y el modo de ver. Este modelo sirve como pretexto para pensar la pintura y el modo de construcción y de decomposición de una imagen. En este contexto citamos a Gérard Gasiorowski como un ejemplo excepcional. Reputado pintor hiperrealista, inicia en la década de 1970 una serie de autorretratos excesivamente coloreados e informes; la pintura y el rostro del pintor emergen de un empaste de tinta. La obra de Chuck Close es otro ejemplo contundente. A lo largo de varias series de trabajo en que utiliza diversos mediums (pintura de gran formato, pastel, acuarela,

clarifica esa distinción: “RF: *Let’s talk about the self-portraits? You’ve now made, really, four. / CO: Well, three, officially. Bo (...) is a kind of a personal one. (...) Bo’s all by him self there.*” FERGUSON, Russel – *I have represented this country: an interview with Catherine Opie*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2008, pág. 258.

daguerrotipos, entre muchos otros), desarrolla continuamente una reflexión sobre todas las posibilidades y modos de ver y, sobre todo, una prueba de la necesidad humana de recomponer y reconocer imágenes familiares.³¹⁶ No obstante, paralelamente a esta línea de pensamiento, estas imágenes reflejan los varios cambios físicos del autor. De esta forma, con el paso de los años, Chuck Close fue registrando su envejecimiento, componiendo, en cierta forma, una autobiografía involuntaria.



XIX - Chuck Close, *Big self-portrait*, 1968



XX - Chuck Close, *Autorretrato*, 1980

Citamos asimismo el nombre de dos artistas portugueses: Gaetan, cuya obra de los últimos veinte años se centra en el rostro como

³¹⁶ "I am also more concerned with the process of transmitting information than filling out a check list of the ingredients a portrait painting is supposed to contain." NEMSER, Cindy – "Interview with Cindy Nemser" (1970), in *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists' writings*. S/L, Editado por Kristine Stiles & Peter Selz/California Press, 1996, pág. 236. Este es un aspecto ambivalente en la obra de C. Close si, por un lado conceptualmente el autor se distancia de una concepción clásica del retrato enfatizando el proceso, por otro el resultado plástico es, en términos de composición, casi siempre, bastante próximo a los cánones convencionales del retrato llamado realista.

pretexto para pensar el dibujo; y Miguel Navas³¹⁷ que ha compilado un conjunto de cerca de mil autorretratos dibujados en una edición de 3 volúmenes, mezcla de catálogo y libro de artista.

- c) **yo, mi personaje:** cuando los episodios biográficos son narrados a través de un *alter ego* que sustituye la figura del artista. Por ejemplo, son incontables los casos de pintores que se asociaron a figuras mitológicas para desvelar episodios íntimos, sobre todo de naturaleza sexual, como Picasso transmutado en Minotauro.

En el ámbito de la obra de Paula Rego, existe un pequeño número de imágenes que se pueden calificar de autorretratos. Sin embargo, son siempre imágenes integradas en series de trabajo específicas, como por ejemplo: "*autorretrato con nietos*³¹⁸" una litografía que forma parte de la serie *Jane Eyre*. En este caso el autorretrato nunca es el tema principal de la imagen, procede del cruce entre un momento de la biografía y el momento en que se trabaja sobre una serie de trabajos específica. No obstante, es sabido que Paula Rego sustituye su imagen por diversos personajes heterogéneos, entre ellos citamos algunos ejemplos: *coelha grávida a contar aos pais* (1982) remite a un episodio de su vida privada y la serie *Meninas e cão* (1987-88) está profundamente relacionada con la enfermedad prolongada y degenerativa de su difunto marido Victor Willing³¹⁹. O, *Anjo* (1998) una obra que ocupa una posición destacada en la recién inaugurada *Casa das Histórias* que alberga la colección particular de Paula Rego (en

³¹⁷ NAVAS, Miguel – *Auto-retratos / self-portraits / selbssportrait*. Lisboa, Miguel Navas / Galeria Luís Serpa, 2005

³¹⁸ *Autorretrato con nietos*, 2001-02. Litografía coloreada a mano, serie *Jane Eyre*. Colección Casa das Histórias Paula Rego, Cascais.

³¹⁹ Entrevista en el programa *Câmara Clara*, día 20 de septiembre de 2009. Información disponible on-line en: <http://camaraclara.rtp.pt/#/arquivo/143> (22 de diciembre 2009).

Cascais) es otro ejemplo de un autorretrato “diferido” (por vía de otro personaje).³²⁰

Partiendo de la historia personal pero haciendo uso de otra estrategia, Louise Bourgeois desvela con cierta ironía y una gran dosis de violencia, una memoria infantil y forzosamente corrompida de la historia familiar, sin afirmar nunca su veracidad: “*Todo mi trabajo es un autorretrato inconsciente, me permite exorcizar mis demonios.*”³²¹ A pesar de ser una artista prolija presentó pocos autorretratos de su rostro, si bien tituló *autorretratos* un conjunto de esculturas realizadas a partir de torsos³²². En un texto acerca de Louise Bourgeois, Marie Laure Bernadac concluye: “*En una obra enteramente autobiográfica, el autorretrato porta necesariamente una significación compleja; en él el artista revela un secreto a menudo muy alejado de su simple fisonomía.*”³²³

³²⁰ En el contexto de la obra de Paula Rego existe también una vertiente de autorrepresentación que es dada a ver y está presente en la elección de los modelos, ropas y objetos que integra en los escenarios/estudios que preceden las pinturas de gran formato: 1. La gran mayoría de los objetos fueron heredados de la casa paterna; otros poseen una naturaleza diversa pero una carga simbólica igualmente fuerte. A propósito de la serie *Possessão* (2004) Ruth Rosengarten afirma: “*Rego informa-nos que o sofá lhe fora oferecido pelo seu psicanalista de longa data.*” in, ROSENGARTEN, Ruth - *Contrariar, esmagar, amar. A Família e o estado novo na obra de Paula Rego*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009 (pág. 144) 2. Los modelos son siempre personas próximas o familiares. Además de Lila, figura habitual y reconocible en muchos de sus cuadros, su hija Victoria actuó como modelo para algunas de las imágenes de la serie *Mulher cão* (1994) y para *A primeira missa no Brasil* (1993); una de sus nietas posa como Virgen María en la serie desarrollada en torno a la obra de Eça de Queiroz *O crime do Padre Amaro* (1997-98), entre tantos otros ejemplos. En el contexto de la obra de esta artista y haciendo una lectura que abarca pasado y presente, esfera privada y referencias literarias o históricas, R. Rosengarten propone: “*o que a obra de Paula Rego faz é contar o eu.*” (sublinhado nosso) in, ROSENGARTEN, Ruth - *Contrariar, esmagar, amar. (...)*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009, pág. 20.

³²¹ “*Tout mon travail est un autoportrait inconscient; il me permet d'exorciser mes démons.*” Cita de Louise BOURGEOIS sacada del catálogo de la exposición *Cris et chuchotements*. La Louvière, Ed. Centre de la Gravure et de l'image imprimée, 2008, pág.31.

³²² « *comme si l'artiste se reconnaissait plus volontiers dans son souffle, sa respiration, que dans son visage.* » BERNADAC, Marie Laure – *Louise Bourgeois*. in, *Face à Face*. Paris, Ed. Cabinet d'Art Graphique/ Centre Georges Pompidou, 1994, pág. 37.

³²³ «*Dans une œuvre entièrement autobiographique, l'autoportrait est nécessairement porteur d'une signification complexe ; l'artiste y révèle un secret souvent fort éloigné de sa simple physionomie.* » In BERNADAC, Marie Laure, *Op. cit.*, pág. 37.



XXI -David Hockney, *artista y modelo*, 1973-74.

- d) **yo, en un linaje:** autorretrato que escenifica cánones y revisita la Historia del Arte. Ejemplificamos parafraseando a Omar Calabrese acerca de los autorretratos de Dalí: "*Dalí es el narcisista por antonomasia, ya que proyecta su propia imagen en toda la historia del arte, exhibiéndose así como el protagonista absoluto de dicha historia.*"³²⁴ Encontramos muchos otros diversos ejemplos, a veces dispersos y discontinuos, en la obra de los artistas analizados. Exponemos otros dos ejemplos: David Hockney y Yasumasa Morimura. David Hockney escenifica puntualmente un homenaje a alguno de los artistas que han marcado su formación como dibujante y pintor: en este caso se trata de Picasso. Aunque el pintor español sea aquí perfectamente reconocible (la camisa a rayas es una de sus imágenes de "marca"), el hecho de que el personaje que representa Hockney esté desnudo, el tipo de escena y composición remite asimismo a otra referencia histórica: Marcel Duchamp. La composición es bastante semejante a la fotografía³²⁵ de M. Duchamp jugando al ajedrez con Eve Babitz. De forma sutil Hockney superpone lapsos de tiempo diferentes y asocia a dos autores fundamentales del siglo XX.

³²⁴ "*Dalí is the ultimate narcissist, projecting his self-image onto the entire history of art, and thereby exhibiting himself as an absolute protagonist of this history.*" In CALABRESE, Omar – *Artist's self-portraits*. Nueva York, Abbeville press publishers, 2006, pág. 336.

³²⁵ Fotografía de Julian Wassar (1963).



XXII -Yasumasa Morimura, *Dedicated to La Duquesa de Alba/ Black Alba*, 2004 (Serie *Los Nuevos Caprichos*)

Yasumasa Morimura se metamorfosea de forma continua y cuidadosa, simulando todos los detalles del autorretrato de otro artista, de una obra ampliamente reconocida,³²⁶ de una pintura célebre o viste la piel de iconos del cinematógrafo.³²⁷ Como sugiere Donald Kuspit, "como si apropiándose de sus obras pudiera también apropiarse de su fama."³²⁸ El hecho de simular el autorretrato de otro artista comprende un doble autorretrato, simultáneamente el de Morimura y el del artista citado. Este doble autorretrato encierra una paradoja, dado que Morimura no disimula su fisionomía masculina y asiática que, no obstante, nunca se superpone completamente a la del *retratado*. Este personaje compuesto es recontextualizado en la extensión y coherencia del propio trabajo de Morimura, que irónicamente se designa *Daughter of Art history*³²⁹, título de una monografía publicada en 2003.

³²⁶ Como por ejemplo: *To my little sister/ For Cindy Sherman*, 1998. Ilfochrome montado en aluminio, 140X79 cm.

³²⁷ *Self-portrait(actress)/Red Marilyn*, 1996. Ilfochrome sobre acrílico, 120X95 cm.

³²⁸ "as though in appropriating their Works he could also appropriate their fame." In KUSPIT, Donald - *Art's Identity Crisis: Yasumasa Morimura's photographs*. Nueva York, Aperture, 2003, pág. 8.

³²⁹ MORIMURA, Yasumasa y KUSPIT, Donald - *Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura*. Nueva York, Aperture, 2003.



XXIII - Man Ray y M. Duchamp, *Rose Sélavy*, 1921.

Observamos que, a lo largo de esta investigación, los diferentes libros consultados hacen referencia a ciertas imágenes frecuentemente repetidas. Un ejemplo curioso consiste en la apropiación que varios artistas contemporáneos hacen del retrato hecho en 1921 por Man Ray titulado *Rose Sélavy*³³⁰ en colaboración con Marcel Duchamp.

Es del conocimiento público que *Rose Sélavy* es una *persona* que Duchamp trata en tercera persona del singular. *Ella* no es ni un retrato, ni un autorretrato de Duchamp: es sobre todo un nombre impregnado de sentido(s)³³¹ y, sin embargo, es también Duchamp. *Es* Duchamp: una vez que éste es el nombre con que firma³³² casi todo el trabajo (obras y textos) que produce durante la

³³⁰ Fotografía, 17,5X12,5 cm. Marcel Duchamp Archives. Esta imagen es fruto de algunos trucos técnicos: fue retocada a lápiz (subrayar los labios), las elegantes manos que acarician la gola de piel pertenecen a Germaine Everling (compañera de Picabia). Esta misma fotografía será utilizada en el embalaje del perfume-readymade *Belle Haleine, Eau de Voilette* (1921). En entrevista, Marcel Duchamp dio una detallada explicación a Pierre Cabane sobre el "nacimiento" de Rose Sélavy. Consultar: CABANE, Pierre – *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, pp. 98-100.

³³¹ "Rose Sélavy Duchamp", *Éros c'est la vie du champs*." In RAMIREZ, Juan Antonio – "Duchamp : corps démultiplié, hasard objectif et action". In *Fémininmasculin, le sexe de l'art*. París, Centre Georges Pompidou y Gallimard/Electa, 1995, pág. 283. O, como describe Bernard Marcadé: « (Rosa est un prénom féminin fréquemment porté par les juifs, Sélavy est sur le plan de sa consonance proche de Lévy.) En revendiquant une féminité et une judaïté (...) Marcel Duchamp opère un geste idéologique important : (...) il fournit à sa manière une forme d'antidote à l'antiféminisme et à l'antisémitisme régnants. » MARCADÉ, Bernard – "Le « devenir-femme » de l'art". In *Fémininmasculin, le sexe de l'art*. París, Centre Georges Pompidou y Gallimard/Electa, 1995, pág. 39.

³³² Rose Sélavy firmó una extensa colección de aforismos; "*Fresh Widow*" y "*Why not sneeze Rose Selavy?*" ambos objetos datados de 1920. En 1925 R.S. firma el texto de un catálogo que documenta el trabajo de Picabia.

década de 1920. *Wanted \$ 2000 Reward* es la obra más inquietante (y algo cómica) firmada por Rose Sélavy: consiste en un cartel de aviso de recompensa y dos fotografías de identificación de Duchamp (de frente y de perfil). Como sugiere António Rodrigues, es “*La obra en busca de su autor*”.³³³



XXIV - Yasumasa Morimura, *Doublannage – Marcel* (detalle), 1988

Rose es el retrato fiel e inconformista de la irreverencia de Duchamp pues es el rostro que, sonriendo, rehusa la mediocridad de su época: el contexto del grupo Surrealista (y en particular Breton) que condena la homosexualidad, pero sobre todo una Europa crecientemente antisemita. Llamamos la atención sobre el hecho de que Marcel Duchamp realizó un pequeño número de autorretratos³³⁴ y de que existien multitud de fotografías³³⁵ de Marcel Duchamp documentando diversas etapas de su trabajo y de su vida pública. Álvaro Barrios (1980), Yasumara Morimura (1988), Emilio López-Menchero (2005) y

³³³ RODRIGUES, António – “Duchamp ou o mundo no infinito” (Postfácio). In *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, pág. 212.

³³⁴ Siendo el más conocido “*autoportrait de profil*”, 1959. Papel rasgado sobre fondo negro (collage), 15X15 cm. Colección Robert Lebel, Paris.

³³⁵ Citamos apenas dos ejemplos: 1. “*cine Sketch*”, retrato de M. Duchamp y Bronia Perlmutter respectivamente en Adán y Eva, realizado por Man Ray en 1924; 2. un retrato hecho por Julian Wassar en 1963, que muestra a M. Duchamp jugando al ajedrez con Eve Babitz completamente desnuda.

Bob Matheny (2007) son algunos de los artistas plásticos que escenifican esta célebre fotografía, en una suerte de filiación a Marcel Duchamp. Se trata de una filiación establecida no a través de la copia y/o re-escenificación de una obra *cualquiera*, sino a través de una rememoración de una imagen específica que, aunque no sea ni retrato tradicional ni autorretrato, está indiscutiblemente asociada a la *figura controvertida* y a la *obra problemática* del autor. Cada uno de estos artistas hace una utilización peculiar de esta imagen y, ciertamente, con un móvil propio coherente con el sentido de su propia obra.³³⁶



XXV - Emilio López-Menchero, *Trying to be Rose Sélavy*, 2005.

³³⁶ En *Llegada de una obra de Marcel Duchamp a Venecia* (1983) o, por ejemplo *Marcel Duchamp y su ready-made feliz y desdichado en Buenos Aires. El día que me quieras* (1984), Álvaro Barrios cita la obra de Marcel Duchamp y enfatiza la importancia de su influencia. Otro autor, Emilio López-Menchero, por ejemplo, tiene una serie de fotografías tituladas “*trying to be*” en la que incluye re-escenificaciones de artistas y figuras históricas: Picasso en su estudio, Frida Kahlo con sus ropas de colores, Che, o Rasputín. Pero también de obras históricas (retratos) como la escultura de Rodin celebrando a Balzac. Recientemente ha expuesto también *Let me be* (2008), fotografía pegada sobre aluminio, 31,8x31,2 cm simulando la portada del álbum de los Beatles. (<http://www.emiliolopez-menchero.be/>)

Y. Morimura comenta la imagen tomada a partir de Rose Sélavy: “*Duchamp also experimented with overlaying his archetypal, “seeing”, male Duchamp self with an archetypal “seen” female Duchamp – The fictional Rose Sélavy – (...) This is not technically a self-portrait. Yet by positioning himself on the “seen”, female side of Rose Sélavy, Duchamp shifts his vantage point and approaches ever so close to self-portraiture.*” In MORIMURA, Yasumasa – *About my work*. Nueva York, Aperture, 2003, pp. 117 y 118.

Y, no obstante, la evocación de esta imagen, mimando una de las fotografías icónicas de Duchamp y más paradigmáticas del siglo XX, los convierte en herederos afectivos y/o conceptuales, vuelvo a repetir, del *individuo* y de la *obra* del autor, anulando el lapso temporal que los separa. Evitando incurrir en lecturas psicoanalíticas, remarcamos apenas que son imágenes extrañas, con múltiples lecturas plenas de ambivalencia:

- a) se arrogan del cuerpo de la obra y del cuerpo del artista; son hombres doblemente travestidos, primero en Rose Sélavy (personaje) y a continuación en Marcel Duchamp (autor);
- b) es un autorretrato (afirmación de la presencia del YO) realizado a partir de un retrato *desplazado* (el personaje Rose Sélavy en simbiosis y permuta con el autor Duchamp).

Como en un álbum de familia Álvaro Barrios, Yasumara Morimura, Emilio López-Menchero o Bob Matheny, entre otros, se afirman seguidores contemporáneos de la astuta ironía de Marcel Duchamp. Algunas obras o artistas son transversales a los apartados anteriormente propuestos; que son una tentativa de estructurar y denominar las varias vertientes del autorretrato, sin pretender que sea exhaustiva.³³⁷ No hemos intentado hacer una ordenación cronológica o estilística, sino seguir y cruzar referencias diversas, como por ejemplo: "*Los auto-retratos de Kahlo son hermosos por la misma razón que lo son los de Rembrandt: Nos muestran las identidades sucesivas de un ser humano que aún no es, pero que llegará a ser.*"³³⁸

³³⁷ No son exhaustivas al no ser ese el objetivo trazado, que se centra en la distinción entre autorretrato y autorrepresentación.

³³⁸ "*Kahlo's self-portraits are beautiful for the same reason as Rembrandt's: They show us the successive identities of a human being who is not yet, but who is becoming.*" In FUENTES, Carlos – *The diary of Frida Kahlo, an intimate self-portrait*. Nueva York, Harry N. Abrams, inc., 1995, pág. 16.

3.2.2. AUTORREPRESENTACIÓN – YO, QUE AFIRMO SER OTRO

*Las diferentes identidades asumidas, ellas mismas inclasificables por su extravagancia, tienen finalmente menos importancia que el hecho de crearlas y de intercambiarlas.*³³⁹

Antoine Pickels

- e) **yo, que me reescribo:** el artista narra una biografía, donde no hay distinción entre la ficción y los hechos verídicos. Esta narrativa, en primera persona, es expuesta mediante una disciplina o material connotado en las artes plásticas, como la fotografía, el vídeo, entre otros. Este es, por ejemplo, el caso de Sophie Calle, cuyo trabajo, desde 1980, se desarrolla en estrecha correspondencia con la experiencia de su vivencia personal.

Sophie Calle nos cuenta *historias verdaderas* yuxtapuestas a imágenes fotográficas.³⁴⁰ Actúa como una investigadora de sí misma y de todo lo que forma parte de su vida cotidiana y rodea su modo de entender su vida; persevera en una forma rigurosa y sistemática de recogida de datos o de información, implicando a otros participantes (voluntarios o no) en sus proyectos; nunca delimita la frontera entre su trabajo –vida

³³⁹ "Les différentes identités assumées, elles-mêmes insituables par leur extravagance, ont finalement moins d'importance que le fait de les fabriquer et d'en changer." In PICKELS, Antoine – "Ceci n'est pas un artiste". In *Moi ou un autre. Autoportraits d'artistes Belges*. Tournai, La Renaissance du livre, 2002, pág. 25.

³⁴⁰ Para cada proyecto o muestra Sophie Calle publica una pequeña y lujosa edición (Actes-Sud, París) que, no siendo un catálogo en el sentido tradicional del término es, simultáneamente, parte integrante y objeto autónomo, que conserva su sentido fuera del contexto de la exposición. Es difícil clasificar estos libros: ¿son diarios ficcionales, repositorios de la memoria de acciones y performances, catálogo o archivo?

pública– y la vida privada. Haremos un comentario más elaborado sobre su obra, especialmente sobre sus libros de artista, en el texto titulado “*Autorrepresentación: el artista que (se) ensaya*”.

La obra de Alix Lambert ofrece otro ejemplo. Parafraseando a Linda Weintraub, “*Lambert no se inspira en su biografía para crear arte, se inspira en el arte para crear una biografía. [...] Primero identifica una situación ficticia que falta en su vida. Luego lleva a cabo una acción en la vida real en la que está presente [...] Por último, documenta y expone estas experiencias a través de la fotografía, el cine o el vídeo.*”³⁴¹

- f) **yo, que soy todos:** con el poder de dar cuerpo a fantasmagorías, escenificando tabús, encarnando estereotipos, tejiendo una crítica sociopolítica de los papeles impuestos y asumidos por cada sexo. Yo andrógino, investido, vestido y travestido de adornos, poses y muecas propias a ambos sexos; que, por diluir el género sexual, edifico la voluptuosidad del cuerpo. Claude Cahun fue una precursora del cuestionamiento sobre la representación del género en el primer cuarto del siglo XX. Se negó a ser musa, modelo o cuerpo a disposición de otros, pero manipuló y expuso innumerables imágenes de su cuerpo andrógino e inmensamente seductor afirmando: “*bajo esta máscara se esconde otra. No terminaré de retirar todos estos rostros.*”³⁴² Abigail Solomon-Godeau comenta la prolífica producción de C. Cahun diciendo: “*(...) la mayor parte del trabajo fotográfico que ha sobrevivido, lo mismo que los “textos de confesiones”, como Aveaux non avenues, se*

³⁴¹ “*Lambert doesn’t draw on her biography to create art. She draws on art to create a biography. [...] First, she identifies a fictional situation that is missing from her life. Then, she undertakes a real-life action that includes it [...] Finally, these actualized experiences are documented and exhibited through photography, film, or video.*” In WEINTRAUB, Linda – *Making contemporary art, how modern artists think and work*. Londres, Thames & Hudson, 2007, pág. 342.

³⁴² *Aveaux non avenues* de Claude Cahun, cita sacada del texto de Bernard Marcadé *Le devenir-femme de l’art*. In VV.AA - *Fémininmasculin, le sexe de l’art*. París, Centre Georges Pompidou y Gallimard/Electa, 1995, pág 35.

*interesan principalmente a la cuestión de la representación de sí (self-representation), tema crucial para la teoría y la crítica feministas contemporáneas, su obra plantea numerosas cuestiones relativas a las tensiones que se ejercen entre el "yo" de la autobiografía, el "yo" textual (o visual) y el "yo" referencial.*³⁴³



XXVI - Claude Cahun, *Autorretrato*, cerca de 1928.

Más recientemente, Cindy Sherman realizó un trabajo fotográfico fuerte y coherente sobre la representación de los diferentes *papeles* sociales vividos por la mujer; simula escenas de la vida cotidiana, creando composiciones próximas al lenguaje cinematográfico, donde ella es la actriz y la directora. En cada *still*, Sherman incorpora un personaje: cada gesto, escenario, conjunto de accesorios y encuadre, son cuidadosamente seleccionados, remitiendo a un estereotipo connotado

³⁴³ « (...) la plus grande part du travail photographique qui a survécu, tout comme les textes « de confessions » tels que *Aveaux non avendus*, s'intéressent principalement à la question de la représentation de soi (self-representation), thème crucial pour la théorie et la critiques féministes contemporaines, son œuvre soulève de nombreuses questions relatives aux tensions qui s'exercent entre le « je » de l'autobiographie, le « Je » textuel (ou visuel) et le « Je » référentiel.» Y, dada la excepcionalidad del trabajo de C. Cahun, la autora remarca: « (...) il faut presque faire un plus grand effort pour replacer Claude Cahun en son temps et dans un son milieu qu'il n'en faut pour considérer son œuvre dans le contexte des formulations théoriques contemporaines concernant la féminité, l'identité et la représentation. » SOLOMON-GODEAU, Abigail – "Le « je » équivoque, Claude Cahun, sujet lesbien". *Les Cahiers du MNAM*, n° 80. Paris, 2002, pp. 20 y 21.

con la vivencia del ser femenino. Subyacente a la banalidad de algunos de los escenarios o a la aparente belleza de la figura femenina, existe una sospecha de violencia, de malestar o una carga sexual ambivalente, reflejo de la existencia contemporánea. En *Cindy Sherman: un visage pour signature*,³⁴⁴ Luc Lang propone la expresión "contrat d'identité" a propósito del procedimiento propio desarrollado por esta artista, una vez que: "(...) *nosotros tenemos igualmente una mirada sobre la impronta fotográfica del cuerpo y de la cara verdaderos del autor, que no se limita ya a no ser sino una instancia jurídica y simbólica [...] no ser retratos ni autorretratos.*"³⁴⁵



XXVII - Cindy Sherman, untitled film still#3, 1977

³⁴⁴ LANG, Luc – "Cindy Sherman: un visage pour signature". *ART Studio* n° 21. París, 1991, pág. 114.

³⁴⁵ « (...) nous avons également regard sur l'empreinte photographique du corps et du visage véritables de l'auteur qui ne se borne plus ici à n'être qu'une instance juridique et symbolique (...) n'être ni des portraits ni des autoportraits. » *Idem*.

g) yo, creador y obra: demiurgo de sí –por la transformación de su cuerpo– ficciona una narrativa que justifica el acceso al estatuto simbólico de obra. El artista se denomina obra, como dice Ad Reinhardt: “Jamás voy a ninguna parte excepto como artista.”³⁴⁶

- a.** Introduciendo modificaciones permanentes en el cuerpo. Orlan, o la pareja Eva y Adèle, se transforman con ayuda de la cirugía, borrando pistas sobre su apariencia y sexualidad; se metamorfosean en pos de un nuevo canon de belleza cuya particularidad es ser inimitable por otros, subrayando su singularidad. Orlan titula una de sus performances-operaciones *Le visage du 21eme siècle* (1990): se presenta en la sala de cirugías, para ser preparada para una serie de operaciones plásticas que van a transformar su rostro. Las alteraciones tuvieron como modelo fragmentos de rostros retratados en pinturas consideradas obras maestras de la historia europea, como por ejemplo *El nacimiento de Venus* de Botticelli. En este sentido, sus características físicas naturales fueron modeladas para asemejarse a iconos de belleza atemporales³⁴⁷. Acerca de la obra de Orlan, Joelle Busca afirma “A la vez *Pigmalión insatisfecho* y *Galatea pronta a afrontar cualquier prueba*, Orlan talla, labora [...] plural manifiesto de las insuficiencias del Único excepcional,

³⁴⁶ “I never go anywhere except as an artist.” In ARCHER, Michael – *L’art depuis 1960*. Londres, Thames & Hudson, 1997, pág. 103.

³⁴⁷ En el texto *Féminités-Mascarades*, Sarah Wilson define a Orlan como una artista mujer que, en un viejo país católico “a entrepris la tache sacrilège de gérer sa propre métamorphose, sa refiguration et son transsexualisme de femm-en-femme”. In WILSON, Sarah – “Féminités-Mascarades”, *Fémininmasculin, le sexe de l’art*. Paris, Centre Georges Pompidou y Gallimard/Electa, 1995, pág. 302. El contenido de la obra de Orlan es aún más complejo; una de las vertientes que está presente en el trabajo es común a otras artistas femeninas: superponer y cuestionar cánones de belleza impuestos tanto a la mujer (como mujer en su vida privada) como a la obra de arte (objeto material integrado en la vida pública), denunciando la tiranía de los estereotipos sociales.

reputado improbable."³⁴⁸ Hay un desdibujamiento del semblante individual (aquel que se hereda de la familia, constituido por una red afectiva y genética) en detrimento de una cara artificialmente construida, que corresponde y se superpone al rostro del artista-autor-obra. En este caso, el rostro y el cuerpo son materia prima y materia plástica del trabajo. El rostro es obra.

- b. Mediante el maquillaje, la ropa, el empleo de prótesis y otros accesorios. O sea, cuando a través del uso de un artificio el autor disocia su imagen del autorretrato (biográfico) tradicional en detrimento del papel del artista y/o creador. La identidad individual se borra y esa *figura* pasa a símbolo –es el *artista*– cuyo cuerpo y rostro son meros vehículos de expresión. Gilbert & George reivindican el estatuto de obra de arte, son esculturas (*singing sculptures*).³⁴⁹

A pesar de las aparentes semejanzas conceptuales entre el cuerpo-trabajo de Orlan y Gilbert & George constatamos no obstante una diferencia fundamental (incompatible) entre ambos: Orlan aún talla materia, a semejanza de un escultor clásico, mientras que Gilbert & George usan la autoridad de la palabra para nominar una transformación simbólica.

³⁴⁸ "À la fois Pygmalion insatisfait et Galatée prête à toutes les épreuves, Orlan taille, façonne (...) pluriel manifeste les insuffisances de l'Unique exceptionnel, réputé improbable." In BUSCA, Joelle – *Les visages d'Orlan, pour une relecture du post-humain*. Bruselas, La lettre volée, 2002, pág. 7.

³⁴⁹ Expreso sobre todo en el texto *We are only human sculptures*, publicado en 1970. El artículo de Wolf Jahn titulado "Gilbert & George, living sculpture 1969-1970", integrado en la colectánea de textos *L'Art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*; París, Éditions du Regard, 1998. Ver también: "Some artists, dissatisfied with the somewhat materialist exploration of the body, assumed poses and wore costumes (in performance and also in everyday life), creating "living sculpture". This concentration on the personality and appearance of the artist led directly to a large body of work which came to be called "autobiographical", since the content of these performances used aspects of the performer's personal history." In GOLDBERG, Roselee – *Performance Art, from futurism to the present*. Londres, Thames & Hudson, 1988, pág. 153.

Orlan reivindica un estatuto excepcional modificando quirúrgicamente el rostro y el cuerpo, que a través de una metamorfosis dolorosa alcanza un estatuto simbólico. El cuerpo es radicalmente transformado en material modelable: *"Orlan utiliza su cuerpo como modelo de figuración humana [...] Destina su 'carne' a una deconstrucción y una reconstrucción constantes".*³⁵⁰ Ese es el aspecto que distingue dos aproximaciones conceptuales a un "problema" semejante, pues Gilbert & George reivindican una "normalidad-cotidiana" y adquieren ese estatuto paradójico y simbólico (auto) denominándose esculturas. Como sintetiza Wolf Jahn: *"Declarando la normalidad –siempre entendida como un fardo– ajena a su ser, se sitúan en el terreno del acuerdo democrático. [...] la autorrepresentación de Gilbert & George nunca ha sido del orden de la performance. Todo lo que era y quería ser era la presencia del hombre como hombre. Del vestuario banal de los artistas. Su forma de aparición es familiar. No es ni artística ni exterior a la norma."*³⁵¹

- c. Por la muestra (e investigación) de fluidos y/o vísceras del cuerpo. En este contexto *self*³⁵² es una instalación peculiar al tratarse de un molde de la cabeza de M. Quinn hecho a partir de la sangre del propio artista. En *100*,³⁵³ la primera frase que describe la obra es sintomática, por su asertividad, del estatuto excepcional y de las cuestiones complejas intrínsecas a su apreciación: *"Éste es un verdadero autorretrato. Es*

³⁵⁰ *"Orlan uses her body as model of human figuration (...) She commits her 'flesh' to a de- and re-figuration."* In DECLERCK, Lies – "Self-portrait as anti-model". *Janus*, n° 10. (primavera). Amberes, 10/2002, pág. 41.

³⁵¹ JAHN, Wolf - *Gilbert & George, living sculpture 1969-1970*. Paris, Éditions du Regard, 1998, pág. 337.

³⁵² Marc Quin – *Self*, 2001. Sangre del artista, acero inoxidable, Perspex y equipo de refrigeración. (205 x 65 x 65 cm). Colección Jay Jopling /White cube, Londres.

³⁵³ ELIS, Patricia – *100, the work that changed British art*. Londres, Jonathan Cape/ The Saatchi Gallery, 2003.

realmente el artista lo que se está mirando"³⁵⁴. El "autorretrato" es tan genuino en el detalle de las características físicas exteriores (apariencia) como, a nivel médico-científico, en las características biológicas contenidas en el ADN. El uso de sangre del artista hace que las implicaciones en la lectura y apreciación de esta obra sean más complejas, remitiéndonos a otros asuntos como la fragilidad del cuerpo, el miedo al contagio (SIDA) y también la repugnancia a la muerte.

- h) yo, intérprete y narrador:** el artista, usando rostro y cuerpo, presta su imagen para portar y contar una historia personal y colectiva. Grete Stern, a través de la fotografía, ilustra las angustias de los sueños que otros le cuentan, los cuales contienen rastro del inconsciente individual y colectivo. Otro ejemplo esencial es el de William Kentridge.

³⁵⁴ *"This is a real self-portrait. It is genuinely the artist that's being looked at. Cast from a mould of his own head, Quinn's bust is a solid block of his own blood, permanently frozen in a customised refrigeration unit. (...) what will be the future of representation."* In ELIS, Patricia – 100, *the work that changed British art*. Londres, Jonathan Cape/ The Saatchi Gallery, 2003. Otra descripción que insiste en este aspecto, es: *"Marc Quinn, whose perfectly academic self-portrait head is cast in his own, refrigerated blood (He's nothing if not kool.)"* In ADAMS, Brooks – *thinking of you: An American's Growing, Imperfect Awareness*. in, *Sensations, young British artists from the Saatchi Collection*. Londres, Royal Academy of Arts/ Thames & Hudson, 1997.

3.2.3. WILLIAM KENTRIDGE - PARADIGMA EJEMPLAR

Tres obras del artista sudafricano William Kentridge³⁵⁵ sirven de pretexto para desarrollar y ejemplificar algunas ideas enunciadas en los párrafos anteriores, y, en particular, la dificultad de definir, a partir de mediados del siglo XX, tipologías de autorrepresentación debido a la pluralidad de medios y técnicas de expresión usadas por un mismo artista en diversas fases de su trabajo.

Para materializar su obra, William Kentridge graba y dibuja, hace esculturas, construye pequeños escenarios y, a partir de la década de 1980, utiliza también el vídeo, cruzando diversos medios y disciplinas³⁵⁶. Ruth Rosengarten explica sucintamente que: *“Kentridge desarrolló una técnica gráfica de animación única, en la cual los objetos y los cuerpos son esbozados en carbón, parcialmente borrados y después reemergen –transfigurados– en un flujo continuo de desvanecimiento y reinscripción. [...] De esta forma, una secuencia completa está contenida en una sola hoja de papel.”*³⁵⁷ Posteriormente, va a añadir complejidad a esa técnica manipulando la velocidad de la imagen o añadiendo efectos como *reverse-shooting* (la película proyectada en sentido inverso). Estas cuestiones técnicas, así como el propio grano de la película, añaden estratos de sentido, evocan o provocan rupturas en la temporalidad de la acción.

³⁵⁵ El criterio de selección tiene que ver con un interés personal por el trabajo de W. Kentridge, que consideramos de una peculiar y constante calidad conceptual y plástica, patente en los varios medios que utiliza.

³⁵⁶ Esta pluralidad es fruto de su tiempo, es un reflejo de esta renovada designación para el *hombre-artista universal*: William Kentridge es un artista plástico.

³⁵⁷ *(...) Kentridge desenvolveu uma técnica gráfica de animação única, na qual os objectos e os corpos são esboçados em carvão, parcialmente apagados e depois reemergindo – transfigurados – num fluxo contínuo de apagamento e reinscrição. (...) Uma sequência completa é portanto contida numa só folha de papel (...).* In ROSENGARTEN, Ruth – *Sete fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa, Edición del Museu do Chiado – MNAC, 2005.

Esta diversidad es, ciertamente, una consecuencia de un doble aprendizaje, que conjuga una formación académica en Bellas Artes y la práctica del teatro. Esa riqueza de medios técnicos anuncia una libertad de acción y un rechazo frontal a las ideas preconcebidas sobre las fronteras entre las varias disciplinas creativas y el uso de las materias y materiales. En numerosas entrevistas, el propio William Kentridge analiza este procedimiento: lo justifica diciendo que el momento que antecede la ejecución del acto creativo es precario y exige simultáneamente un gran desprendimiento y una extrema atención a todas las posibilidades que entraña.

Desde sus primeros trabajos, Kentridge muestra un interés peculiar por determinadas referencias históricas (y, muy particularmente, por la convulsión política que condujo al final del régimen del apartheid en la República Sudafricana) manifiestas por la yuxtaposición imagen + texto. Este aspecto nos lleva a considerar que, en el marco de la obra de Kentridge, la práctica de la autorrepresentación asume una doble naturaleza, esencialmente como acto político y como reflejo propio del meditar sobre su papel de autor.

Así, en dicho contexto, la representación de sí surge como un acto político y ético: ¿Qué hombre caracterizo? ¿Qué hombre soy y cómo actúo en el mundo donde vivo? ¿A qué clase / grupo pertenezco –diríamos inevitablemente–; a qué clase o grupo he escogido pertenecer y cómo lo represento?

Estos principios pueden rastrearse en diversos trabajos desarrollados a lo largo de las últimas décadas, que paso a ejemplificar presentando una síntesis de *drawings for projection*, *Automatic Writing* y *7 fragments for Georges Méliès*.

drawings for projection, 1989-2003

Drawings for Projection es el título general de una serie de animaciones. Se trata de narrativas cortas que pueden ser visionadas aisladamente, al tiempo

componen entre sí una narrativa de mayor extensión manteniendo la coherencia. El proyecto fue iniciado en 1989 con *Johannesburg, 2nd greatest city after Paris*, a la que siguieron *Monument* y *The Deluge* en 1990; *Mine* y *Sobriety, Obesity & growing old* en 1991; *Felix in Exile* en 1994; *History of the main complaint* en 1996; *WEIGHING...and WANTING* en 1997; *Stereoscope* en 1998-99, y el último vídeo animación, que se titula *Tide Table* y fue realizado en 2003.

Drawings for projection es inequívocamente un ejemplo de autorrepresentación, pues Kentridge *presta* su cuerpo de hombre blanco y su apariencia a dos personajes. El primero de ellos, Felix Teitlebaum, encarna características positivas, está desnudo, próximo al mundo natural, en contacto con el mundo subjetivo y se conduce como un hombre enamorado (el objeto de su deseo es la Sr.^a Eckstein). El segundo, Mr. Soho Eckstein, es el personaje que encarna los aspectos negativos de la cultura (blanca) que dio origen y sacó partido del sistema de apartheid. Mr. Soho es un industrial avaricioso, puramente racional, que no se anda con miramientos cuando se trata de conseguir beneficios. Se diría que ambos corresponden a la clásica y secular fisura binaria del ser: lo bueno y lo malo, la esencia emocional y racional, o el lado izquierdo y el derecho. Con todo, el comportamiento de estos personajes simbólicos –alter egos– se modifica a lo largo de la narrativa, diluyendo esta naturaleza maniquea.³⁵⁸

En esta división binaria no se resume el carácter y el comportamiento de los personajes; por el contrario, está también presente en la yuxtaposición de dos

³⁵⁸ Especialmente en una secuencia de *Sobriety, Obesity & growing old*, en que la frase “*her absence filled the world*” llena la pantalla mientras vemos a Soho de espaldas, que escruta un horizonte desértico acompañado por su gato; a continuación, se escucha el llamamiento “*come home*”, transmitido por megáfono y difundido (en vano) por diferentes espacios de paisaje. Es difícil no sentir compasión por el disgusto amoroso de Soho Eckstein, quien ve cómo su imperio se desmorona mientras su mujer le abandona. La ironía reside en el hecho de ser “cambiado” por Félix, un hombre pobre, con quien Mrs. Eckstein vive una fogosa pasión. In *Sobriety, Obesity & growing old*, 1991. Película transferida a DVD, 35mm, 8' 22”.

niveles de representación del mundo: el ámbito interior y solitario (patente en la representación de sueños que ilustran una complicada vivencia personal, por ejemplo) y el ámbito exterior y colectivo (como el de las anónimas víctimas negras parcialmente cubiertas de hojas de un viejo periódico).³⁵⁹ A pesar de su evidente carácter político, esta estrategia le permite a Kentridge evitar emitir juicios morales sobre la historia de su país.

En *Felix in exile*³⁶⁰ William Kentridge crea una secuencia narrativa inicial que funciona como un diálogo entre dos personajes que se encuentran en espacios físicos lejanos: Nandi (el personaje femenino, que se encuentra en East Rand) y Felix (aislado en una habitación en París). Nandi está concentrada en cartografiar lo que la rodea mientras Felix observa los dibujos de paisaje que saca de su maleta y que poco a poco cubren la superficie de la pared del cuarto donde se halla. El paisaje de East Rand está situado en las afueras de Johannesburg, y tiene una carga simbólica propia: en el siglo XIX fue un área de explotación aurífera y, en la época del apartheid, fue escenario de enfrentamientos entre partidos políticos, que allí dejaban los cuerpos de sus oponentes. En el contexto de la obra de Kentridge, East Rand funciona como una imagen-símbolo, que aparece en otros trabajos posteriores, como por ejemplo en *moveable assets*.³⁶¹ En una monografía sobre el autor, Cecili Alemani sintetiza: "*Kentridge se basa en la historia de su país, Sudáfrica, analizando los recuerdos de un pasado turbulento, su lugar en medio de un pueblo profundamente dividido y su identidad personal como un hombre blanco en un país devastado por el apartheid. [...] Kentridge explora la posibilidad de la reconciliación después de una historia lacerante y busca formas para lamentar el sufrimiento de toda una nación, resucitando recuerdos personales y*

³⁵⁹ *Felix in exile*, 1994. Película de 35 mm transferida a vídeo, 8' 43".

³⁶⁰ *Felix in exile*, 1994. Película de 35 mm transferida a vídeo, 8' 43".

³⁶¹ *moveable assets*, 2003. Película de 16 y 35 mm transferida a vídeo y mini-DVD. 2'40". Forma parte de la serie titulada *7 Fragmentos para Georges Méliès*, que será abordada en las páginas siguientes.

autobiográficos, sin caer nunca en el maniqueísmo o en juicios éticos simplistas."³⁶²

A lo largo de los últimos párrafos constatamos una repetición de palabras, sinónimas de dualidad, que corresponden, generalmente, a los dos niveles de lectura presentes en el trabajo de Kentridge: la vivencia personal y (posiblemente) biográfica y una vivencia política y mundana. Ninguna de estas lecturas, sin embargo, implica la exclusión de la otra, aunque tampoco podemos aseverar que ambas se completan.

Automatic Writing, 2003³⁶³

El vídeo titulado *Automatic Writing* teje una alegoría en torno al proceso del hacer de la imagen del "trabajo" que es dibujada al trazar una imagen de la figura humana. Esta breve animación comienza con un primer plano de una mesa y una silla; termina con un plano fijo, sobre esta misma mesa, sobre la cual se inclina y reposa un hombre desnudo (cuya figura es fácilmente identificable con la apariencia de William Kentridge). Palimpsesto es el término que mejor define la forma como el autor actúa sobre el conjunto de dibujos, a través de la articulación y secuencia de imágenes. Tal como indica el título, entre estos dos planos –inicial y final– no se desarrolla una narrativa lineal; aunque haya una coherencia formal a lo largo de la animación, no existe una articulación clara entre el contenido de los fragmentos de texto y el resto de las imágenes. El tipo de caligrafía, la escritura y el cuerpo de texto son elementos

³⁶² "Kentridge draws on the history of his country, South Africa, investigating memories of a troubled past, his place in the midst of a deeply divided people, and his personal identity as a white man in a country devastated by apartheid. [...] Kentridge explores the possibility of reconciliation after a lacerating history, he seeks ways to mourn the suffering of a whole nation, resuscitating personal and autobiographical memories, without ever falling into Manichean or simplistic ethical judgement." In ALEMANI, Cecilia – *William Kentridge*. Editado por Francesco Bonami. Milán, Mondadori Electa s.p.a., 2006, pág. 9.

³⁶³ *Automatic Writing*, vídeo con 177". Editado por Catherine Meyburgh con música de Philip Miller, 2003.

narrativos en tanto que dibujo, independientemente de la connotación de las (raras) palabras legibles.

Los dibujos se suceden acumulando y superponiendo garabatos, números, letras, fragmentos de texto, diagramas, dibujos de interiores domésticos, exterior urbano y figura humana. Tal como en *Drawings for Projection*, el encadenamiento de imágenes, por borrado de la imagen anterior, está intrínsecamente vinculado al material de dibujo empleado, en este caso carboncillo, lo que permite que cada imagen de origen a la imagen siguiente por los sucesivos borrados y superposiciones. Sobre la superficie de la hoja permanecen marcas y fragmentos de los dibujos anteriores, sin que quede ningún fragmento de papel blanco o virgen. La gama cromática se restringe a una extensa variedad de grises y negro; salvo pequeños apuntes de color rojo, que sugieren las líneas de un cuaderno escolar.

El ritmo y la sucesión de imágenes se articulan íntimamente con la banda sonora, que en ocasiones es disonante, mientras que en otras corrobora la acción. La película alterna momentos de gran dinamismo con otros de una aparente inmovilidad ³⁶⁴.

³⁶⁴ Dada la brevedad del vídeo, paso a describir sucintamente en nueve puntos el *storyboard* del film de animación:

1 – silla y superficie de mesa inicialmente vacío, sobre la cual se hace un zoom; surge una línea caligráfica; un hilo negro que se desenrolla hasta formar el título *Automatic writing* que se deshace en: diagramas, números, textos, letras, elementos decorativos cubren con mayor o menor densidad la totalidad de la pantalla; gran fluidez entre varios elementos que dan origen al espacio exterior;

2 – espacio exterior: calle diagonal con dos edificios antiguos, una fuente en primer plano; única acción: agua que mana de la fuente;

3 – transición brusca a espacio interior repleto de objetos y muebles; única acción: peces que circulan en el acuario. Dos *frames* hacen adivinar la estructura de composición de este dibujo; movimiento temporal regresivo;

4 – rellenado continuo, de abajo hacia arriba, con bloque de texto; repetición; movimiento contrario hasta surgir nuevo espacio exterior;

5 – espacio exterior: esquina de una calle diagonal, ladeada por dos edificios. Única acción: el espacio entre dos de las ventanas de los edificios es recorrido por una ligera corriente de aire, sugerida por un leve trazo; al fondo, en dirección al primer plano, un personaje camina;

6 – el personaje es una mancha que se metamorfosea en texto, avanza hasta el primer plano en un movimiento continuo e in crescendo, que ocupa el lateral izquierdo de la pantalla;

Hay una clara diferencia entre los momentos que enfocan espacios habitables y las imágenes construidas a partir de un dibujo caligráfico. En los *frames* dedicados a aquello que llamo espacios físicos habitables la acción es sutil (por ejemplo: peces que circulan en el acuario o el movimiento del tórax del personaje que respira recostado en una mesa); en cambio, los *frames* recubiertos de caligrafía y texto están en permanente movimiento y mutación, ya sea de forma, escala o en la serie de metamorfosis entre texto y cuerpo humano. Con esta fórmula, Kentridge parece insistir en la diferencia entre el espacio urbano, impersonal, y un espacio “mental”, de recogimiento privado e íntimo, donde los cuerpos se exponen desnudos.

Son tres los elementos fundamentales y concomitantes que apuntan a la auto-representación, en particular: la caligrafía, comúnmente leída como dibujo expresivo y potencialmente revelador de una personalidad; la figura femenina, que constituye, de forma asumida, un retrato de la esposa de W. Kentridge; y la figura masculina que es calcada de la propia apariencia del autor (se podría decir un autorretrato). Estos tres elementos, y especialmente su simultaneidad, sugieren la posibilidad de que el espectador pueda entrever “algo” de la personalidad de William Kentridge.

7 – sucesión de cuatro momentos de transmutación entre modelo femenino y texto, que ocupan alternadamente el lado izquierdo y el lado derecho de la pantalla. Sentada ante una mesa: el modelo lee, reposa sobre la superficie de la mesa, duerme inclinada sobre la misma y, por último, acompaña a un personaje masculino;

8 – última transformación del cuerpo femenino: sentado sobre las rodillas de un personaje masculino que, con delicadeza y en un gesto pleno de intimidad, le acaricia el antebrazo;

9 – el pasaje de texto y los fragmentos de la presencia del modelo femenino se enrollan en un movimiento en espiral, que desaparece en el intersticio entre el ombligo y el sexo del cuerpo masculino que, simultáneamente, se inclina en dirección a la mesa. El cuerpo masculino reposa apoyado sobre la superficie de la mesa. La única acción reside en el pestañeo y la contracción del tórax al respirar; a pesar de habitado por este personaje, el último *frame* tiene la misma composición que el primero.

La relación entre los tres elementos mencionados en el párrafo anterior permite una primera lectura semiótica: en el instante en que se verifica la metamorfosis entre texto caligráfico y cuerpo nace otro cuerpo. Las letras y el dibujo tienen cuerpo, son figuras que configuran un significado; ambos son legibles por su forma, silueta, contorno, espesor. Hay una relación de *traducción* entre el texto y la imagen, asociada a la translación e incompletitud patente en el instante de la metamorfosis. Esta es también la metamorfosis que sufre el “autor” mientras traza las líneas que circunscriben su cuerpo-imagen (autorretrato) y (su) cuerpo de trabajo.

La sucesiva transformación de frases, palabras y letras aisladas nos lleva a asociar esta caligrafía a la escritura automática, que es, por excelencia, un proceso destinado a desarrollar la creatividad. En una entrevista con Dan Cameron³⁶⁵, William Kentridge define la escritura automática como método para entrar en contacto con lo oculto y las fuerzas vitales, dioses y muertos; pero también como instrumento de psicoanálisis, para entrar en contacto con el inconsciente y el subconsciente. A lo largo de la entrevista, Kentridge insiste en la idea de que la escritura automática expresa una forma de pensamiento intuitiva: se comienza con una idea y se acaba con una imagen y el encadenamiento de imágenes no sigue una lógica predeterminada.

Debemos destacar que esta serie consecutiva de transformaciones, entre el bloque de texto (y letras) y el borrado del cuerpo, tiene como punto de partida el rostro del personaje femenino, especialmente a partir de los ojos y la boca. Si a través de la boca se vocalizan las palabras, el intercambio de miradas es el modo primero de comunicación no verbal. Este rostro femenino, observado y transpuesto a imagen bidimensional, es, por excelencia, el plano de una identificación activa entre el modelo y el artista; y pasiva entre el espectador y la

³⁶⁵ Ver bibliografía: *Point of view, an anthology of the moving image*; entrevista con Dan Cameron, grabada en 2003.

obra. Parece ser la musa sin la cual la obra no puede concebirse. Boca y mirada tienen innegables cualidades sensuales y concilian los preliminares del sexo. En este sentido, el texto que emerge de este par de ojos y boca, puede ser un indicio, preludio para la relación existente entre el modelo femenino y el personaje masculino, que tan cariñosamente le acaricia el brazo. Pero en este vídeo, el rostro, tal vez más que el cuerpo, es también una metáfora de un lapso de tiempo: testimonian la naturaleza efímera de un *momento*: Cada instante de observación es transpuesto a la superficie de la hoja de papel, es traducido en un doble gesto, en el que el trazar de una línea corresponde con el desvanecimiento de otra. En *thinking aloud*,³⁶⁶ W. Kentridge describe *Automatic Writing* como una animación con una estructura de tiempo circular –sobre el hacer del trabajo– apuntando elementos constitutivos del proceso creativo. Reflexiona sobre el personaje femenino: la imagen de su mujer Anne, como presencia indispensable que habita el estudio del artista, asumiendo un papel (involuntario) de musa generadora de sentimientos que superan el marco convencional³⁶⁷. En este sentido, explica: "*ella se cuele en las palabras y desaparece de nuevo y se vuelve a colar y desaparece de nuevo y la tercera o cuarta vez resulta que estoy a su lado. [...] ella desaparece de nuevo en las palabras y una especie de autorretrato aparece en la mesa.*"³⁶⁸

Esta cita demuestra claramente la relación intrínseca e interdependiente entre obra y vida privada, asumiendo toda la carga de afecto inherente a la elección del modelo femenino, su esposa. El autorretrato es la suma de un proceso de introspección, llevado a cabo durante la observación –de sí y de su mujer Anne–,

³⁶⁶ BREIDBACH, Angela y KENTRIDGE, William – *thinking aloud*. Colonia, Walter Koning, 2006, pp. 98 – 100.

³⁶⁷ Anne vuelve a desempeñar el papel de musa: es su silueta la que vemos caminando a contraluz en el vídeo *Journey to the moon*, 2003. Película de 16 e 35 mm transferida a vídeo y mini-DVD. 7'10". Edición de Catherine Meyburg; Música de Philip Miller.

³⁶⁸ "(...) *she gets drawn into the words and disappears again and drawn in to words and disappears again and the third or the fourth time it grows into me next to her. (...) she disappears back in to words and a self-portrait kind of representation is left at the table.*" In BREIDBACH, Angela y KENTRIDGE, William – *thinking aloud*. Colonia, Walter Koning, 2006, pág. 99.

siendo la transcripción de la apariencia física traducida en opciones formales y estéticas. El rostro, ya sea retrato o autorretrato, es leído como texto donde todo es sentido³⁶⁹. Podemos considerar que el retrato de su mujer es bosquejado o entretejido durante la concepción y realización de su autorretrato, y viceversa; como si la mirada dirigida a ese otro, que se ama, fuera un espejo de sí mismo. Kentridge es simultáneamente pigmalión y demiurgo, en el mundo en que habita.

7 fragments for Georges Méliès, 2003

7 fragments for Georges Méliès es el título genérico de una instalación de 2003, posteriormente adquirida y exhibida por el *Museu do Chiado*, de Lisboa, en 2005. La instalación está formada por una serie trabajos de vídeo y animación titulados: *invisible mending*, *balancing act*, *tabula rasa 1*, *tabula rasa 2*, *Feats of prestidigitation*, *journey to the moon*, *Day for night*, *moveable assets* y *auto-didact*.

De igual forma que las obras citadas anteriormente, también este conjunto de vídeos es leído en clave de autorrepresentación. La narrativa se caracteriza por la ubicuidad del personaje interpretado por Kentridge –que simultáneamente evoca el arquetipo del artista y se asemeja a un prestidigitador; y por la utilización de objetos que forman parte de la parafernalia de objetos que se encuentran en un taller de artista y que, independientemente de su función primordial, enfatizan la capacidad de improvisación del autor, así como el impulso inventivo inherente al acto creativo.

Las reiteradas referencias a los comienzos de la historia del cine son muy claras y, a pesar de la alusión directa a Georges Méliès, en gran parte de las escenas

³⁶⁹ Este palimpsesto que se disuelve formando un nuevo cuerpo, ya de dibujo, ya de texto, es próximo a las palabras de Roland Barthes: “**Texto quiere decir tejido**; (...) la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazamiento perpetuo; perdido en este tejido – esa textura– el sujeto ahí se deshace, como una araña que se disolviera ella misma en las secreciones constructivas de su tela.” [Traducción propia] Vide, en portugués, BARTHES, Roland – O prazer do texto. Lisboa, Edições 70, 1997, pág. 112.

Kentridge se muestra más cercano al personaje interpretado por Buster Keaton. Sobre todo por el modo peculiar y desastrado de improvisar soluciones inesperadas para resolver dificultades. A propósito de *7 fragments for Georges Méliès*, Maria-Cristina Villaseñor define este desdoblamiento de la “imagen de sí” como un desdoblamiento de la imagen del autor en artista y mago: “Uno ve a Kentridge más a gusto consigo mismo como un particular esteta/artista del mundo aunque esto ocurra a través de una caricatura irónica de sí mismo [...] un mago descuidado, como los genios cómicos de las películas de Harold Lloyd y Buster Keaton cuyas magnificas y desafiantes hazañas se llevan a cabo ingenuamente, sin que ellos se den cuenta.”³⁷⁰

En el catálogo que documenta *7 fragmentos para Georges Méliès*,³⁷¹ Kentridge afirma que el verdadero punto de partida para cualquier trabajo es la voluntad de dibujar y, en este sentido, “los rituales y procedimientos, los instrumentos y accesorios, como punto originario³⁷²” son los temas de su trabajo.



XXVIII - W. Kentridge, *balancing act* (video still) de la serie *7 Fragmentos para Georges Méliès*, 2003.

³⁷⁰ “(...) one sees a Kentridge more at ease with himself as an individual aesthete/artist in the world – and yet this occurs through ironic self-caricature (...) haphazard magician, like the comic geniuses in Harold Lloyd and Buster Keaton films whose magnificent, death-defying feats are all naively, unwittingly accomplished.” In VILLASEÑOR, Maria-Cristina – *William Kentridge – the black box*. Nueva York, The Solomon Guggenheim Foundation y Deutsche Bank, 2005, pág. 83.

³⁷¹ ROSENGARTEN, Ruth – *Sete fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa, Edición del Museu do Chiado – MNAC, 2005, pág. 11.

³⁷² *Idem*.

En este conjunto de vídeos, Kentridge nos muestra tres tipos de espacio dinámicos, que se contienen entre sí en una relación de macrocosmos a microcosmos: el estudio o taller, la mesa de trabajo y la hoja de papel. El taller³⁷³ es el espacio de investigación y ensayo donde todo puede suceder, al tiempo que es también un sitio protegido por donde deambula meditando sobre lo que va a hacer, como en *Feats of prestidigitation*³⁷⁴. No es un holgazanear indolente; por el contrario, toda la expresión corporal manifiesta una tensión propia a un momento de análisis y de duda ante las múltiples formas que el trabajo (las imágenes) puede asumir. Como un mimo, Kentridge expresa el momento placentero en que consigue obtener el resultado esperado y, otras veces, la frustración y el sobresalto que le provocan la equivocación, el error, el accidente fortuito o el mal resultado. Resumiendo, *Kentridge presenta al espectador una representación de las condiciones de producción de su trabajo*³⁷⁵. Las paredes del taller están cubiertas de dibujos que vemos reproducidos en otros vídeos, como por ejemplo un autorretrato a tamaño natural que vemos en *Balancing act*³⁷⁶ (*a la derecha*), y que es rasgado y redibujado en *invisible mending*³⁷⁷.

La mesa de trabajo es como una superficie móvil donde se acumulan todo tipo de herramientas y objetos utilitarios de uso cotidiano: no hay objetos sofisticados y todos sirven para trazar, dibujar o pintar, incluyendo un trapo viejo, una cafetera y una taza de café. En *tabula rasa1*,³⁷⁸ la mesa es un plano visto desde arriba; vemos a Kentridge sentado a la mesa ante una hoja de papel de grandes dimensiones. El formato de la hoja es un rectángulo que ocupa el

³⁷³ "O atelier como lugar seguro e a centralidade do processo de trabalho como um veículo de transformação epistemológica." In ROSENGARTEN, Ruth – *Sete fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa, Edición del Museu do Chiado – MNAC, 2005, pág. 11.

³⁷⁴ *feats of prestidigitation*, 2003. Película de 16 y 35 mm transferida a vídeo y mini-DVD, 1'50".

³⁷⁵ ROSENGARTEN, Ruth, *Op. Cit.*, pág. 17.

³⁷⁶ *balancing act*, 2003. Película de 16 y 35 mm transferida a vídeo y mini-DVD, 1'20".

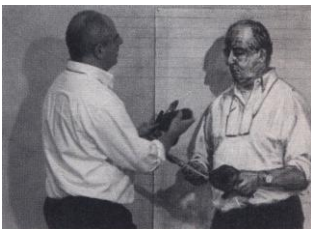
³⁷⁷ *invisible mending*, 2003. Película de 16 y 35 mm transferida a vídeo y mini-DVD, 1'30".

³⁷⁸ *tabula rasa 1*, 2003. Película de 16 y 35 mm transferida a vídeo y mini-DVD, 2'50".

centro de otro rectángulo –la pantalla– que encierra un mundo de caos y posibilidades ilimitadas; donde se proyectan *todas* las expectativas y alternativas contenidas en una idea. En una secuencia inicial, Kentridge traza gráficos y esquemas con letras y números que ganan “vida”, de forma que el dibujo se dibuja más allá del trazo inicialmente dibujado por el autor.

El dibujo es fruto de un acto “comandado” por el autor, pero también de accidentes domésticos, como la taza de café que se vierte. Estos dibujos que se superponen y transforman en otros, son capas de imágenes dentro de otras imágenes que se borran y reconfiguran ante el asombro de Kentridge y de nuestros ojos. Se trata de un dibujo indisciplinable, que es el resultado de un proceso creativo aparentemente no (demasiado) controlado.

Y, por último, el espacio rectangular de la hoja. Una superficie resistente pero permeable, sobre la cual se puede rayar pero donde no siempre se consigue fijar la imagen inicialmente dibujada. Aventuramos la hipótesis de que, para Kentridge, es como si hubiera un desfase entre la idea, el gesto y el resultado: así, cualquier imagen delineada es susceptible de ser borrada y corregida, en un proceso continuo donde, sin embargo, la imagen nunca se repite verdaderamente.



XXIX - W. Kentridge, *invisible mending* (vídeo still) De la serie *7 Fragmentos para Georges Méliès*, 2003.

Comprendemos que aquella hoja de papel es hecha de otra sustancia. Esta superficie sobre la cual Kentridge se inclina para dibujar funciona a veces como un espejo, pero no es mortífero como el de Narciso, sino como si de otra piel se tratara. Este papel-piel al cual se transpone un autorretrato mimético y se transfiere, como por magia, la silueta del cuerpo que se desliza y escapa hacia el plano bidimensional. Por ejemplo, *invisible mending*³⁷⁹ y *Feats of prestidigitation*³⁸⁰ se desarrollan a partir de un encuadre y esquema narrativo similar. En ambos vídeos, el artista está ante una hoja en blanco y esboza un autorretrato; pero, en el transcurrir de la acción, imperceptiblemente la silueta del artista se superpone al dibujo, convirtiéndose en esa imagen. Para Cecilia Alemani, "A través de esta técnica de incluirse a sí mismo en la escena, Kentridge estudia la identidad del artista y su sombra en el papel, lo que aumenta la relación entre el artista y su estudio hasta el punto en que se ve duplicado en un dibujo."³⁸¹

Sabiendo que Kentridge se apropia y reinterpreta arquetipos históricos, interpretamos el empleo del carboncillo y esta superposición de las siluetas del artista y de su sombra, como una cita a la leyenda de Butades y del nacimiento del dibujo y la escultura. Estos vídeos nos recuerdan que, independientemente del grado de conceptualización de la idea, la materialización de la obra es el resultado del encadenamiento y acción del cuerpo del artista sobre un material y sobre un soporte. Durante ese tiempo del "hacer", el dibujo es una suerte de extensión inmediata de la mano y del brazo como un órgano exterior de ese cuerpo, que materializa y da forma palpable a la obra. En el interior de su estudio, Kentridge es un demiurgo, que (se) engendra a través del trabajo. Según Ruth Rosengarten, el artista estaría "sugiriendo [...] que la sombra pueda

³⁷⁹ *invisible mending*, 2003. Película de 16 y 35 mm transferida para vídeo y mini-DVD. 1'30".

³⁸⁰ *feats of prestidigitation*, 2003. Película de 16 y 35 mm transferida para vídeo y mini-DVD. 1'50".

³⁸¹ "Through this technique of self-inclusion within the scene, Kentridge investigates the identity of the artist and his shadow on the sheet, heightening the relationship between artist and studio to the point where he doubles himself in a drawing." In ALEMANI, Cecilia – William Kentridge. Ed. por Francesco Bonami. Milán, Mondadori Electa s.p.a., 2006, pág. 86.

*actuar como un indicio, que es algo que nos puede decir algo sobre lo real, que la propia realidad no consigue revelar.*³⁸²

En *Thinking aloud*,³⁸³ Kentridge declina algunas de las ideas fundadoras y subyacentes a su práctica y el hacer manual. Su discurso, fluido, incide especialmente sobre la historia de su país natal, la República Sudafricana, y cruza referencias entre la cultura europea y la cultura africana, con una gran conciencia del mestizaje que existe entre ambas³⁸⁴. Kentridge aborda en sus propuestas la paradoja que implica ser un africano blanco que ha crecido durante el régimen del apartheid. Esta forma de mirar el mundo y de abrazar una historia común a ambas culturas es, también, propia de un *hombre universal*, con la lucidez de escapar a una cultura que, en general, viene determinada por el canon eurocéntrico. Aparte de ese interés manifestado por temas políticos, patente en las series de trabajo mencionadas, Kentridge crea una ambivalencia: simultáneamente incorpora y coreografía un cierto número de gestos asociados a la dificultad de crear reinterpretando conceptos como *inspiración*, *musa*, entre otros temas seculares, caros a la historia del arte. Al mismo tiempo nos habla con autenticidad acerca de su propio proceso creativo y de otras referencias afectivas, citando sus autores predilectos. Se hace claro, así, que cada una de las diversas aproximaciones incluye varios niveles de lectura sobre la cuestión aquí tratada: la autorrepresentación.

³⁸² “a sugerir (...) que a sombra possa actuar como um indicio, que é algo que nos pode dizer algo sobre o real, que o proprio real não consegue revelar.” In ROSENGARTEN, Ruth – *Sete fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa, Edición del Museu do Chiado – MNAC, 2005, pág. 24.

³⁸³ BREIDBACH, Angela y KENTRIDGE, William – *thinking aloud*. Colonia, Walter Koning, 2006.

³⁸⁴ “En innumerables dibujos a carboncillo, paisajes surafricanos que evitan caer en lo pintoresco - las desolados pero confortablemente revisitadas vetas de oro que conforman el East Rand de Johannesburg (...) son representadas a través del filtro de Beckmann o de estampas del siglo XIX, al tiempo que las figuras humanas son dibujadas bajo el signo de Grosz o de Hogarth o de Daumier.” [Traducción libre del portugués] Vide texto original in ROSENGARTEN, Ruth – *Sete fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa, Edición del Museu do Chiado – MNAC, 2005, pág. 10.

En una entrevista producida por Dan Cameron³⁸⁵ para la colección *Point of view*, Kentridge afirma que es el hacer del propio trabajo lo que arroja luz sobre el propio trabajo³⁸⁶, sobre cómo se va a hacer y realizar pero también acerca del artista que lo hace. Las decisiones que se toman son constitutivas y reveladoras de quién somos y cómo somos. Estas líneas resumen una idea embrionaria de lo que podría funcionar como una alegoría del arte contemporáneo, y concluye: *"Para un artista, la actividad física que requiere hacer la obra es sin duda lo que explica la idea de la obra y lo que en última instancia constituye quién es el artista [...] y al final construye a la persona que las ha estado dibujando."*³⁸⁷ Así, en esta y en otras entrevistas, William Kentridge demuestra una aguda conciencia de la relación dinámica y de interdependencia entre su vida privada y la obra que construye.

³⁸⁵ *Point of view, an anthology of the moving image*; entrevista con Dan Cameron, grabada en 2003.

³⁸⁶ A semejanza de A. Giacometti, quien, discutiendo sobre su proceso de trabajo, resume: *je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*. In GIACOMETTI, Alberto y TAILLANDIER, Yvon – *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*. París, L'Échoppe, 1993.

³⁸⁷ "Certainly for an artist, it's the physical activity of making the work that both clarifies the idea of the work but also, in the end, constitutes who the artist is or who he is [...] and in the end construct the person who has been drawing them." In Entrevista con Dan Cameron, grabada en 2003.

3.2.4. JORGE MOLDER, UN EJEMPLO PORTUGUÉS

No podemos ofrecer una definición del término “autorrepresentación” en lengua portuguesa sin profundizar en el análisis del trabajo de Jorge Molder³⁸⁸, especialmente por la importancia que el conjunto de su obra tiene en el contexto del medio artístico portugués. Efectuaremos ese análisis a partir de las dos exposiciones que realizó durante el año 2009: “*Pinoccio*”³⁸⁹ y “*A interpretação dos sonhos*”.³⁹⁰

En el texto de introducción mencionamos una entrevista titulada *retratos, conversas, fragmentos*, hecha por Alexandre Melo a Jorge Molder, que fue la fuente del primer indicio sobre la diferencia entre autorretrato y autorrepresentación. Retomamos un fragmento de esta entrevista de Jorge Molder: “*Empecé a hacer autorretratos a comienzos de los años ochenta y fui reuniendo una serie de fotografías de mí mismo [...] Realizadas a lo largo de varios años, son fotografías sobre la autorrepresentación como tal. [...] En esta nueva fase, sigo trabajando conmigo mismo, pero encontrando en esa representación peculiar de mí mismo un personaje con el cual no coincido completamente. Y que tampoco es ni puede ser ningún otro, a no ser yo mismo. [...] Los trabajos que comienzo a hacer en 1990 tienen un personaje que soy yo [...] Pero dudo que sean autorretratos. La forma como me relaciono con ellos, la forma como los veo, no es, o no coincide exactamente con una forma de verme [...] Son tal vez un personaje más abstracto.*”³⁹¹

³⁸⁸ Para más detalles sobre su biografía, consultar Anexo I

³⁸⁹ La exposición pudo ser vista en el espacio Chiado 8 en Lisboa, y fue comisariada por Bruno Marchand; el proyecto de exposición fue pensado por Miguel Wandschneider (Culturgest).

³⁹⁰ En esta exposición, Molder presentó tres series de trabajo: *O Pequeno Mundo* (2000), *Não tem que me contar seja o que for* (2006-2007) y *A interpretação dos sonhos* (2009). La exposición tuvo lugar en el edificio de la sede de la Fundación Calouste Gulbenkian, entre 9 de octubre y 27 de diciembre, y fue comisariada por Leonor Nazaré. *O Pequeno Mundo* (2000) y *Não tem que me contar seja o que for* (2006-2007) fueron donadas con esa ocasión al Centro de Arte Moderno de la Fundación Gulbenkian.

³⁹¹ “*Comecei a fazer auto-retratos no princípio dos anos 80 e fui coligindo uma série de fotografias de mim próprio (...) Realizadas ao longo de vários anos são fotografias sobre a auto-*

Al leer con atención este pasaje nos percatamos de que el propio Jorge Molder no clasifica siempre las imágenes que hace de su rostro como autorretratos. Notamos que el fotógrafo distingue las primeras imágenes datadas de los años ochenta, período que titula autorretrato, de las series de trabajo posterior, inscritas ya bajo la égida del término autorrepresentación. O sea, en los años ochenta, Molder produce imágenes “*como yo mismo*”³⁹², esa expresión implica el uso o la exposición de materia autobiográfica o de elementos de carácter intimista. Comprobamos que la designación del trabajo como autorrepresentación no corresponde a una alteración específica del médium, ni tampoco a la adopción de una ruptura, ni a la introducción de un nuevo lenguaje formal. En el caso de Molder, la diferencia entre (podríamos decir el “paso” entre) denominar el trabajo autorretrato o autorrepresentación corresponde a una alteración (o maduración) más sutil de orden conceptual, que implica una construcción consciente de la *persona* y un distanciamiento calculado con la imagen íntima de sí como individuo. Lo que Molder califica de “abstracto” es quizás la distancia necesaria para la creación de una *persona* convincente. En este sentido, Ian Hunt plantea la hipótesis de que “*El parentesco de Molder con la abstracción puede, tal vez, y más fácilmente, ser asociado a la discusión sobre distancia. Lo que éste describe con la palabra “abstracto” es el momento en que su propia imagen se distancia de él, por mucho que él la observe e intente reconocerse un poco en ella.*”³⁹³

representação como tal. (...) Nesta nova fase, continuo a trabalhar comigo próprio, mas encontrando nessa representação peculiar de mim mesmo um personagem com o qual não coincido completamente. E que também não é nem pode ser mais ninguém, a não ser eu próprio. (...) Os trabalhos que começo a fazer em 1990 têm uma personagem que sou eu (...) Mas que duvido sejam auto-retratos. A forma como me relaciono com eles, a forma como os vejo, não é, ou não coincide exactamente com uma forma de me ver (...) São talvez um personagem mais abstracto.” MELO, Alexandre – “Jorge Molder: retratos, conversas, fragmentos”. In *Arte Ibérica* nº25. Lisboa, Jun. 1999, pág 8.

³⁹² *Idem*, pág 8.

³⁹³ “*O parentesco de Molder com a abstracção pode, talvez, e mais facilmente, ser associado à discussão sobre distância. O que ele descreve com a palavra “abstracto” é o momento em que a sua própria imagem se distancia dele, por muito que ele a olhe ou tente reconhecer-se um pouco nela.*” In HUNT, Ian – “Jorge Molder: auto-retratos abstractos ou o outro lado do banho ácido”. In *Luxury bound*. Lisboa, Assirio e Alvim, 1999, pág 279.

Una vez más vemos confirmado que, cuando una imagen del rostro del autor es producida por él mismo, en general es calificada como autorretrato. Pero puede no serlo: debemos poner siempre atención en el proceso de trabajo y, sobre todo, la maduración del concepto que precede la realización de la imagen (hipótesis ya presentada en el capítulo 1).

El pasaje citado ofrece otros indicios importantes: subraya la dificultad de establecer un vocabulario que analice y aclare aspectos más complejos en épocas de maduración de la obra y, también, nos hace ver que un primer criterio que se establezca puede ser alterado con el paso de los años y del quehacer del trabajo. Esta entrevista nos muestra que los factores de clasificación o el establecimiento de una tipología no residen en la naturaleza de la imagen, sino en el presupuesto intelectual que estructura el trabajo. Es curioso observar, en este sentido, que antes de que Molder adopte un nuevo lenguaje y designe las imágenes como autorrepresentaciones, estas no enfocaban tan sólo y únicamente el rostro. El conjunto de autorretratos en blanco y negro desarrollados entre 1983 y 1986, reúne una gran variedad de imágenes, en particular siluetas vestidas de negro que se presentan de espaldas o de perfil, fotografías de manos abiertas³⁹⁴ o que se unen, que a veces parecen suspendidas en un gesto de súplica. En este último conjunto, las manos funcionan como metonimia del rostro; este es un recurso utilizado en la pintura clásica³⁹⁵, pues la mano del artista es la mano que produce y firma la obra.

³⁹⁴ Como por ejemplo la fotografía titulada "auto-retrato" (gelatina de plata, 50X50 cm, edición de 4), integrada en el catálogo VV. AA. – *Je est un autre*. Lisboa, Galeria Cómicos/Luís Serpa, 1990, pág 61.

³⁹⁵ La(s) mano(s) como metonimia del rostro es uno de los temas principales sobre los que reflexiona Omar Calabrese en *A quiromancia de Miguel Ángel*. Como indica el título del texto, Omar Calabrese plantea la hipótesis de que Miguel Ángel haya usado su mano como modelo para las manos de 6 personajes diferentes (varios profetas y también la figura de Deus), que son iguales entre sí y "quirománticamente legibles" (página 103). CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997, pp. 97-105.

Curiosamente John Coplans, fotógrafo y amigo de Jorge Molder, dio el título de *autorretrato* a un conjunto de sus primeras fotografías de 1978, que son imágenes de sus manos abiertas. In

Hay otro aspecto en este fragmento de texto que merece ser destacado: la claridad con que se expone la naturaleza intestinal, dudosa y dúplice, de la relación entre el autor y la imagen que produjo de sí (independientemente de cómo califica esa imagen). El discurso de J. Molder torna claro que sea cual sea el presupuesto conceptual, la “imagen de sí” es inevitablemente un doble, un otro. Pero tal como Rembrandt y otros antecesores, Molder no se limita a construir “un” doble. Por el contrario, se multiplica: en boxeador, camarero, burócrata, detective, jugador, paciente insomne e incluso en muerto. Estos no son meros figurantes que representan apenas un estereotipo profesional; por el contrario, son personajes que habitan un territorio más vasto. Delfim Sardo enfatiza que, en el caso de la obra de Jorge Molder, “no se trata, por lo tanto, de construir una narrativa, una historia, sino de señalar áreas de ficción que se relacionan con referencias literarias, cinematográficas y artísticas, o cotidianas.”³⁹⁶

La obra de Molder se construye en una compleja y estrecha relación con otras obras, funcionando también como una extensión de un mapa de referencias culturales y afectos. En cuanto a ese punto, el abordaje del artista y los varios testimonios directos o filtrados (entrevistas y textos de catálogo) no dejan margen a dudas. En el texto titulado *desvanecer, cair, desfalecer e fingir*, Delfim Sardo explicita esa diferencia entre el autorretrato y la autorrepresentación en el seno de la obra de Jorge Molder, afirmando que: “*El trabajo de Jorge Molder, artista que usa la fotografía como su forma expresiva, es sobre la duplicidad. Esta duplicidad parte de una ficción de un otro, personaje que el artista construye a partir de la utilización de su propio cuerpo en autorretratos que*

CHÉVRIER, Jean-François - *A vida das formas, Fragmentação e Montagem*. Lisboa, CAM / Fundação Gulbenkian, 1992, pág 13.

³⁹⁶ “*Não se trata, portanto, de construir uma narrativa, uma história, mas de sinalizar áreas de ficção que se relacionam com referências literárias, cinematográficas e artísticas, ou quotidianas.*” En la página 37, Delfim Sardo indica una referencia concreta: “*essa figura tutelar e quase subliminar na sua obra que é Fernando Pessoa.*” In SARDO, Delfim – “*Desvanecer, cair, desfalecer e fingir*”, in *Luxury bound*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1999.

dejan de serlo porque la figura que surge en ellos no deriva de ninguna búsqueda de autenticidad en el interior de su autor, presentándose, por el contrario, como una figura ficcional [...] Su obra ha sido construida dentro de este eje de contradicción interna, de una extrañeza que se manifiesta en la familiaridad. De una extrañeza que es el encuentro consigo mismo. Esta es la primera razón de sus autorrepresentaciones."³⁹⁷

Delfim Sardo apunta la extrañeza que debe suponer reconocernos en una imagen para la cual posamos "naturalmente" como si fuéramos otro. Molder no es un actor y este mecanismo de autorrepresentación que implementa da origen a imágenes que nada tienen de caricatural o de teatral; sin embargo, no parece personificar "otro" (aunque lo es). El doble que vemos comparte el cuerpo y las facciones de Molder, pero posee otra individualidad. Eric Amouroux afirma que es la propia *mise en scène*³⁹⁸ de las fotografías la que (nos) certifica que la imagen presenta un "cualquier" otro, distinto del individuo Jorge Molder.

Los títulos³⁹⁹ de las series y de las fotografías amplían esa extrañeza y la distancia o disociación entre Molder y el personaje al cual *presta* su cuerpo. En una entrevista con John Coplans, reputado crítico de arte y fotógrafo que usa su cuerpo como materia de trabajo, mientras este afirma que "*siempre me*

³⁹⁷ "O trabalho de Jorge Molder, artista que usa a fotografia como sua forma expressiva, é sobre a duplicidade. Esta duplicidade parte de uma ficção de um outro, personagem que o artista constrói a partir da utilização do seu próprio corpo em auto-retratos que deixam de o ser porque a figura que neles surge não resulta de nenhuma busca de autenticidade no interior do seu autor, apresentando-se, pelo contrário, como uma figura ficcional (...). A sua obra tem sido construída dentro deste eixo de contradição interna, de uma estranheza que se manifesta na familiaridade. De uma estranheza que é o encontro consigo próprio. Esta é a primeira razão das suas autorrepresentações." Cita parcialmente reproducida en el texto de Introducción. In *Op. cit.*

³⁹⁸ AMOUREUX, Eric – "Jorge Molder, de l'autre cote du miroir", in *Art Press* n° 272. París, Oct. 2001, pp. 30- 35.

³⁹⁹ En una entrevista realizada por Eric Amouroux Jorge Molder explicita la importancia de los títulos y el uso expreso de determinadas palabras con sentidos ambivalentes, como por ejemplo el título adoptado para la serie "Waiters", que tanto puede significar espera como camarero. El propio artista ofrece otros ejemplos: "*Parfois les mots sont inexpressifs ou l'explication devient trop longue, alors apparaissent des sigles comme INOX ou TV (pour Innocence X ou Troppo Vero)* ». In AMOUREUX, Eric – « Jorge Molder, de l'autre cote du miroir ». *Art Press* n° 272, París, Oct. 2001, pp. 30- 35.

sorprendo cuando me miro al espejo y veo quién soy. Me parece que existe una discrepancia entre el cuerpo que habito y el espíritu que tengo". Jorge Molder replica: "Tal vez porque no existe en realidad una imagen única, sino una imagen doble. Lo que ves y lo que esperas ver."⁴⁰⁰ En la página 178 del mismo texto, J. Coplans afirma que "existe una discrepancia entre aquello que eres, aquello que aparentas y aquello que ves. Presumo que tus fotografías tratan de esa discrepancia y no de tu apariencia."⁴⁰¹ Pero la diferencia entre lo que aparentamos, afirmamos ser y vemos es una cuestión imposible de fijar, pues no escapa a la construcción social de la mirada sobre yo y sobre el otro. Tan sólo sabemos que en cada uno de nosotros puede existir una divergencia entre la "imagen de sí" y las expectativas que tenemos de esa "imagen de sí", tanto en la mirada del individuo como en su red de afectos.

Las distintas series de trabajo desarrolladas por J. Molder nos llevan también a cuestionar si un cuerpo, incluso cuando debidamente entrenado, incluso cuando conscientemente usado apenas como material de trabajo (como una imagen), puede omitir datos sobre el sujeto.

¿Puede el cuerpo ser un mero material vaciado, modelado "a contrapelo" de la experiencia del individuo que lo vive? Es decir, nos preguntamos si podemos trascender el rostro y el cuerpo con que vivimos en el día a día. Pensamos que no; pensamos que nuestro rostro y nuestro cuerpo son siempre testigos de la vivencia y biografía del sujeto. Incluso el rostro quirúrgicamente alterado pierde su lisura al fin de días, semanas o meses, gana una expresión que refleja el roce de su portador con el mundo. Pensamos que

⁴⁰⁰ "surpreendo-me sempre quando olho ao espelho e vejo quem sou. Parece-me que existe uma discrepância entre o corpo que habito e o espírito que tenho". Jorge Molder replica "(...) Talvez porque não existe na realidade uma imagem única, mas sim uma imagem dupla. O que vês e o que esperas ver." In COPLANS, John y MOLDER, Jorge – "Uma conversa entre John Complans e Jorge Molder (sexta-feira, 9 de Outubro de 1999)". in, *Luxury bound*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pág. 177.

⁴⁰¹ "existe uma discrepância entre aquilo que és, aquilo que aparentas e aquilo que vês. Presumo que as tuas fotografias tratam dessa discrepância e não da tua aparência." *Idem*, pág. 178.

nuestra historia personal no sólo es transmisible a través de la narrativa oral o escrita, sino que se traduce en la superficie de la piel, en marcas de envejecimiento. Habitamos un rostro y un cuerpo con características únicas, signo indeleble de individualidad y fruto de una compleja genealogía, sobre el cual sutilmente todos los excesos, marcas⁴⁰², arrugas, pliegues, manchas de sol, cicatrices, marcan la superficie de la piel. Y, con los años, estas ínfimas señales narran una trama o *relato*, revelando por consiguiente y de modo inequívoco, aspectos de la biografía del sujeto y del paso (o antes de la supervivencia al paso) del tiempo. N. Elias sintetiza esta idea afirmando que *“toda la fase posterior del proceso evolutivo que recorre un hombre singular, tiene como presupuesto el transcurrir continuo de las fases anteriores. [...] se puede decir que el hombre no puede alcanzar la edad y el aspecto de un hombre de treinta años sin haber recorrido todas las edades y fisionomías anteriores.”*⁴⁰³

Acerca del uso de la imagen fotográfica como documentación de la biografía del autor, en la relación ambivalente que puede existir con la obra, J. Molder afirma de forma perentoria: *“creo que mis fotografías no son una descripción exacta ni de mí ni de mi vida. Son ciertamente sobre mí y sobre mi vida, en la medida en que construyo un cierto tipo de ficción que voy mostrando en la obra [...] tú trabajas con tu cuerpo, pero tu obra no es sobre tu cuerpo, es sobre algo que*

⁴⁰² Teniendo en cuenta que, a pesar de la sofisticación de la cirugía moderna, ésta también deja marcas.

⁴⁰³ *“toda a fase posterior do processo evolutivo que um homem singular percorre, tem como pressuposto o decorrer contínuo das fases anteriores. (...) pode dizer do homem que ele não pode atingir a idade e o aspecto de um homem de trinta anos sem ter percorrido todas as idades e fisionomías anteriores.”* In ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993, pág. 209. No obstante, la conservación de la belleza y de la juventud, relacionada o no con la inmortalidad, es una aspiración humana desde tiempos inmemoriales. Encontramos en la literatura multitud de ejemplos de seres inmortales, que buscan la (fuente de la) juventud eterna o, al menos, evitar el envejecimiento por un tiempo. Haciendo abstracción de una cierta lección moral, en general estos personajes cambian o venden su alma por la inmortalidad, o sea pierden la inocencia, por ejemplo: en *O retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde contraponen la imagen idílica de belleza juvenil y redentora del retrato del personaje Dorian, con la progresiva degradación moral de su carácter que le lleva a un fin terrible y solitario. WILDE, Óscar – *O retrato de Dorian Gray*. Lisboa, Círculo de leitores, 1990.

quieres compartir.”⁴⁰⁴ Como ya afirmamos anteriormente, este es un aspecto fundamental de distinción entre el autorretrato y la autorrepresentación: cuando el tema de la obra no se centra sobre quién lo hace, sino que sirve de pretexto para abordar otro asunto.

En el caso de Jorge Molder, su rostro o cuerpo no es sino uno de los elementos que usa en la elaboración de una ficción, sobre la cual construye las diversas y específicas series de fotografías que caracterizan su obra. En el caso del individuo que ejerce una profesión creativa, cualquier gesto de la vida cotidiana pero, sobre todo, la (larga) duración en el tiempo del hacer orientado a la producción del trabajo artístico, como una estructuración de lo que se es –ser imbuido de una ética individual– hace que la biografía sea un dato intrínseco al trabajo que produce. Como afirma el escritor Cristóvão Tezza, “*unque sea óbvio, debo decir que no habría escrito ninguno de los libros que he escrito si no hubiera vivido la vida que he vivido*.”⁴⁰⁵ Esta afirmación no se reduce a una mera tautología, ni es necesariamente una *boutade*. Por el contrario, Tezza nos recuerda nuestros propios límites: nuestra biografía nos estructura, pero también nos limita incluso (o sobre todo) cuando intentamos escapar de ella. Pues incluso al intentar crear otro personaje o una biografía ficcional, permanecemos condicionados a la plasticidad de nuestra silueta, a nuestras primeras experiencias, que transportamos a la superficie de la piel.

⁴⁰⁴ “*acho que as minhas fotografias não são uma descrição exacta de mim nem da minha vida. São certamente sobre mim e sobre a minha vida, na medida em que construo um certo tipo de ficção que vou mostrando na obra (...) tu trabalhas com o teu corpo, mas a tua obra não é sobre o teu corpo, é sobre algo que queres partilhar (...)*.” Subrayado nuestro; y continúa diciendo que “*presumo que o público não está particularmente interessado em mim ou na minha vida*” COPLANS, John y MOLDER, Jorge – Uma conversa entre John Coplans e Jorge Molder (sexta-feira, 9 de Outubro de 1999). in, *Luxury bound*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pág. 182.

⁴⁰⁵ “*para dizer o óbvio, eu não teria escrito nenhum dos livros que escrevi se não tivesse vivido a vida que vivi*.” In “De olhos nos olhos”, entrevista de Jorge Marmelo a Cristóvão Tezza. In *Público*, Suplemento Ípsilon, viernes 21 de noviembre de 2008, pág. 30.



XXX - Jorge Molder, *Por aquí quase nunca ninguém passa* (detalle), 1994.

El propio Jorge Molder afirma que al analizar posteriormente la serie TV⁴⁰⁶ encontró los primeros vestigios visibles del paso del tiempo: *“me encontré por primera vez con el envejecimiento de mi propia imagen. [...] no podemos huir al tiempo y la fotografía tiene que tratar con él.”*⁴⁰⁷

Acerca de este asunto, Jorge Molder comenta también que: *“Hay un aspecto, sin embargo, curioso, que es el avance del tiempo a lo largo de las imágenes. Cuando se fotografía la misma persona, al fin de muchas secuencias, el tiempo se hace presente. Para quien está viendo se hace presente como momento, pero para quien hizo las imágenes se hace presente como proceso. Es decir, como camino”*.⁴⁰⁸ Esta noción de tiempo aquí expuesta, sólo se volvió visible (o

⁴⁰⁶ TV, este título funciona como abreviatura de la expresión *Tropo Vero*, serie datada de 1996, compuesta por 12 fotografías en blanco y negro, con 102X102 cm.

⁴⁰⁷ *“encontrei-me pela primeira vez com o envelhecimento da minha própria imagem. (...) não podemos fugir ao tempo e a fotografia tem de lidar com ele.”* In COPLANS, John y MOLDER, Jorge – “Uma conversa entre John Coplans e Jorge Molder (sexta-feira, 9 de Outubro de 1999)” In *Luxury bound*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, pág. 179.

⁴⁰⁸ *“Há um aspecto, no entanto, curioso, que é o avanço do tempo ao longo das imagens. Quando se fotografa a mesma pessoa, ao fim de muitas sequências o tempo torna-se presente. Para quem está a ver torna-se presente como momento, mas para quem fez as imagens torna-se presente como processo. Portanto como caminho”*. In MELO, Alexandre – “Jorge Molder – retratos, conversas, fragmentos”. *Arte Ibérica nº25*. Lisboa, Junio 1999. Pág. 12.

legible) y material discursivo para su autor, tras el paso de algunas décadas y de la constitución de un acervo riguroso y coherente. En este sentido, no es de extrañar que sea sobre todo en el ámbito de las exposiciones *A interpretação dos sonhos* y *Pinocchio* donde las nociones de “tiempo” y “proceso” se hacen claramente presentes y son leídas como datos fundamentales.

Aunque ambas series de trabajo fueron elaboradas y mostradas en 2009, difieren en diversos aspectos, especialmente en el uso del color, resolución técnica (formato y soporte) y también en el número de elementos que comprende cada conjunto⁴⁰⁹. La Serie titulada *A interpretação dos sonhos* destaca por un cromatismo saturado y por reunir un conjunto diverso de imágenes, entre las que destaco un grupo de imágenes del busto de un hombre (J. Molder) vestido con traje y corbata, que mira su mano y/o gesticula. En este conjunto el artista parece escenificar (o reinventar) algunos de los gestos y poses codificados en series anteriores, especialmente los autorretratos realizados a mediados de la década de mil novecientos ochenta. Es como si el artista revivificase una obra iniciada muchos años antes, mostrando el paso del tiempo a través del envejecimiento de la *persona* que adopta. Es cierto que la obra de Molder es circular y cerrada sobre un pequeño núcleo de obsesiones.

En *Pinocchio*, Jorge Molder parece querer representar cualquier cosa que a priori es irrepresentable y que podemos denominar como la idea finitud. O, para usar un término de la pintura clásica, estas imágenes pertenecen al género *Memento mori*.

⁴⁰⁹ La serie *Pinocchio*, 2006-2009 comprende un conjunto de 27 fotografías en blanco y negro, impresas en tirada digital s/papel Arches (640grs.), 96X96cm. *A interpretação dos sonhos* pertenece a la colección del artista y comprende un conjunto de 21 fotografías impresas en tirada digital pigmentada sobre papel Somerset Satin 300gr.



XXXI - Jorge Molder. *Pinocchio*, 2006-09.

En *Pinocchio*, el artista reúne un conjunto de fotografías del molde y contramolde de máscaras que previamente han sido moldeadas directamente de su rostro. Estos objetos están directamente relacionados con la tradición, vigente hasta el siglo XIX, de realizar exvotos cuando había una enfermedad, o de máscaras mortuorias en caso de muerte. *Pinocchio* contiene también imágenes de moldes de las manos: tres de la derecha y una de la izquierda. Ya hemos afirmado que la biografía no explica la obra del artista; sin embargo, es necesario esclarecer (incluso porque se trata de un dato del dominio público) que, durante 2009, Molder estuvo enfermo y fue hospitalizado a consecuencia de un problema cardíaco. La calidad y el denso gramaje del papel usado como soporte subrayan la naturaleza áspera de lo que se representa. La calidad de la luz y la gama cromática hacen sobresalir todas las rugosidades de las superficies retratadas. En estas fotografías, técnicamente denominadas como blanco y negro, no hay blanco (el papel tiene un tono sutil, ligeramente crema) sino una amplia gama de grises, a veces recortados contra un área negra.



XXXII- *Pinocchio*, 2006-09.



XXXIII - *Pinocchio*, 2006-2009.

El contexto teórico general que estructura la obra de Molder, y en particular esta última serie expuesta, nos parece intrínsecamente relacionado con el pensamiento de Norbert Elias, cuando éste afirma que: *“La identidad del hombre en evolución reside sobre todo en el hecho de que toda la fase posterior procede, en un decurso continuo, de la fase que la precede. [...] Lo mismo es válido para la memoria, tanto la consciente como la inconsciente. Aunque la memoria esté dotada, al menos hasta un determinado punto, de cierta estabilidad, lo que la convierte en un elemento que contribuye a la formación del carácter y del rostro, ella se transforma también, al mismo tiempo, de forma específica, a lo largo de la maduración, crecimiento y envejecimiento.”*⁴¹⁰

⁴¹⁰ *“A identidade do homem em evolução reside sobretudo no facto de toda a fase posterior, num decurso contínuo, provir da fase que a precede. (...) O mesmo é válido para a memória, tanto a consciente como para a inconsciente. Embora a memória esteja fixada até um determinado ponto e assim se torne um elemento que contribui para a formação do carácter e do rosto, ela transforma-se também, ao mesmo tempo, de forma específica, ao longo do amadurecer, crescer e do envelhecer.”* In ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993, pág. 212.

3.2.5. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

Volviendo a la lista esbozada en las páginas anteriores, en el ámbito de la autorrepresentación, debemos apuntar una paradoja irresoluble: al comprender los límites de la obra se desarrolla ésta y al agudizar la (su) capacidad de transformación –en *otro*: personaje y/o obra– el artista se aproxima a una esencia singular como autor e individuo.

Uno de los (pocos) rasgos comunes a las obras y a los autores mencionados fue sintetizado por Luc Lang en el artículo *Cindy Sherman: Un visage pour signature*, y consiste en “*experimentar hasta alcanzar los límites de su ideal de belleza o de su horrible fealdad, favorece sin duda el descubrimiento o el conocimiento de alguna ínfima persistencia [...] hasta poder trazar los contornos de una identidad física y visual.*”⁴¹¹ O, como propone Donald Kuspit a propósito de Y. Morimura: “*Continuamente se transforma [...] para devenir más él mismo.*”⁴¹²

Al delinear la lista supracitada, notamos afinidades entre la obra de C. Sherman y de Y. Morimura, especialmente el presupuesto del uso del cuerpo del artista como prueba de *autoría* (una firma-figurada, usando la expresión de Daniel Arrasse) y la acción de borrar su biografía íntima. Ambos usan la fotografía como *medium* y usan su rostro y cuerpo disimulados por un conjunto de adornos,

⁴¹¹ « (...) s'expérimenter de la sorte jusqu'aux limites de son idéal de beauté ou de son effrayante laideur, favorise sans doute la découverte ou la connaissance de quelque infime persistance (...) jusqu'à pouvoir tracer les contours d'une identité physique et visuelle. » El autor remarca que: « Travailler son corps et son visage comme celui d'un autre (...) d'une multitude d'autrui, il en adviendra peut-être le précaire modèle d'un « je ». In LANG, Luc – “Cindy Sherman: un visage pour signature”. *ART Studio* n° 21. Paris, 1991, pp. 114 y 115.

⁴¹² “he seems to remain existentially true to himself, whatever mysterious self that may be. Thus he becomes uncannily self-same every time he appears in different role on a different stage. Every time he transforms himself (...) he becomes more himself. This seems confirmed by the fact that his face – the site of identity – remains very recognizable, whatever makeup he wears, implying that he always remains himself, again, whatever self he remains.” In KUSPIT, Donald - *Art's Identity Crisis: Yasumasa Morimura's photographs*. Nueva York, Aperture, 2003, pág. 10.

si bien lo hacen con presupuestos conceptualmente diferentes (diría incluso que opuestos). Constatamos dos diferencias fundamentales:

- a) Aunque Morimura no revela su rostro como individuo, no practica el autorretrato *per se*, desvela un mapa de referencias culturales extremadamente personal, incorporando (in-cuerpo, dando el cuerpo) lo que designamos por *obras maestras* de la Pintura Europea. O sea, Morimura no expone su apariencia física exacta, concentrándose antes en la tarea de exponer un retrato de su pensamiento, entendido aquí en términos de su filiación afectiva en el marco de la historia del arte - como artista plástico.

Por el contrario, Sherman atraviesa diversos universos e imaginarios (cine, cuentos de hadas, citas sacadas de la historia del arte) sin afirmar una vinculación específica a un territorio unívoco. Sherman aparenta exponerse, pero no revela ni rostro, ni cuerpo, ni un mapa de referencias afectivo o intelectual, sino que pone en cuestión un vasto abanico de estereotipos y, de forma amplia, la semiótica de la imagen. Se desfigura, ofreciéndonos un vasto conjunto de extrañas y diversas imágenes. En otras palabras, en este contexto lo que Morimura desvela, Sherman lo disimula al citar un vasto y fragmentado abanico de referencias histórico-culturales.

- b) Si en el siglo XX es el artista quien diseña el (su) programa de trabajo y lanza la base de la discusión crítica en torno a su obra, es importante señalar que Morimura titula sus imágenes “self-portrait” y afirma claramente hacer autorretratos; mientras que Sherman siempre ha evitado la designación “autorretrato”, así como cualquier otra clasificación o designación de género y/o categoría. De hecho, en diversas entrevistas, Sherman conscientemente “esconde” pistas, como en la entrevista realizada por Margarida Medeiros, donde afirma

perentoriamente “No se trata de que alguna vez haya explorado el autorretrato como “género”, buscando nuevos estratos del Self, pero eso acaba por suceder naturalmente, una vez que estoy usando mi propia imagen.”⁴¹³

Así, aparte de lo que cualquier especialista externo a la obra pueda decir, la palabra del artista prevalece sobre el asunto. Para concluir, Morimura “practica” el autorretrato, Sherman no lo hace. Ello no contradice que la comparación entre ambos nos permita, como sujetos-espectadores, esbozar a lo largo de estas páginas una concepción expandida y flexible del concepto de autorrepresentación.

Los ejemplos mencionados nos permiten constatar que existe una relación latente entre *performance* y autorrepresentación, aunque ésta no será profundizada. La decisión de excluir el estudio de esta disciplina en la construcción de la presente tesis fue tomada por dos razones: debido a su historia, muy reciente⁴¹⁴, y aún excesivamente connotada con la danza contemporánea –un territorio excesivamente amplio–; y debido a la complejidad inherente a la relación entre autorrepresentación y cuerpo del *performer*. Sin embargo, dado que el término *performance* ha sido utilizado en el presente texto en relación al estudio de las artes plásticas apuntamos únicamente un hecho obvio: la *performance* se caracteriza por su naturaleza efímera, es una disciplina intrínsecamente interdependiente del rostro, el cuerpo y la voz del artista, y programada de forma íntima en función de las cualidades y limitaciones de ese

⁴¹³ “Não se trata de alguma vez ter explorado o auto-retrato enquanto “género”, procurando novos estratos do Self, mas acaba por isso naturalmente acontecer, uma vez que estou a usar a minha própria imagem.” In MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pág. 156.

⁴¹⁴ Roselee Goldberg afirma que el primer texto sobre la historia de la performance data de 1979, pero no menciona el nombre del autor. GOLDBERG, Roselee – *Performance Art, from futurism to the present*. Londres, Thames & Hudson, 1988, pág. 7.

mismo cuerpo. La performance es una disciplina peculiar que se correlaciona inevitablemente con la autorrepresentación por estos dos aspectos principales:

1. su repertorio está enteramente condicionado por la fisonomía y la fisiología, por las aptitudes físicas innatas y posteriormente entrenadas por el artista-*performer*. El rostro, el cuerpo y la voz del *performer* son su vehículo de expresión (y de sus limitaciones), sin que se trate forzosamente de un discurso autobiográfico y/o autocentrado. Así, por ejemplo: *"Acconci usó su cuerpo para proporcionar un 'terreno' alternativo al terreno de la 'página' que había usado como poeta; era una forma, decía, de cambiar el enfoque de las palabras a sí mismo como 'imagen'. (...) Aunque introspectivos, fueron también obra de un artista que se buscaba a sí mismo como una imagen, viendo al 'artista' como otros lo podían ver."*⁴¹⁵ Y, más adelante: *"Al igual que Manzoni, la ironía inherente de centrar la obra de arte en sus propias personas y convertirse ellos mismos en objeto de arte fue al mismo tiempo un modo serio de manipular u opinar sobre las ideas tradicionales sobre el arte."*⁴¹⁶

2. Inherente a la realización y/o presentación de un trabajo con carácter performativo es la necesidad de producción de documentación sobre el mismo. Sin querer cuestionar el valor de la documentación recogida durante y posteriormente a la presentación de la *performance*, el cuerpo del artista-coreógrafo-ejecutante es pragmática y simbólicamente el lugar de la obra. Los vídeos, fotografías, registro de voz, entre tantas

⁴¹⁵ *Idem*, pág. 156.

⁴¹⁶ *"Acconci used his body to provide alternative "ground" to the "page ground" he had used as a poet; it was a way, he said, of shifting the focus from words to himself as an "image". (...) Though introspective, they were also the work of an artist looking at himself as an image, seeing "the artist" as others might see him."*⁴¹⁶ Y, más adelante: *"Like Manzoni, the inherent irony of focusing the artwork on their own persons and turning themselves into the art object was at the same time a serious mean of manipulating or commenting upon traditional ideas about art."* *Idem*, pág. 167.

otras formas de registro y captación, no son, en este sentido, más que documentos diferidos.

No confundimos performance con una mera escenificación, pero queremos hacer constar que, en el caso de algunos artistas, la implementación de una *performance* es tan sólo el pretexto para la producción de otro trabajo (como por ejemplo la fotografía o el libro de artista, en el contexto de la obra de S. Calle) – ese sí pretende presentar en público. Un testimonio del proceso de trabajo de Arnulf Rainer ejemplifica la afirmación anterior: *"Durante los años sesenta dibujé caras día tras día (...) En los momentos en que dibujaba con más intensidad, estas caricaturas se reflejaban en los músculos de mi propia cara. Hacía muecas. (...) Cuando volví a trabajar con las fotos donde imitaba aquellas 'pantomimas' dibujando encima de ellas, descubrí lo inesperado. Toda la gente nueva, desconocida, que se había estado escondiendo dentro de mí (...) de este modo fusioné las artes interpretativas y los medios de expresión visuales en una única forma de arte."*⁴¹⁷

Como explica Isabel Carlos a propósito de Helena Almeida, ya sea la performance parte integrante del proceso de construcción de la obra (una etapa) o el resultado de dicho proceso (objeto final); *performance* significa (es) elegir su cuerpo como cuerpo de la obra: *"En la performance, el cuerpo es él mismo autor, obra y contenido, radicalizando una de las líneas fundamentales de la modernidad: la individualidad y, por consiguiente, el cuestionamiento de la noción de autor"*.⁴¹⁸ Y durante el desarrollo del texto, Isabel Carlos afirma: *"El*

⁴¹⁷ *"During the sixties I drew faces day after day (...) During moments of intensive drawing these caricatures mirrored themselves into my own face muscles. I grimaced with them. (...) when I began to re-work the photos of my mimic "face farces" by drawing on them, that I discovered the unexpected. All new, unknown people, who had been hiding inside myself, (...) in this way I fused the performing and the visual means of expression into a single art form."* In RAINER, Arnulf – "Face Farces" (1971). In *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists' writings*. S/L, Editado por Kristine Stiles & Peter Selz/California Press, 1996, pág. 247.

⁴¹⁸ CARLOS, Isabel – "Limiar de Linguagens". In *Helena Almeida*. Lisboa/Milán, IAC/Electa, 1998, pág. 14.

*cuerpo es el lugar de confrontación con los límites. El límite del propio cuerpo pero también el límite de las disciplinas artísticas –el límite de la pintura, del dibujo, del espacio físico (...).*⁴¹⁹

Resumiendo, proponemos que, en el seno de las artes plásticas, el trabajo desarrollado por artistas que usan su cuerpo transformándolo en una imagen – luego con un carácter performativo– sea implícitamente incluido en el concepto ampliado de autorrepresentación. Así, defendemos que, en lo que concierne a los artistas que han hecho uso del rostro y el cuerpo especialmente en la segunda mitad del siglo XX, incluso cuando la autorrepresentación no sea el asunto principal es, inevitablemente, una especie de subtema subliminal, presente en el trabajo.

Volviendo a la lista de tipologías antes esbozada, los últimos apartados (*yo, creador y obra; yo, intérprete y narrador*) refuerzan aspectos anteriormente mencionados y característicos de la autorrepresentación: ser consecuencia de las potencialidades intrínsecas a los nuevos materiales, las modernas herramientas tecnológicas⁴²⁰ y, por consiguiente, los nuevos conceptos desarrollados a lo largo del siglo XX. Respecto a la autorrepresentación, o cualquier otro concepto transversal al siglo XX, es importante subrayar esta cuestión de una pluralidad de medios de representación, pues hasta el siglo XIX cualquier obra es, antes de nada, encarada como una prueba de destreza técnica (en su relación con la *mimesis*). Con todo, especialmente a partir de mediados del siglo XX, el artista y la obra progresivamente dejan de tener que

⁴¹⁹ “*Na performance, o corpo é ele próprio autor, obra e conteúdo, radicalizando uma das linhas fundamentais da modernidade: a individualidade e, conseqüentemente, o questionamento da noção de autor.*” Y durante el desarrollo del texto Isabel Carlos escribe: “*O corpo é o lugar de confrontação com os limites. O limite do próprio corpo mas também o limite das disciplinas artísticas – o limite da pintura, do desenho, do espaço físico (...).*” In *Idem*, pág. 18.

⁴²⁰ “*pela constatação da sobreposição de olhares que os artistas, globalmente falando, lançam sobre os materiais, as técnicas, bem como sobre os comportamentos destes mesmos materiais e técnicas, no acto de criação.*” In CANDEIAS, Ana Filipa – *50 anos de Arte Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pág. 112.

“prestar pruebas” y acreditar competencia técnica. La convención y el canon académico dejan de ser el criterio de calidad de la obra, y el proceso y el concepto tienen, en muchos casos, una primacía bajo la forma de materialización e incluso de presentación de esa misma obra.⁴²¹ Las cuestiones técnicas o tecnológicas pierden importancia ante la posición conceptual defendida por el artista.

A lo largo de la lista citada constatamos la dificultad de caracterizar claramente las diferentes tipologías, así como en establecer un criterio unívoco y propio a cada una de ellas, asociando títulos de obras o nombres de artistas. Esta lista formula una clasificación que, aunque subjetiva y necesariamente incompleta, supuso un ejercicio imprescindible de estructuración de ideas y conceptos clave, razón por la que la presentamos en el texto final de este trabajo. De hecho, este primer esbozo será utilizado para la construcción de la definición de autorrepresentación defendida en el capítulo "Recapitular y concluir".

Trabajar sobre un asunto de actualidad comporta riesgos y errores, como nos enseña humildemente José Gil: *“Nadie sabe con certeza lo que es nuestro arte contemporáneo. Esa indefinición (o “confusión”) radica en parte en la superposición de capas temporales que forman hoy el presente.”*⁴²²

⁴²¹ En el siglo XX, la importancia de la competencia técnica fue muy contestada y sigue siendo un asunto “espinoso”, basta recordar la importancia seminal del *ready-made* Duchampiano, un breve movimiento pictórico denominado “*bad painting*”, o lo efímero y la desmaterialización características de algunas obras emblemáticas del *arte povera*, por citar tan sólo algunos ejemplos. Esta primacía del *proceso* y del *concepto* que estructuran la obra, sobre su materialización y una consecuencia de la diseminación de algunos de los presupuestos del movimiento Dada y, especialmente, del posicionamiento ético y estético de M. Duchamp, figura que ha influido conceptualmente los movimientos más emblemáticos del siglo XX. Las cuestiones técnicas o tecnológicas pierden importancia ante el universo conceptual e idiosincrático del artista moderno y contemporáneo.

⁴²² “*Ninguém sabe ao certo o que é a nossa arte contemporânea. Essa indefinição (ou “confusão”) radica, em parte na sobreposição de camadas temporais que formam hoje o presente.*” En el transcurso de la entrevista, José Gil desarrolla esta idea compleja pero concisa, diciendo: “*Todos os presentes foram, ou melhor, constituíram épocas “contemporâneas” para os que nelas viviam, e em todas elas coexistiam camadas diversas de passado, de presente e de futuro. Mas jamais, talvez, a densidade e pluralidade dessas camadas foram tão grandes como agora.*” In MARQUES,

Añadiremos también que el mayor factor de “confusión” es el hecho (indesmentible) de que la producción de un artista no es un flujo continuo e inalterable. Se hace claro que, cada uno de los diversos abordajes incluye la cuestión de la autorrepresentación, que refuerza el propósito de los trabajos desarrollados. Es interesante observar que en estadios temporales diferentes y/o series distintas, el mismo autor⁴²³ puede tener actitudes muy diferentes ante la cuestión del autorretrato: *“El espacio del autorretrato se establece como un territorio de otredad (...) el yo es ‘nadie y todos’, un sinfín de sujetos.”*⁴²⁴

Bruno – “Entrevista José Gil”. *Revista de História de Arte (FCSH - UNL)*, nº 5 - O Retrato. Lisboa, 2008, pág. 15.

⁴²³ Un ejemplo curioso: Edvard Munch realizó un gran número de autorretratos sobre papel, lienzo, en cuadernos o diarios gráficos. En la década de 1930 sufrió un aneurisma en el ojo derecho, motivo que le llevó a hacer una serie de retratos fotográficos de perfil. En un artículo dedicado al tema, Clément Cherou menciona “una producción fotográfica episódica, de naturaleza experimental e introspectiva, nos anos 1902-08 e 1927-32.” in, CHÉROUX, Clément – *Visage de la méancolie*. La recherche photographique, nº 14. París, Primavera, 1993, pp. 14-17.

⁴²⁴ *“the self portrait space opens up as a territory of otherness (...) the self is “no one and everyone”, a myriad sujet.”* In BREA, José Luis – “Identity factories (self portrait rhetoric)” In *Madrid, Exit*, nº10, 2003.

3.3. AUTORREPRESENTACIÓN: EL ARTISTA QUE (SE) ENSAYA

*"(...) Miro mis cuadros, especulo acerca de ellos.
A mí también me desconciertan. Por eso pinto."*⁴²⁵

Philip Guston

*"(...) El proceso de creación se convierte en algo aún más necesario
para el pintor que el propio cuadro. El proceso, de hecho, es adictivo."*⁴²⁶

Lucien Freud

A pesar de correr el riesgo de tornar este fragmento de texto excesivamente extenso en citas, documentamos este apartado con pasajes de escritos de artistas, pues son los más directos y fieles testimonios que reflejan lo que el artista del siglo XX piensa sobre lo que es "ser artista" y sobre lo que es "hacer arte" en la contemporaneidad. Son textos valiosos pues, a pesar de estar redactados en primera persona y ser susceptibles de una gran dosis de subjetividad, en la mayor parte de los casos son rigurosos y hacen gala de un agudo espíritu de análisis. Al hojear el volumen "Art & Theory"⁴²⁷ u otra publicación de naturaleza semejante que compile entrevistas y textos firmados por artistas, nos damos cuenta de que, junto a una pluralidad de discursos sobre

⁴²⁵ "(...) I look at my paintings, speculate about them. They baffle me, too. That is all I'm painting for." In GUSTON, Philip – "Philip Guston Talking" (1978) In *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists' writings*. S/L, Editado por Kristine Stiles y Peter Selz/California Press, 1996, pág. 253.

⁴²⁶ "(...) the process of creation becomes necessary to the painter perhaps more than is the Picture. The process in fact is habit-forming." In FREUD, Lucien – "Some thoughts on painting" (1954). In *Op. Cit.*, pág. 221.

⁴²⁷ Por ejemplo: HARRISON, CHARLES y WOOD – *Art in Theory 1815-1900, an anthology of changing ideas*. Oxford, Blackwell, 1998.

opciones estéticas y estilísticas (temas seculares), se consolidan una pluralidad de discursos sobre la importancia del proceso del hacer y también sobre la relación material y simbólica entre el proceso y el resultado.

En el siglo XX, la frontera entre lo que es *vida privada* y *hacer la obra* se difumina. Esa nueva forma de entender vida+obra es conducida en torno a una noción de ética muy personal (idiosincrática) y que sólo puede ser definida a partir de ejemplos concretos, pasamos a citar: "*Un artista como González-Torres hizo montones de papel de color azul celeste, (...) escribió textos, pronunció discursos, participó en manifestaciones, (...), todas ellas actividades que indican un cambio profundo en el concepto de práctica artística.*"⁴²⁸

Paradójicamente, también se difumina la necesidad de un cuño estilístico, reforzando el reconocimiento de la firma del artista. En un artículo publicado recientemente, Maria do Mar Fazenda introduce el trabajo de Ana Jotta afirmando que: "*un cuerpo de obra que se apoya en una desmultiplicación de las vías de producción –dibujo, pintura, escultura– y en la asimilación de diferentes medios: tela, papel, tejido, objetos utilitarios, objetos sin función, objetos decorativos, literatura, cine, teatro. (...) No hay autor y persona y artista: hay una única entidad, Jotta.*"⁴²⁹

Así, al intentar formular una génesis de la relación intrínseca proceso/obra en el siglo XX, nos encontramos con una pulverización de abordajes y herramientas críticas, cuya excesiva segmentación en asuntos/temas/escuelas los hace poco

⁴²⁸ "An artist like Gonzalez-Torres made stacks of sky-blue paper, (...) wrote texts, gave speeches, marched in demonstrations, (...) all of them activities that signal a profound shift in the concept of artistic practice." In PHILLPOT, Clive y LAUF, Comelia - *Artist/Author – contemporary artists' books*. Nueva York, D.A.P./ Teh American Federation of Arts, 1998, pág. 68.

⁴²⁹ "um corpo de obra que assenta numa desmultiplicação das vias de produção – desenho, pintura, escultura – e na assimilação de diferentes meios – tela, papel, tecido, objectos utilitários, objectos sem função, objectos decorativos, literatura, cinema, teatro. (...) Não há autor e pessoa e artista: há uma única entidade, Jotta." In FAZENDA, Maria do Mar – "Raccord, acaso e coincidência". *L+Arte*, nº 53. Lisboa, Octubre 2008, pág. 37.

aptos de cara a ofrecer una base común al creciente desdoblamiento de la práctica artística en otras áreas y la incorporación obra+vida cotidiana. Sabemos que a partir del Renacimiento, los medios artísticos y literarios son el territorio primero de la afirmación del *yo*, de la unicidad del individuo. Pero iniciado el siglo XXI los artistas son definidos individualmente en el seno de su práctica, y colectivamente integrados en una red subjetiva de referencias histórico-sociales. Es por esta razón por lo que las páginas de este capítulo son fundamentadas a partir de testimonios de artistas: porque, en sus entrevistas, catálogos y documentación afín, cada uno da voz a las preocupaciones conceptuales compartidas por sus congéneres, si bien son expresadas a través de un comentario crítico personal. Hacer arte es sinónimo de solipsismo y el resultado de esa actividad, al ser presentado al público, asume el carácter de un “statement”⁴³⁰ sobre el “yo”, sobre el trabajo, sobre el mundo.

No hay, en el siglo XX, un texto dogmático (crítico y/o histórico) que pueda abarcar o sustituir el testimonio individual de los artistas.⁴³¹ Porque estos descendientes de la divisa renacentista “la pintura es cosa mental”, han extendido y afirmado los límites de sus competencias al campo literario de la crítica, entre otros.

Así, volviendo a las palabras de Teresa Cruz que aluden a la imposibilidad de definir en la contemporaneidad el *artista* y la *vida moderna*, nos contentamos en destacar la importancia de los libros de artista como soporte de proyectos que abordan la autorrepresentación. El término “libro de artista” es empleado aquí según la definición de Anne Moeglin-Delcroix: “*el libro no tiene un sentido, él es*

⁴³⁰ La traducción literal es “instrucción”, en el sentido de doctrina, pero este término generalmente es usado para designar el texto de presentación sobre el trabajo.

⁴³¹ Incluso por la excepcionalidad del siglo XX: entrecortado por dos grandes guerras mundiales, por un progreso tecnológico extraordinario y el consiguiente exceso de información/documentación, especialmente con el desarrollo de la informática. Esta afirmación de la individualidad es, paradójicamente, sinónimo de un pluralismo pues cada *yo* representa una voz diferente.

su sentido". Así, "tomando el libro ordinario como soporte de un proyecto artístico específico (...) cada uno de sus libros es una obra verdadera, original aunque multiplicado."⁴³²

Ante la enorme diversidad de soportes y medios usados por los artistas en el siglo XX, seleccionamos esta forma de expresión porque es un tipo de proyecto cuya realización y divulgación permanece íntegramente controlada por el artista, y también porque el objeto libro funciona como un repositorio de nuevas formas de autorrepresentación.

Los artistas, sobre todo los pintores, intervienen y colaboran en la elaboración de libros desde tiempos inmemoriales,⁴³³ especialmente a nivel decorativo y de ilustración. Pero desde mediados del siglo XX lo hacen diferentemente porque ellos mismos crean los (sus) libros, asumiendo y acompañando todas sus etapas de realización: son los editores, productores, maquetadores, autores de los textos e imágenes, encuadernadores y distribuidores. La diferencia fundamental entre el libro *ilustrado por un artista* y un *libro de artista*, reside en una sutileza sagazmente definida por Anne Moeglin Delcroix: "el libro no tiene un sentido, él es su sentido".⁴³⁴

El libro de artista es íntegramente concebido y realizado por el artista, es de su entera responsabilidad y autoría. A partir del siglo XX, el libro⁴³⁵ y los múltiples

⁴³² «le livre n'a pas un sens il est son sens. (...) en prenant le livre ordinaire comme support d'un projet artistique spécifique (...) chacun de ses livres est une œuvre véritable, originale quoique multiplié.» In MOEGLIN-DELCROIX, Anne – "Livres d'artistes". *Nouvelles de l'estampe*, n°122. Paris, Abril-Junio 1992.

⁴³³ En la mayor parte de los casos, cuando son invitados a ilustrar, procuran no interferir en el contenido del texto.

⁴³⁴ A pesar de ser un múltiple es estructurado como una obra autónoma. In MOEGLIN-DELCROIX, Anne- *Esthétique du livre d'artiste*. Paris, Ed. Jean Michel Place/Bibliothèque National de France, 1997, pág. 10.

⁴³⁵ Las ediciones y libros de artista mencionados en este fragmento de texto fueron consultados en la Biblioteca de la Fundación Gulbenkian o forman parte de mi colección personal – especialmente las ediciones de Sophie Calle.

son, por excelencia, medios de divulgación y difusión de la contracultura. Son materiales generalmente baratos de adquirir o producir, además de fácilmente transportables, lo que los hace muy accesibles para el público.

A mediados del siglo XX, algunos artistas crean sus propias editoriales, evitando así cualquier tipo de censura y garantizando una gran independencia económica. Entre otros muchos ejemplos que podríamos citar: Sol Le Witt funda Printed Matter, Ed Ruscha crea la Heavy Industry Publications, Michael Baldwin y Terry Atkinson se unen en 1968 para crear la Art& Language Press, Dick Higgins publica numerosos libros, opúsculos y manifiestos de los artistas ligados al movimiento Fluxus a través de su editorial Something else press... Como sintetiza Brian Wallis, *"Aparte de servir como espacio alternativo, los libros de artistas funcionaron dentro de la comunidad de espacios alternativos."*⁴³⁶

Al hilo de los párrafos anteriores, transcribimos las palabras de Anne Moeglin-Delcroix, en *Esthétique du livre d'artiste*: "[...] *"Artista" es, entonces, todo aquel que intenta extender su intervención más allá del campo especializado de las bellas artes esforzándose en poner al servicio de la creación modos de expresión sacados del mundo cotidiano, entre los que el libro no es más que un ejemplo. (...) La imprecisión aparente de la palabra "artista" en "libro de artista" esconde en realidad una redefinición bien precisa de la función artística y una mutación histórica de su estatuto de artista.*"⁴³⁷

⁴³⁶ *"Besides serving as an alternative space artists' books functioned within the community of alternative spaces." In WALLIS, Brian – The artist's book and postmodernism. Nueva York, D.A.P./The American Federation of Arts, 1998. Otros artistas crean espacios alternativos de exposición, siendo Claes Oldenburg y The Store el caso más conocido y paradigmático de esta década.*

⁴³⁷ *« Artiste » est donc celui qui tente d'étendre son intervention au-delà du domaine spécialisé des beaux-arts en s'efforçant de mettre au service de la création des modes d'expression empruntés au monde quotidien, dont le livre n'est qu'un exemple.(...) L'imprécision apparente du mot "artiste" dans "livre d'artiste" cache donc une redéfinition en vérité très précise de la fonction artistique et une mutation historique su statut de l'artiste.»* La denominación *libro de artista*, como un proyecto/obra visual concebida en el formato libro, fue primeramente elaborada por dos estudiosos: Anne MOEGLIN-DELCROIX que inició una investigación sobre el tema y escribió numerosos artículos en la revista *Nouvelles de l'estampe* (París) y publicó el catálogo *Esthétique*

En este encadenamiento –de la redefinición del *ser artista* y de una producción artística en sentido laxo, difundida informalmente– existen dos aspectos seminales que deben ser destacados y que son fundadores de los llamados “libros de artista”:

1 – el artista colecciona, copia y divulga más fácilmente lo que hace debido a las nuevas y relativamente accesibles técnicas de reproducción (fotocopiadoras, fax, scanner, impresión off-set, entre otros); pasando a producir múltiples coleccionables y/o efímeros: revistas, carteles, postales, libros de artistas, libros objeto, autoadhesivos, octavillas, pero también discos o películas, entre otros, de forma autónoma e independiente de la red de galerías y museos. Estos múltiples reflejan el cruce de una influencia *popular* y referencias eruditas.

2 – los artistas documentan sus propios procesos de trabajo registrando *happenings* y acciones efímeras, publicando textos críticos, teorías (como por ejemplo D. Judd), escritos poéticos u otros de carácter *indefinible*, como puedan serlo las *auto entrevistas* de Lucas Samarras, de las que pasamos a transcribir un pasaje:

(...)

¿Qué es arte?

El aspecto físico de la humanidad

¿Para qué sirve?

Protege mi existencia adulta.

¿Cómo?

Sería bastante anormal si no tuviera que recibir aisladamente el desprecio de la sociedad o sus castigos.

¿Para qué sirve el arte?

Es un componente necesario de ser humano.

¿Para qué sirve el arte?

Me permite ser revolucionario en una democracia constitucional. ⁴³⁸

El objeto *libro*⁴³⁹ es único y múltiple y el soporte ideal para divulgar o difundir la producción de textos; el propio formato facilita una variada gama de enfoques y planteamientos. En *Artist/Author – contemporary artists' books*, Clive Phillpot y Cornelia Lauf distinguen y enumeran exhaustivamente las posibilidades, ordenando en 13 categorías los libros de artista: *Ejemplares de revistas y catálogos; recopilaciones y antologías; escritos, diarios, declaraciones y manifiestos; poesía visual y wordwork; de música; revistas de documentación; reproducciones y cuadernos de bocetos; álbumes e inventarios; revistas de diseño gráfico, comics, libros de ilustración; revistas de edición, pageworks mail art, e Book y libros de trabajo.*⁴⁴⁰

Por otro lado argumentan que: *"La diferencia entre ver ilustraciones en un libro y ver el catálogo de un artista que combina páginas del 'proyecto' con textos teóricos, imágenes apropiadas, biografía y bibliografía se ha hecho cada vez más difícil de distinguir"*⁴⁴¹ y señalan que esta tipología de libros repercute la retórica

⁴³⁸ "What is art? / The physical look of humanity / Of what value is art? / It protects my adult existence. / How? / I can be pretty abnormal without having to isolatedly receive society's contempt or punishments. / Of what value is art? / It is a necessary component of being human. / Of what value is art? / It allows me to be revolutionary in a constitutional democracy." In SAMARRAS, Lucas – "Another auto interview" (1971) In *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists' writings*. S/L, Editado por Kristine Stiles & Peter Selz/California Press, 1996, pp. 350 y 351.

⁴³⁹ Aquí en el sentido clásico: objeto portátil que consiste en un conjunto de hojas o cuadernos reunidos entre dos portadas.

⁴⁴⁰ *Magazine issues and Magazine Works; Assemblings and Anthologies; Writings, Diaries, statements and manifiestos; Visual poetry and wordworks; Scores; Documentation; Reproductions and sketch books; albums and inventories; graphic works; comic books; Illustration books; Page Art, pageworks mail art e Book art and book Works.* PHILLPOT, Clive y LAUF, Cornelia - *Artist/Author – contemporary artists' books*. Nueva York, D.A.P./ The American Federation of Arts, 1998

⁴⁴¹ "the difference between an artwork in book form and an artist's catalogue that combines "project" pages with theoretical texts, appropriated images, biography and bibliography has grow increasingly hard to distinguish". Idem.

de la autorrepresentación, como por ejemplo en el caso evidente de la francesa Sophie Calle, o también de Ben Vautier, quien compone y publica el título: *La vérité de A à Z*, un índice de evidencias, obsesiones, dibujos y fotos de su vida privada. En el caso de estos dos últimos artistas, resulta superfluo intentar aclarar la ambivalencia permanente con que distinguen (o no) el grado de veracidad⁴⁴² de lo que presentan, así como el límite entre público y privado, concluyendo que a partir del momento en que publican datos de su intimidad esta información pasa a ser de dominio público. Como recuerda Paul de Man a propósito de la autobiografía, asunto fácilmente asociado a la autorrepresentación: “*La distinción entre ficción y autobiografía no radica en su polaridad, sino en que esto es algo que no se puede saber.*”⁴⁴³

En el contexto de la obra de Sophie Calle, la utilización de libros de pequeño formato sirve para promover una narrativa personal y ficcional. A veces, estos libros son también una mezcla de catálogo y archivo de *performances* u otras experiencias. Por regla general, un texto impreso en una escala reducida obliga al lector a acercar el libro al rostro y al cuerpo, creando así una relación física más directa, facilitando también una potencial relación afectiva con ese objeto y su contenido. 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.

Aunque Sophie Calle ha colaborado con la editorial Actes Sud para realizar todos sus libros de artista publicados hasta el momento, cada libro es encuadernado y elaborado de acuerdo con la naturaleza concreta del

⁴⁴² Cultivando una *distancia* y una *diferencia* entre el autor *del* texto/obra y el autor citado *en el* texto/obra. Ambos pueden y parecen ser la misma entidad, o no.

⁴⁴³ “*the distinction between fiction and autobiography is not either/or polarity but that it is undecidable.*” In MAN, Paul de – “Autobiography as De-Facement”. In *The rhetoric of Romanticism*. Nueva York/Chichester, Columbia University press, 1984, pág. 70.

proyecto.⁴⁴⁴ A cada volumen aislado o a cada serie de ediciones (comercializadas en cajas), le corresponde un formato específico, un papel con un determinado gramaje y textura, un lomo de color distintivo, entre tantas otras características que los distinguen entre sí, al tiempo que nos hace reconocer la colección a la cual pertenecen.

Para cada serie de trabajos, S. Calle teje un intricado sistema de colaboraciones con artistas e individuos de las más diversas áreas de conocimiento. Aunque, de forma recurrente, las obras tienen como punto de partida un episodio aparentemente banal de la (su) vida cotidiana, nunca sabemos exactamente lo que piensa o siente el individuo/sujeto Sophie Calle. Ese episodio banal se convierte en el momento seminal que engendra una elaborada construcción narrativa que generalmente, aparte de la propia S. Calle, implica a otros intervinientes. La implicación de terceros amplía exponencialmente una red de sentidos e interpretaciones de su trabajo.

Sophie Calle es, por encima de todo, una *Performer*, es el agente principal de una obra que construye, narra y expone, sin revelar nunca el grado de veracidad y diferenciación que existe entre vida y obra. En el contexto de la obra de esta artista, *Double-jeux*⁴⁴⁵ sirve de pretexto para discurrir sobre la estrecha relación que existe entre ficción y vida cotidiana.

⁴⁴⁴ Un ejemplo reciente: *Où et quand* es un proyecto en curso de ejecución, del que hasta ahora han sido editados dos volúmenes, respectivamente titulados: *Où et quand - Berck*, Tirage de tête, Diciembre, 2008 (dimensiones 20 x 27 / 128 páginas / cosido en tejido azul oscuro); *Où et Quand - Lourdes*, Mayo 2009 (dimensiones 14,8 x 21 / 148 páginas / cosido en tejido azul oscuro). Además, está prevista la publicación de *Où et quand - nulle part* (sin fecha anunciada). Aunque los tres volúmenes forman parte de un mismo proyecto de colaboración con la vidente Maud Kristen, cada ejemplar tiene una encuadernación distinta diferenciada por el color del tejido que la forra, y el meollo está formado por un conjunto de papeles con características técnicas específicas, entre otros factores que los distinguen.

⁴⁴⁵ Edición consultada: CALLE, Sophie - *Doubles-jeux* (caja conteniendo 7 volúmenes). Paris, Actes Sud, 2002. La primera edición data de 1998 y fue presentada en el marco de una exposición en el Centre National de la Photographie, que pudo ser vista entre 9 de septiembre y 2 de noviembre de 1998.

Double-jeux fue construido, no en diálogo sino en respuesta al enredo de *Leviathan*⁴⁴⁶, libro editado por Paul Auster en 1992 y que reúne 7 volúmenes titulados: *De l'obéissance* (Libro I); *Le rituel 'anniversaire* (Libro II); *Les panoplies* (Libro III); *A suivre...* (Libro IV); *L'hôtel* (Libro V); *Le carnet d'adresses* (Libro VI); *Gotham Handbook* (Libro VII).

Imágenes sacadas de “*De l'obéissance*”
(Libro I)



Páginas 4-5
(Imagen a)



Páginas 6-7
(Imagen b)



Páginas 14-15 (Imagen c),
marcadas como 88-89



Páginas 36-37
(Imagen d)

⁴⁴⁶ Edición original: AUSTER, Paul - *Leviathan*. Nueva York, Viking Penguin Inc., 1992.

En las páginas 4 y 5 de *De l'obéissance* (Libro I), S. Calle explica lo que denomina “las reglas del juego” (imagen a), pasamos a citar: “*en efecto, se ha servido de ciertos episodios de mi vida para crear, entre las páginas 84 y 93 de su narración, un personaje de ficción llamado Maria (...) Seducida por ese doble, he decidido jugar con la novela de Paul Auster, mezclando, por mi parte y a mi guisa, realidad y ficción.*”⁴⁴⁷

En las páginas siguientes, señaladas en color rosa en los márgenes del texto, podemos consultar las diferencias entre la trama de Auster, las comparaciones de datos biográficos hechos por Calle y, a través de una indicación sutilmente introducida, a cuál de los 7 volúmenes corresponde el proyecto mencionado en el cuerpo de texto. La lectura de *De l'obéissance* exige una atención particular a los detalles, por ejemplo: la numeración de las páginas 10-19 es alterada y corresponde a la edición facsimilada de *Leviathan* (imagen c) o sea, 84-93. En la página 6, Sophie Calle señala en rosa la dedicatoria de su libro: “*El autor agradece muy especialmente a Paul Auster que le haya autorizado a mezclar la ficción y la realidad.*” En la página 7, usando la misma estratagema, marca la página facsimilada de *Leviathan* con la mención: “*El autor agradece muy especialmente a Sophie Calle que le haya autorizado a mezclar la ficción y la realidad.*” (imagen b).

Cada uno de los 7 volúmenes mencionados documenta o trata un conjunto de performances. Debemos aclarar que algunas de esas performances ya habían sido desarrolladas como trabajos autónomos antes de la publicación de *Leviathan*. Así ocurre, por ejemplo, en *Le rituel d'anniversaire* (Libro II) o *Le*

⁴⁴⁷ «*Il s'est en effet servi de certains épisodes de ma vie pour créer, entre les pages 84 et 93 de son récit, un personnage de fiction prénommé Maria (...) Séduite par ce double, j'ai décidé de jouer avec le roman de Paul Auster et de mêler, à mon tour et à ma façon, réalité et fiction.*» In CALLE, Sophie - *De l'obéissance* (Livro I). París, Actes Sud, 2002.

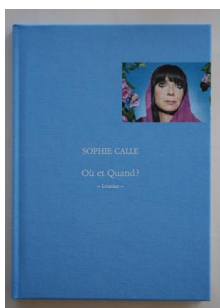
carnet d'adresses (Libro VI).⁴⁴⁸ Es decir, la vida es reinterpretada en la ficción, pues P. Auster atribuye al personaje “Maria” la autoría de las reglas que rigen las performances de S. Calle. No obstante, otras performances fueron ejecutadas posteriormente y Calle siguió con rigor las indicaciones contenidas en el enredo de Paul Auster, como por ejemplo “Le regime chromatique”, páginas 21-37 (imagen d). O sea, S. Calle imita y recrea en su experiencia cotidiana escenas vividas por el personaje de ficción Maria (creado por P.Auster).

El último volumen, *Gotham Handbook*, difiere del conjunto y es construido con el siguiente desígnio: S. Calle le pide a P. Auster que cree un personaje de ficción que Calle va a personificar. Sin embargo, P. Auster se niega a hacerlo. Pasamos a citar: “*Él objecta que no desea asumir la responsabilidad de lo que podría suceder si obedezco el guión que había creado para mí. Por eso, ha preferido enviarme unas Instrucciones personales para Sophie Calle a fin de mejorar la vida en Nueva York (porque ella así me lo ha pedido...)*”⁴⁴⁹. *Gotham Handbook* es el resultado de la aplicación de esas instrucciones, de manera que, por un corto lapso de tiempo, Auster fue el autor de los actos de Calle. El complejo plano remisivo tejido entre una y otra obra parece ser portador de sentido para ambos autores. Sin embargo, mientras *Leviathan* es una obra que queda concluida en 1992; *Doubles jeux* se desarrolla durante 6 años consecutivos y representa todo un manantial de experiencias recogidas por Calle que se radicaliza hasta la (casi) disolución entre ficción, realidad y autoría. Aspectos que van a pasar a ser fundamentales y estructurantes de la obra de

⁴⁴⁸ El proyecto documentado en este volumen fue objeto de una gran controversia en Francia, pues, tras su presentación/divulgación, el verdadero dueño de la agenda de direcciones encontrada en la calle –el documentalista y director Pierre Baudry– acusó públicamente a S. Calle de invasión de privacidad.

⁴⁴⁹ «*Il objecta qu’il ne souhaitait pas assumer la responsabilité de ce qui pourrait advenir alors que j’obéirais au scénario qu’il avait crée pour moi. Il a préféré m’envoyer des Instructions personnelles pour Sophie Calle afin d’améliorer la vie à New York (parce qu’elle me l’a demandé...)*» In CALLE, Sophie - *De l’obéissance* (Livro I). París, Actes Sud, 2002, pág. 5.

Calle y que hacen de *Doubles-jeux* un ejemplo singular de autorrepresentación pues, durante el periodo de desarrollo y documentación de *Gotham Handbook*, la ficción se superpone a la realidad del día a día. En otras palabras, S. Calle sustituyó su vida privada y cotidiana por el ritual performativo impuesto por el proyecto.



Portada de la edición encuadernada en tela *Où et Quand?*
- Lourdes. Mayo 2009, 14,8 x 21cm

Entre 1988 y 2003, Sophie Calle escribió *Autobiografías*: un conjunto de textos cortos acompañados por una fotografía. Una pequeña selección se ellos fue publicada en *Des histoires vraies + dix*⁴⁵⁰ que reúne un conjunto ecléctico de episodios vividos con familiares (*Le nez*, *Les chats*, *La mauvaise haleine*), confidencias (*Les seins miraculeux*, *La visite médicale*), archivo de la vida cotidiana (*Le lit*, *Le drap*), incidentes curiosos (*Le porc*, *Le cou*), fragmentos de otros proyectos artísticos previamente presentados en otro contexto (*Le strip-tease*, *Le talon aiguille*), narrativas de clasificación problemática (*La dispute*, *Le faux mariage*, *La rupture*) sobre todo en lo que concierne al capítulo *Le mari*, *10 récits*. Algunos de los episodios narrados en *Autobiografías* estuvieron en el origen o sirvieron de génesis a otras series de trabajos. Existe así un diálogo intertextual y temporal entre diferentes obras de S. Calle. Por ejemplo, el capítulo *Le mari*, *10 récits* documenta una parte del proceso de trabajo por

⁴⁵⁰ CALLE, Sophie – *Des histoires vraies + dix*. París, Actes sud, 2002.

detrás de *No Sex Last Night (Double Blind)*,⁴⁵¹ un vídeo ejecutado en colaboración con el artista norteamericano Gregory Shephard. Esta recapitulación de material de archivo o de documentación no es una mera repetición (diríamos “perezosa”), sino que guarda relación con una transtextualidad intrínseca a un proceso de trabajo cíclico adoptado por S. Calle.

*Douleur exquise*⁴⁵² es otro ejemplo de la estrategia de simulación de un momento íntimo compartido, de implicación de otros intervinientes e incluso de un llamamiento a la compasión del lector-público: se trata de una espléndida edición con portada encuadernada en tejido y estampado ciego, con lomo rojo brillante. S. Calle explica que el título significa *dolor intenso y localizado*.⁴⁵³ Sin embargo es ambiguo, pudiendo ser interpretado y traducido por *dolor insólito* (extraño) o por *dolor inusual* (en el sentido de “refinado”). En este volumen, dividido en dos partes distintas, Sophie Calle narra un viaje de 92 días realizado a Japón, en el ámbito de una beca de estudios, durante la cual vive una ruptura amorosa con un hombre que denomina *M*.

La primera parte del libro se titula *avant la douleur*. En él se documenta el recorrido físico y geográfico, mediante fotografías y pequeños apuntes de texto, sobre los cuales está sellado en rojo el cómputo decreciente de días que faltan para el final del viaje. Las fotografías están impresas sobre fondo blanco y las páginas tienen un borde rojo. Notamos asimismo que solamente las páginas pares están numeradas. Estos detalles, aparentemente anodinos, ganan un significado creciente conforme avanza la narración. La segunda parte del libro, titulada *après la douleur*, corresponde al regreso a París y documenta un conjunto de entrevistas entre Sophie Calle, que narra su disgusto amoroso y un conjunto de 37 respuestas a la pregunta “¿En qué ocasión ha sufrido más?”⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Sophie CALLE y Greg SHEPHARD - *No Sex Last Night (Double Blind)*, 1992. Vídeo color, 75'

⁴⁵² CALLE, Sophie – *Douleur exquise*. París, Actes sud, 2003.

⁴⁵³ "Douleur vive et nettement localisée". CALLE, Sophie – *Douleur exquise*. París, Actes sud, 2003, pág. 9.

⁴⁵⁴ "Quand avez-vous le plus souffert?". CALLE, Sophie – *Op. cit.*, pág. 203.



Douleur Exquise, páginas 48-49



páginas 204-205

Este diálogo es presentado gráficamente por el uso sistemático de una regla muy simple: La historia narrada por S. Calle es impresa, a la izquierda, en las páginas pares no numeradas. El texto está impreso en blanco sobre fondo negro, pero gradualmente se va desvaneciendo a lo largo de las páginas, en una sutil gradación de grises, hasta hacerse ilegible contra la página negra. Cada hoja par (a la izquierda) está encabezada por una misma fotografía que se repite continuamente hasta la última página y que consiste en un fragmento de una cama sobre la que hay un teléfono rojo. La respuesta de su interlocutor, personaje anónimo y no identificable, está impresa a la derecha (en las páginas impares, que están numeradas). El texto impreso sobre un fondo blanco, está encabezado por una imagen relacionada con el episodio descrito.

El hecho de compartir una pasión amorosa⁴⁵⁵ y el enfrentamiento dramático entre S. Calle y sus interlocutores, lleva al lector a identificarse con una u otra situación descrita. En realidad, el proceso de realización del libro y su lectura tiene una naturaleza terapéutica. Como afirma la propia Sophie Calle: “Este

⁴⁵⁵ Pasión como sufrimiento (*pathos*).

*intercambio cesaría cuando hubiera agotado mi propia historia a fuerza de contarla, o bien relativizado mi pena en relación a la de los demás.*⁴⁵⁶ De esta manera, también el lector se ve implicado emocionalmente en esta red de experiencias humanas, que puede relacionar con su propia porción de experiencias negativas.

El pequeño formato alargado de *Douleur exquise* y el conjunto de libros publicados en colaboración entre Sophie Calle y la editorial Actes Sud, parecen implicar emocionalmente al espectador en este intercambio (mutuo) de confidencias. Multitud de detalles de organización y composición gráfica, así como los detalles técnicos a nivel de la construcción del libro y su respectiva encuadernación, muestran la singularidad de este proyecto de libros de artista.



Desplegable impreso por ambas caras, producido por BOZAR EXPO, en el ámbito de la retrospectiva de Sophie Calle en el Palais des Beaux-Arts (Bruselas); exposición realizada entre 27/05/2009 y 13/09/2009

Debemos destacar un último aspecto: al revisar esta colección de libros se reconoce, en ocasiones, una faceta lúdica manifestada en el proceso de construcción de los trabajos. Se constata también la habilidad de Sophie Calle

⁴⁵⁶ «Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres.» In "Quand avez-vous le plus souffert?". CALLE, Sophie – *Douleur exquise*. París, Actes sud, 2003, pp. 203 y 204.

para, partiendo de historias personales, ocultar sus verdaderos sentimientos, razón por la cual es un excelente ejemplo de autorrepresentación en las últimas décadas del siglo XX. En el caso de otros artistas, el libro de artista posibilita (nuevas) vías internas de investigación, producción y presentación de trabajo, por ejemplo:

- En 1976 Annette Messenger⁴⁵⁷ inicia una brevísima serie de publicaciones sobre proverbios y dictados misóginos.
- Richard Long⁴⁵⁸ compila series de fotografías de piedras, fragmentos de texto documentando sus largas excursiones en formato de libro.
- Hamish Fulton⁴⁵⁹ titula irónicamente uno de sus libros de artista: *an object cannot compete with an experience*. Este título, el contenido y la composición gráfica de las seis páginas (bajo la forma de enunciados y diagramas) evocan la verdadera esencia del trabajo de H. Fulton:

*como artista he optado por hacer arte sobre
la experiencia física de caminar.*⁴⁶⁰

Otro ejemplo de excepción es *Autobiography* de Sol Le Witt⁴⁶¹. Este artista, que previamente había editado 13 libros rigurosamente dedicados a la combinación de patrones y colores, publica en 1980 *Autobiography*, donde reproduce fotografías que cartografían el espacio y sirven de inventario del contenido de su taller. La catalogación sistemática de *Autobiography* corresponde al rigor científico con que construye su trabajo, pero que, en este caso, ofrece pistas autorreferenciales ficticias o verídicas. Al hojear la edición, encontramos imágenes de fragmentos de vida íntima, libros en la estantería,

⁴⁵⁷ MESSAGER, Annette – *Ma collection de proverbes*. Milán, Ed. Giancarlo Politi, 1976.

⁴⁵⁸ LONG, Richard – *A walk past standing stones*. Londres, Ed. Anthony d'Offay, 1979.

⁴⁵⁹ FULTON, Hamish – *An object cannot compete with experience*. Sainsbury, Hamish Fulton / Sainsbury Centre for Visual Arts, 2001.

⁴⁶⁰ "as an artist I have chosen to make art about the physical experience of walking." *Idem*, pág. 5.

⁴⁶¹ WITT, Sol Le – *Autobiography*. s/l, Ed. Multiples & Torf, 1980.

maquetas, entre otros elementos que hacen de esta obra una curiosa forma de autorrepresentación por parte de un autor que lleva a cabo un trabajo puramente minimalista y conceptual. Hay que notar, además, que la elección del título de la edición condiciona, en cierta forma, la lectura (psicologizante) de lo que allí se muestra, lo que conduce al lector (o espectador) a presumir la veracidad de contenido.

Marina Abramovic ofrece otro ejemplo de la excepcionalidad de la función del libro de artista y de la relación intrínseca con la autorrepresentación. En *Biography*,⁴⁶² libro divulgado al hilo de un ciclo de *performances*, Marina Abramovic recita una lista de fechas y acontecimientos relevantes de su vida, entre los cuales cito únicamente los siguientes:

1955 MAMÁ COMPRANDO UNA MÁQUINA DE LAVAR; (...)

1961 PRIMERA MENSTRUACIÓN, COMIENZO A PINTAR MIS SUEÑOS (...)

1975 CONOZCO A ULAY, FUERTE ATRACCIÓN (...)

CARAMELO ROJO DE SANGRE

CARAMELO BLANCO DE ESPERMA (...)

1990 CONSTRUYENDO OBJETOS TRANSITORIOS (...)

ESPERANDO UNA IDEA

IMPORTANCIA DE LOS MINERALES (...)

1992 CIELO INTERIOR (...)

GUERRA EN YUGOSLAVIA

TRISTEZA DE MI PADRE (...)

⁴⁶² Acerca de este proyecto Marina Abramovic afirma: "After 20 years of work as an artist, I feel at this point in my life the necessity to present my life and my work in an autobiographical frame." *Biography* – la performance - fue presentada en el Kunsthalle de Viena, en el TAT de Frankfurt y en el Teatro Hebbel, Berlín. *Biography* – el libro - es una edición de difícil clasificación: no es un catálogo, ni el libreto de la performance, ni repositorio documental. Es un proyecto en sí mismo y, por esa razón, es presentado aquí como libro de artista. In ABRAMOVIC, Marina – *Biography*. In collaboration with Charles Atlas. Ostfildern, Ed. Reihe Cantz, 1994.

*MI ABUELA DICE:
 “GRACIAS POR VENIR,
 AHORA PUEDO PARTIR”⁴⁶³*

Abramovic finaliza esta narración afirmando:

*25 DE MARZO DE 1993
 BERLIN HEBBEL THEATRE*

*TE ESTOY MIRANDO
 ME ESTÁS MIRANDO
 NO ES EL PASADO
 NO ES EL FUTURO
 ES AQUÍ Y AHORA*

DEBO MARCHARME ⁴⁶⁴

Como el título indica, el texto es indudablemente autobiográfico, pero deben señalarse dos aspectos de esta narrativa:

1. Su biografía y experiencia cotidiana se entrelaza a la vivencia de una familia, se inmiscuye en la narración sobre la historia del país o en la formación de la obra. Así, se le concede la misma relevancia al nacimiento de un hermano,

⁴⁶³ 1955 MOTHER BUYING WASHING MACHINE; (...) / 1961 FIRST MENSTRUATION, START PAINTING MY DREAMS (...) / 1975 MEETING ULAY, STRONG ATTRACTION (...) / RED DROP OF BLOOD / WHITE DROP OF SPERM (...) / 1990 BUILDING TRANSITORY OBJECTS (...) / WAITING FOR AN IDEA / IMPORTANCE OF MINERALS (...) / 1992 INNER SKY (...) / WAR IN YUGOSLAVIA / SADNESS OF MY FATHER (...) / GRANDMOTHER SAYS: “THANK YOU FOR COMING, NOW I CAN GO”

⁴⁶⁴ 25TH OF MARCH 1993 / BERLIN HEBBEL THEATRE / I'M LOOKING AT YOU / YOU ARE LOOKING AT ME / IT'S NOT THE PAST / IT'S NOT THE FUTURE / IT'S HERE AND NOW / I HAVE TO GO

a la compra de una lavadora, o a *esperar por una idea*⁴⁶⁵. Un análisis cuidado del texto permite verificar que los diferentes niveles de existencia son interdependientes y equivalentes entre sí, en la medida en que tienen una naturaleza formativa del carácter del individuo y de su obra, de ese mismo individuo y de su familia. Por consiguiente una narración personal es el hilo conductor de la historia de una comunidad y de la historia de una guerra.

Todos esos estratos de sentido, todas esas historias son aquí mencionados: sensaciones físicas, angustias personales (como tener celos de su hermano), periplo amoroso (sobre todo con Ulay) y la estrecha relación con los otros, que se extiende a su ausencia (muerte de la madre de Ulay, por ejemplo). Otro aspecto implícito en este segundo apartado y que, por ser demasiado problemático, no voy a desarrollar, consiste en la índole intrínsecamente femenina de esta narración.⁴⁶⁶

2. Este texto se reduce a una lista de fechas y hechos verídicos, susceptibles de ser comprendidos apenas por un espectador que conozca la obra de M. Abramovic. Pero no se trata de una narrativa factual y neutra, en la medida en que relata acontecimientos con una fuerte carga poética y emocional. Por otro lado, el texto no detalla eventos o situaciones, ni justifica, juzga o condena opciones personales o de las personas citadas en él. M. Abramovic alude a sentimientos –como la tristeza de su padre– sin contextualizarlos. Es

⁴⁶⁵ ABRAMOVIC, Marina – *Biography*. In collaboration with Charles Atlas. Ostfildern, Ed. Reihe Cantz, 1994.

⁴⁶⁶ No puedo dejar de mencionar que, por coincidencia, el mismo día que investigaba la obra de esta artista, encontré una autobiografía de Joseph Beuys, presentada el 20 de julio de 1964 en el Festival Art Nouveau de Aix-de-la-Chapelle. J. Beuys inicia la narración en 1946, el año de su primera exposición; y termina en 1964, mencionando su participación en la Documenta III. El relato es en tercera persona del singular, y tiene una naturaleza meramente factual, pues se resume a una lista de exposiciones y trabajos seminales. Así, y de forma algo *simplista*, se establece una diferencia fundamental: Mientras J. Beuys centra su autobiografía en la obra pública, evitando cualquier trazo de subjetividad y afecto. La narrativa de M. Abramovic es la antítesis y puede ser considerada femenina por yuxtaponer dos niveles de su vivencia: indicaciones sobre hechos de la vida cotidiana y familiar; hechos relativos a la construcción o presentación de su obra. La autobiografía de J. Beuys anteriormente citada fue editada por Lucrezia de Domizio Durini en *The felt hat Joseph Beuys, a life told*. Milán, Ed. Charta, 1997, pp. 12/13.

precisamente esa ausencia de juicio sobre el mundo y los otros, esa capacidad de constatación de lo que *fue*, lo que hace de *Biography* un poderoso instrumento de identificación con el espectador/lector.

En *Biography*, texto escrito y narrado en vivo, M. Abramovic se *protagoniza* a sí misma. Los ejemplos se multiplican en *Cris et Chuchotements*, título de una exposición y de un catálogo publicado durante el año 2008 dedicado al trabajo de 23 artistas mujeres, Marie Van Bosterhaut introduce así el trabajo de Anne De Gelas: “*un trabajo basado en el autorretrato, puesta en escena en su ambiente cotidiano. Sin embargo, el medium fotográfico no le conviene plenamente, por lo que vuelve al dibujo, regresa de nuevo a la fotografía antes de encontrar en el diario íntimo la forma más adecuada para su expresión.*”⁴⁶⁷

Cada uno de los ejemplos mencionados tiene, en su diversidad, puntos comunes:

1. - El transportar elementos y experiencias de la vida cotidiana íntima al quehacer artístico; siendo (naturalmente) inédita e idiosincrática la forma con que cada artista lo hace.

2. - El artista restituye su experiencia del mundo (lo que ha visto y cómo se *ha visto* integrado en ese mundo), enunciándolo con mayor o menor grado de autenticidad.

En dichos ejemplos la autorrepresentación es, en su globalidad, un proyecto holístico y dialéctico coexistente entre el mundo (todos los elementos que me rodean) y yo (todas las características y condicionantes físicas y

⁴⁶⁷ «(...) un travail basé sur l'autportrait, mis en scène dans son environnement quotidien. Cependant le médium photographique ne lui convient pas pleinement, elle revient alors au dessin, repasse à nouveau à la photographie avant de trouver à travers le journal intime la forme adéquate à son expression.» In VAN BOSTERHAUT, Marie – Anne De Gelas. In *Cris et Chuchotements*, La Louvière, Ed. Centre de la Gravure et de l'image imprimée, 2008, pág.46.

emocionales).⁴⁶⁸ En otras palabras, el término “Libro de artista” es suficientemente amplio para designar una pluralidad de trabajos de carácter autorreferencial (independientemente del contenido) hechos y/o presentados a través del soporte libro. Por consiguiente, esta *estetización de la vivencia* desborda las fronteras del territorio de un hacer artístico, contamina –por medio de todos los “creadores”, por medio de la imposición social de estrictos cánones de belleza y eterna juventud que nos rodean– otros aspectos de la vida cotidiana. Como ejemplifica Teresa Cruz, “*parece que nunca hayamos estado tan cerca de alcanzar el reino de lo estético, donde la belleza es una obligación (casi una tiranía) y la “creatividad” es el más pregonado de los derechos (o de los deberes).*”⁴⁶⁹

Así, esta *estetización de la vivencia* anunciada por Baudelaire y comentada por Teresa Cruz, va al encuentro de la *nueva sensibilidad* definida por Susan Sontag. Aunque diferentes en su esencia y representando dos niveles de existencia,⁴⁷⁰ ambos términos apuntan la capacidad intrínseca que tiene cada individuo para encontrar su modo de ver y de (re)producir su universo personal, compartiendo y expresando materialmente su singularidad. En este punto, aquello que denominamos contemporáneo (esta obra común a los artistas actualmente en actividad; esta obra latente, todavía por concluir) se convierte en autorrepresentación; porque las condiciones del tiempo presente así lo determinan. Para concluir, el artista contemporáneo de la primera década del siglo XXI, a pesar de la multiplicidad de *formas* que lo habita y de las potencialidades de todos los *mediums* de que dispone, hereda la capacidad

⁴⁶⁸ Así, no hay distinción ni frontera entre afecto y análisis.

⁴⁶⁹ “*parece não termos estado nunca tão perto de alcançar o reino do estético, em que a beleza é uma obrigação (uma quase tirania), e a “criatividade” o mais apregoado dos direitos (ou dos deveres).*” In CRUZ, Teresa – “Baudelaire: moderno, pré-moderno, pós-moderno”. In *O pintor da vida moderna*. Lisboa, Veja, 2002, pág. 64.

⁴⁷⁰ De forma simplista, la *estetización de la vivencia* sería la representación mundana y exterior de un individuo cualquiera, y la *nueva sensibilidad* la representación del universo personal e interior del artista y potencialmente de los demás individuos.

demiúrgica y siempre renovada de producir *acontecimientos que consisten en decir yo*.⁴⁷¹

Más allá del libro como “espacio intimista”, pueden existir otras facetas del trabajo del artista que consiste en la (re)producción o apropiación de un espacio de vivencia cotidiana, ya sea un espacio físico o el espacio afectivo de una comunidad. En estos casos es pertinente que haya una lectura amplia del concepto de autorrepresentación, especialmente cuando el artista presenta espacios de su casa (como Isidoro Blasco, por ejemplo), exhibe la fijación de rituales cotidianos, usa retratos de familia, de la(s) comunidad(es) donde se integra,⁴⁷² entre otros aspectos y documentos que pueden ser leídos como una extensión del autorretrato. Además de material de trabajo, estos documentos son indiscutiblemente autobiográficos: fijan la singularidad unívoca del individuo y certifican su lugar en el mundo. En algunos casos excepcionales, como “*The Ballad of Sexual Dependency*” de Nan Goldin, este material se convierte en un vasto archivo que documenta tanto un proyecto de vida, como un proyecto de arte.⁴⁷³

Ese material o archivo poco convencional que, aparte de *yo* documenta a todos los que *me* rodean, es “desplazado” a otra esfera de entendimiento, y me arriesgo a añadir que tanto la vertiente terapéutica como la veracidad de ese material biográfico son aspectos secundarios en relación a la calidad del trabajo

⁴⁷¹ Cita del video de Safaa Fathy “*D’ailleurs, Derrida*” (1999). In, <http://devenirinvisible.blogspot.com/2009/02/dailleurs-derrida-un-film-de-safaa.html> y (31 de enero de 2011)

⁴⁷² *The Ballad of sexual Dependency*, de Nan Goldin, por ejemplo. Volvemos a citar la definición dada por José Luis Brea “(...) aparece cuando menos ocasionalmente la propia figura de la artista, deberíamos considerar la serie entera como una de autorretratos”. In BREA, José Luis – “Identity factories (self portrait rhetoric)”, *Exit, nº10 – Autorretratos*, Madrid, 2003.

⁴⁷³ “*I’ve photographed David for 28 years, you know, since I met him. And I photographed Sharon for 20 years since I met her. And the same with Bruce. I’ve known him for 22 or 23 years. And Greer I knew 18 years or something. It’s all about making a record of people’s real lives. (...) We all tell stories which are versions of history – memorized, encapsulated, respectable and safe. Real memory, which these pictures trigger, is an invocation of the color, smell, sound, and physical presence, the density and flavour of life. Memory allows the endless flow of connections.*” In WEINTRAUB, Linda – *Making contemporary art, how modern artists think and work*. Londres, Thames & Hudson, 2007, pp. 203-205.

artístico. La misma imagen adquiere una connotación diferente a partir del momento en que es transferida del archivo de familia (del álbum de familia) al archivo de “trabajo”. ¿Será posible superponer una mirada “técnica” a lo afectivo? Esa cuestión sólo encuentra respuesta *dentro* de la obra de los autores citados y en su análisis crítico posterior. A lo largo del desarrollo de esta tesis nos hemos propuesto demostrar que la autorrepresentación es más que la representación y/o mostración del rostro, así como una práctica documental más compleja que el autorretrato.

Como ya fue esbozado, la autorrepresentación puede ser un mapeo documental de los afectos (William Wegman⁴⁷⁴), una cartografía del mapa de referencias socioculturales (Y. Morimura), de empatías conceptuales. Pero, sobre todo, la práctica de la autorrepresentación enfatiza la singularidad unívoca del individuo testimoniando su lugar en el marco de una determinada comunidad a la cual pertenece por adopción o nacimiento, incluyendo a grupos identitarios lingüísticos, raciales, religiosos, entre tantos otros. Como en el caso de Catherine Opie, anteriormente citada como ejemplo de autorretrato autónomo, a quien Russel Ferguson pregunta al final de una larga entrevista:

“Todas estas obras dispares parecen salir en cierta medida de un impulso autobiográfico.

CO: (...) Documenté todo mi barrio cuando tenía nueve años. Creo que todo viene de este deseo tan personal: no sólo un amor por lo que se puede dejar sino el deseo increíble de guardar la información. Soy disléxica y mi memoria funciona por completo a través de lo visual. Lo que siempre he querido hacer es sacar fotos. Es mi manera de pensar.”⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ William Wegman – *Family combinations*, 1972.

⁴⁷⁵ “All these disparate bodies of work seem to come out of an autobiographical impulse on some level.

CO: (...) I documented my whole neighbourhood when I was nine. I think that everything comes from this really personal desire: not only a love of what can be left but this incredible desire to keep information. I’m really dyslexic, and my memory works totally through the visual. Taking

Esta posición –mezcla de conflicto crítico y deseo de inclusión de yo en una comunidad– confirma en otro contexto lo que declaran la Psicología y la Sociología modernas: la relación simbiótica y formativa entre el sujeto y el medio (social, económico, etc.) del que procede. En este sentido, el contexto de la autorrepresentación contemporánea muestra la pertinencia de reflexionar sobre la relación del artista con la (su) sociedad, a partir del término propuesto por Norbert Elias, anteriormente citado: *entrelazado*.

Entrelazado implica, ciertamente, una relación dialéctica (y potencialmente conflictiva) que implica compartir responsabilidades mutuas: del grupo social para garantizar un espacio de libertad libre de censura; del artista como espejo de esa misma sociedad y *renovador* de la tradición, un hacedor-crítico del concepto de *cultura*. Además de este aspecto excesivamente subjetivo que sólo puede ser confirmado por el propio autor (por la vinculación que establece con el proceso de trabajo y con su propia obra), debemos tener en cuenta la vocación del trabajo del artista, el contexto en que es creado y las diversas fases presentadas a lo largo de los años.

Debemos también tener en cuenta un factor exterior al artista y a la obra que concierne al cambio de mentalidades, de comprensión del mundo y, de resultas de ello, en la relectura crítica hecha sobre esa obra. Así, cada una de las tipologías y prácticas de autorretrato y autorrepresentación es delimitada por una serie de convenciones: hecha visible por la pose adoptada por el artista y modelo, por las vestimentas, por los atributos, entre otros detalles u objetos que figuren en la imagen, así como por los propios medios usados en la materialización de la obra. Hay que tener en cuenta que las convenciones

photographs is all I've ever wanted to do. It's how I think." In FERGUSON, Russel – *I have represented this country: an interview with Catherine Opie*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2008, pág. 258. Hago notar que esta réplica (*it's how I think*) e parece a la que William Kentridge dio a la entrevistadora Angela Breidbach: *I draw the way I think*. In BREIDBACH, Angela y KENTRIDGE, William – *thinking aloud*. Colonia, Walter Koning, 2006, pág. 5.

sociales se modifican de una época a otra, considerar también la cuestión de la moda, de los usos y costumbres de cada nación y de la personalidad del propio artista –de cómo pretende presentarse y representarse.

Señalamos igualmente un fenómeno relativamente reciente, que puede generar una lectura truncada del asunto autorrepresentación, y que consiste en la recogida, compilación y presentación de documentación biográfica de los artistas por parte de instituciones públicas o privadas.⁴⁷⁶ En estos casos, independientemente del contenido y/o proceso de trabajo, el artista es invitado a exponer y compartir con el público material explícitamente biográfico. Un ejemplo muy reciente de esta nueva forma de “coleccionismo” consiste en la propuesta de constitución de un archivo, formulada por la IWAB- International Women Artists’ Biennale⁴⁷⁷ (Incheon, Corea del Sur) a los artistas invitados a exponer en la Bienal, donde los artistas fueron emplazados a rellenar un extenso formulario⁴⁷⁸, a facilitar su retrato y una imagen de su espacio de trabajo (en fotografía, dibujo, vídeo, entre otros). Una versión virtual de estos tres ítems estuvo disponible para consulta durante la Bienal, que tuvo lugar en agosto de 2009. Posteriormente todo el archivo será editado en forma de libro.

⁴⁷⁶ Esta curiosidad en exponer y conservar *memorabilia* de individuos vivos que frecuentan el medio artístico se revela en otras áreas, por ejemplo: en 2004 Luís Serpa invitó al reputado crítico de arte Alexandre Melo a participar en la exposición titulada “Sublime audácia – a experiência do passeante, parte 2” que tuvo lugar en la Galería Luís Serpa, en Lisboa, entre Noviembre y Diciembre de ese mismo año. En el ámbito de esta exposición, Alexandre Melo presentó una instalación que consistió en un conjunto de collages y, protegidos por vitrinas, un gran número de objetos que recogió mientras vivió en Nueva York. Este tipo de muestra genera controversia y puede confundir a un espectador menos informado, pues es cierto que un individuo (sea quien sea) no pasa a ser reconocido como artista por integrar (únicamente) una exposición. Además de este aspecto, destaco también que desde el punto de vista ético, el trabajo de un crítico de arte competente implica ser independiente y es incompatible con la enunciación de preferencia personales. Para más información sobre esta exposición, consultar: PINHARANDA, João y SERPA, Luís - *1984-2004 Vinte anos Galería Cómicos*. Lisboa, Ed. Galería Luís Serpa, 2004.

⁴⁷⁷ <http://www.iwabiennale.org/>

⁴⁷⁸ Cito cuatro preguntas sacadas de la página 3 - “What events or experiences have impacted your art making process?”; “To what extent did your family help with your education and choice to become an artist? Do you find it difficult to balance family and career? How do you deal with it?”; “What are your most creative periods?”

No ponemos en cuestión el interés antropológico e, incluso, potencialmente histórico, subyacente a la constitución de archivos de memoria y recogida de información biográfica. No obstante, en el ámbito de cualquier asunto relacionado con el hacer arte, la importancia de este material biográfico nunca deberá sustituir el estudio del contexto teórico de la obra del artista.

Retomando la cuestión específica de la autorrepresentación, los ejemplos citados a lo largo de la tesis han sido seleccionados, entre los numerosos artistas estudiados, dado que cumplían con el objetivo de constituir referencias visuales, ilustrativas de las tipologías esbozadas. No tendría sentido, en el ámbito de la presente disertación, ni sería factible, hacer una lista exhaustiva de todos los artistas que han abordado el autorretrato, la autorrepresentación o cuyo cuerpo es usado como tema y/o vehículo de trabajo. Consideramos que, en su diversidad, las tipologías anteriormente mencionadas representan la diversidad de *ser*. ¿Cómo trazar un límite y separar el rostro del cuerpo, de la sexualidad y de la biografía?

Trazar ese límite implica un proceso lento, individual y colectivo, que parte de una historia familiar y personal sometida a todas las condicionantes culturales, religiosas y morales, entre muchas otras. Y, sin embargo, el sexo, la raza y la cultura son datos incuestionables, fundadores del *ser*.

2ª PARTE : PROYECTO PRÁCTICO
OS LIVROS DE CORES

Capítulo 4.

OS LIVROS DE CORES

Esta tesis ha sido un lento ejercicio de reflexión, periódica y puntualmente interrumpido por la necesidad imperiosa de dibujar (de poner en práctica y ejercer otro tipo de pensamiento); en este sentido, el proyecto práctico que presentamos fue construido en el contexto de la investigación teórica, pero también en estrecha complicidad con series y cuerpos de trabajo precedentes. Este trabajo, que articula de forma simultánea cuestiones de la teoría y de la práctica, es también consecuencia de un conjunto de referencias que se han ido haciendo gradualmente más amplias, complejas y personales. Por esa razón este capítulo –sobre el proyecto práctico y sobre la producción gráfica–, no será redactado en primera persona del plural (la persona mayestática) sino en primera persona del singular. Por una cuestión de coherencia y porque, tal como definiendo en los capítulos anteriores, si el (mi) trabajo plástico existe en el ámbito de la autorrepresentación – soy yo.

¿Cómo se relacionan dos investigaciones igualmente exigentes pero de naturaleza y metodología divergente? ¿Cómo puede coexistir la disertación sobre *autorrepresentación* con las dos series de dibujos titulados *estórias* y *rabiscos*⁴⁷⁹ y *portraits, autoportraits et confidences*?

La única respuesta genuina es, parafraseando a G. Flaubert: *Madame Bovary c'est moi*⁴⁸⁰. Aunque el concepto de autorrepresentación no es el tema principal y fundador de mi producción gráfica, no deja de ser, sin embargo, un tema presente y que subyace a varias series de dibujos. Estos dos aspectos de un trabajo confluyen con la misma autoría, se relacionan, tanto por el análisis cuidado sobre la producción gráfica como por la yuxtaposición, en varias series de dibujos, de personajes y autorretratos escondidos. Más allá de la autobiografía ficcionada, el núcleo y el impulso para estas investigaciones –

⁴⁷⁹ N. T.: Podríamos traducir el título de la serie “estórias e rabiscos” como “historietas y garabatos”.

⁴⁸⁰ Célebre epigrama de Gustave Flaubert.

teórica y práctica— radican en la lectura de diversos textos (mitológicos, bíblicos, históricos, entre otros) y en una irremisible voluntad de dibujar y contar relatos, pequeñas historias.

Es importante aclarar que adopto una distinción entre los términos “história” (vocablo comúnmente usado en Portugal y que se refiere a la ciencia que documenta metodológicamente la historia del arte, de los pueblos, del mundo) y “estória”⁴⁸¹ (vocablo usado en otros países de expresión portuguesa y que se refiere a fábula, cuento infantil, narrativa ficcional/personal). En este texto nos referimos siempre a una “pequeña historia”; es decir, a un relato o a una narrativa personal⁴⁸². Esta apetencia por mitos o relatos fundadores tiene resonancia en mi interés por la psicología y la antropología, disciplinas transversales al pensamiento teórico y al quehacer práctico; orientadas al estudio activo del “yo” y del “otro”. En este sentido, desde mi formación académica, la raíz de todos los proyectos que he emprendido siempre se ha apoyado sobre un cierto número de libros cuidadosamente coleccionados.⁴⁸³ Aunque no sean ilustrativos, los dibujos nacen de esa estrecha relación con el texto. El binomio teoría/práctica es un artificio que sirve únicamente para distinguir dos momentos constitutivos del trabajo artístico: un primer momento

⁴⁸¹ N. T.: En general, traduciremos el término “estória” por “relato”, “narración” o incluso “pequeña historia”, como lo he hecho en este párrafo. Remite siempre a la historia contada, al mundo de la oralidad, al cuento. Dicho término, como especifica la autora, sólo recientemente ha sido adoptado en Portugal, donde sin embargo se ha generalizado muy rápidamente, procedente de Brasil. Desde luego, traduce la expresión inglesa “story”.

⁴⁸² Acerca de la importancia de contar pequeñas *estórias* dice José Saramago: [“Cuentan historias los novelistas, cuentan historias los dramaturgos, cuentan historias los poetas, las cuentan igualmente quienes no son, ni vendrán a ser nunca, poetas, dramaturgos o novelistas. Incluso el simple pensar y el simple hablar cotidianos son ya una historia.”] “*Contam histórias os romancistas, contam histórias os dramaturgos, contam histórias os poetas, contam-nas igualmente aqueles que não são, e não virão a ser nunca, poetas, dramaturgos ou romancistas. Mesmo o simples pensar e o simples falar quotidianos são já uma história.”* (subrayado nuestro) in SARAMAGO, José – “O autor como narrador”, *Revista LER nº 38*, primavera/Verano. Lisboa, 1997, pág. 39.

⁴⁸³ Como por ejemplo la adaptación que Pedro Tamen hizo del clásico *Gilgamesh*: TAMEN, Pedro – *Gilgamesh*. Prefacio y dibujos de Luís Alves da Costa. Lisboa, Vega, 1989. Se trata de uno de los libros que, para mí, es una referencia fundamental.

de aparente inacción –lectura, recogida de material y/o reflexión– que antecede el momento de acción y materialización de la idea.

En el hacer arte, la investigación es una tarea inacabable, cíclica, que exige mucha disciplina y obliga a la observación de una (cualquier) metodología peculiar: ya sea en lo que concierne al estudio de los materiales, los temas y todos los demás aspectos. Las varias lecturas, así como el estudio de ciertos autores, tienen una implicación (casi) directa, aunque no inmediata, con el trabajo práctico. La afinidad sutil entre teoría y práctica, sobre todo en relación a la influencia autobiográfica intrínseca al hacer de los dibujos, se mantendrá velada. Sin embargo, esta vertiente emocional no excluye un análisis crítico⁴⁸⁴ sobre ambas series de trabajos, extensas tanto en su desarrollo temporal como en la cantidad de trabajo.

Paralelamente a los años dedicados a la investigación teórica transcurrieron los años de una intensa actividad práctica, tanto en lo que concierne a la realización de dibujos, como a la participación en exposiciones colectivas o muestras individuales. Destaco, entre ellas, dos exposiciones individuales respectivamente tituladas: *estórias e rabiscos*, cuya muestra fue organizada en Lisboa por la Galería Baginski⁴⁸⁵ en junio de 2007; *portraits, autoportraits et confidences*, exposición organizada en Bruselas por la galería Office d'Art Contemporain⁴⁸⁶ en febrero de 2008. Sobre todo, debo subrayar que el contexto de esta investigación sobre autorrepresentación fue el motor para el desarrollo de un conjunto de cinco libros reunidos bajo el título de *os livros de cores*.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Lo que Walter Benjamin denomina en un texto sobre la poesía de Hölderlin una “estructura intelectual-intuitiva”: BENJAMIN, Walter - *La metafísica de la juventud*. Barcelona, Buenos Aires, Paidós I.C.E. / U. A. B, 1993, pág. 137.

⁴⁸⁵ <http://www.baginski.com.pt/> ; el título de los dibujos y de las exposiciones son, en general, escritos con letra minúscula. En el caso de este título, nos parece que la letra minúscula enfatiza la vertiente afectiva de las “estórias” contadas y la noción de intimidad, subyacente a la idea de mostrar “rabiscos”.

⁴⁸⁶ <http://www.officedartcontemporain.com/> (1 de marzo de 2010)

⁴⁸⁷ N.T.: Como en los demás casos, se mantendrá el título original. En español corresponde a “los libros de colores”.

4.1. LOS DIBUJOS FUNDADORES

*The more I draw, the better I see and the more I understand*⁴⁸⁸

Richard Serra

*I draw the way I think*⁴⁸⁹

W. Kentridge

Los dibujos raramente tienen títulos individuales y se organizan en torno a un tema general. La construcción de cada serie discurre lentamente, tardando, en ocasiones, 2 ó 3 años en completarse⁴⁹⁰ y ser expuesta públicamente. Cada serie corresponde a una determinada puesta en cuestión (técnico/conceptual) y, con frecuencia, a una exposición. Los títulos generales son una decisión meditada, difícil y muy importante: *desvelan* contenidos afectivos y conceptuales: la palabra, o el fragmento de una frase, indica el contenido del relato e inicia la narración. El hecho de haber estudiado cinco años en otra lengua añadió un cuidado y una atención a la elección de la palabra: su resonancia, su significado, connotación y ambigüedad.

El conjunto de las distintas series de dibujos se caracteriza por su naturaleza narrativa y entrelaza indistintamente diversos fragmentos de textos literarios, cuentos de hadas e historias infantiles, bíblicas y mitológicas con episodios biográficos. Siguiendo el irrefutable precepto de que: “*A lo largo de siglos (si no*

⁴⁸⁸ SERRA, Richard – *writings and interviews*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1994, pág. 58.

⁴⁸⁹ BREIDBACH, Angela y KENTRIDGE, William – *Thinking aloud*. Colonia, Walter Koning, 2006, pág. 5.

⁴⁹⁰ Es una valoración subjetiva, que implica, por ejemplo, agotar las posibilidades del tema/palabras que dieron origen a los dibujos.

*de milenios) contados y recontados, los cuentos de hadas [...] han acabado por transmitir, al mismo tiempo, significaciones manifiestas y latentes – dirigiéndose a todos los niveles de la personalidad humana y comunicando de una forma que llega al espíritu inculto del niño, así como al del adulto sofisticado.*⁴⁹¹

Estos textos, cuya base reside en la tradición oral, son libremente apropiados – sobre todo los pasajes relativos a los dos elementos primordiales de la existencia: el sexo y la muerte - aquí convertidos en amor y metamorfosis. Son también, y sobre todo, relatos de iniciación, de aprendizaje, de transformación efímera y transitoriedad patética. Estas narrativas simbólicas tienen también, como tema principal, las relaciones humanas, familiares y entre sexos opuestos. Los dibujos presentan pequeños grupos o, más raramente, personajes aislados que viven suspendidos en el espacio (aparentemente) vacío⁴⁹² de la hoja.

En un mismo dibujo se superponen diferentes tiempos de acción y tensión: tanto si eso es comunicado mediante el uso de diferentes materiales de dibujo como por el hecho de que la narrativa, que no siempre es enteramente legible, parece transponer la superficie del dibujo, siendo construida en el anverso y el reverso de la hoja de papel. La forma de construcción de la narrativa es tan importante como el contenido: ella subraya o vela.

⁴⁹¹ *“Ao longo de séculos (senão de milénios) contados e recontados, os contos de fadas (...) acabaram por transmitir, ao mesmo tempo, significações manifestas e latentes – dirigindo-se a todos os níveis da personalidade humana e comunicando de uma forma que chega ao espírito inculto da criança, assim como ao do adulto sofisticado.”* In BETTELHEIM, Bruno – *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa, Bertrand Editora, 1998.

⁴⁹² José Gil, en el preámbulo que redacta sobre las pinturas de Jorge Martins, define bien ese “vacío”: [La tela blanca no existe. (...) antes incluso de que la mano haya delineado un trazo, ya la mirada sobre ella ha proyectado miríadas de puntos, manchas, esbozos de formas y movimientos. Sólo el hecho de que la tela esté inmóvil delante del pintor, y de que el blanco sea homogéneo y liso, induce desplazamientos de espacios y fantasmas de colores] *“A tela branca não existe. (...) antes mesmo da mão ter delineado um traço, já o olhar sobre ela projectou miríades de pontos, manchas, esboços de formas e movimentos. Só o facto de a tela estar imóvel diante do pintor, e de o branco ser homogéneo e liso, induz deslocações de espaços e fantasmas de cores.”* In GIL, José – *Sem Título. Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pág. 187.

El papel es una piel arañada a punta de pluma y, en ocasiones, escarificada en el reverso – formando un relieve, tal grabado ciego. El dibujo nace de un roce (simbólicamente de mi roce *con* y *en el mundo*). Yo raspo una superficie y ella me devuelve la imagen correspondiente al gesto; o sea, la hoja me devuelve la dosis de violencia que sobre ella proyecto; como si el soporte ya contuviera el dibujo que, arqueológicamente, debo traer a la superficie⁴⁹³.

El papel es la superficie, aparentemente frágil, sobre la cual los dibujos son rayados, recortados, raspados. Estas marcas son señales de la violencia concentrada en la línea ininterrumpida del dibujo. La piel de los personajes no es una membrana protectora, ni es incólume; vibra como una víscera, no hay ni exterior ni interior. Es una membrana sujeta a arrugas, pliegues, heridas, llagas, úlceras, evocando aberturas extremadamente sensibles: la boca o una vagina. Se trata de cuerpos-carne, desollados, paradójicamente sensibles tanto al dolor como al placer del tacto; son fragmentos de un cuerpo con órganos que se multiplican y transbordan. Parafraseando a R. Barthes: *“El corazón es el órgano del placer (el corazón se infla, se contrae, etc., como el sexo)”*.⁴⁹⁴

Me parece que también el artista puede, en muchos casos, tener una relación semejante con (su) trabajo. Es decir, la obra se convierte en ese órgano vital, ni interno ni externo pero visible, del cual depende la integridad sana del cuerpo (del cuerpo físico y psíquico del sujeto y de la obra); y ésta es otra forma de decir: *tengo inscritas en mí* – cabeza, corazón, tripas – las imágenes que mi cuerpo alberga y que yo debo (re)producir. Pues superponer la superficie, donde se dibuja y pinta, a una piel vibrátil significa asociar dos cuerpos amados y diluir la frontera entre una acción interna (idear el dibujo) y acción externa

⁴⁹³ Muchos otros artistas elaboran metáforas similares. En *Vitas...* Vasari menciona que para Miguel Ángel, por ejemplo, el bloque de piedra bruta contenía en sí la escultura – que él se limitaba a desbastar.

⁴⁹⁴ « *Le cœur est l'organe du désir (le cœur se gonfle, défaille, etc., comme le sexe).* » In BARTHES, Roland – *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Editions du Seuil, 1977, pág. 63.

(transformar esa superficie): *“La idea de herida ha estado ocultada por el placer del juego de pintar y “despintar” el cuadro... La piel de la pintura, como la piel de un amante, se hace paisaje.”*⁴⁹⁵

La frase *tú eres paisaje*, frase recurrente desde 2003, opera como una declaración de amor y una declaración de intenciones, transformando este(estos) *cuerpo(s)* en el territorio de un juego sin reglas, ni (auto)censura. Así, parafraseando a Arnold Hauser: *“El arte es un medio de tomar posesión de las cosas por la violencia, así como por la ausencia de interés o deseo por su conservación.”*⁴⁹⁶ Violencia en el gesto que traza y violencia incontinida que transborda de la imagen.

En *Fragments de un discurso amoroso*, Roland Barthes define en una breve frase la violencia intensa del deseo: *“hay los brazos alzados del deseo y los brazos tendidos de la necesidad”*.⁴⁹⁷ Es en esta tensión que se teje el eterno equívoco presente en las relaciones entre los personajes. Estos entes imperfectos sufren en su incompletitud. Se lanzan en un ímpetu de enlace, amedrentando al otro por su exceso de afecto, estrangulando su objeto de deseo. La carencia de un tierno abrazo pleno de pasión puede encerrar una gran dosis de violencia y representar un ataque físico o una asfixia – vida o muerte. Este es el abrazo que puede oscilar entre el cariño y la agresión en un mismo cuerpo potencialmente maternal, exigente y/o devorador.

⁴⁹⁵ « *L'idée de blessure a été submergée par le plaisir de ce jeu de peindre et « dépeindre » le tableau...La peau de la peinture comme la peau d'un amant se fait paysage* ». Texto de presentación de la exposición individual titulada *tu es mon pays*, Cabinet d'Art contemporain, Bruselas, Bélgica (Febrero 2003).

⁴⁹⁶ “*A arte é um meio de tomar posse das coisas pela violência, assim como pela ausência de interesse ou desejo pela sua conservação.*” In HAUSER, Arnold – *Teorias da Arte*. Lisboa, Presença, 1988, pág. 102.

⁴⁹⁷ “*il y a les bras levés du désir et les bras tendus du besoin*”, in BARTHES, Roland – *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Editions du Seuil, 1977, pág. 23.

En estos dibujos, que procuran interpretar cuán difícil es desear a otro, ninguna mirada maniquea censura esta violencia de posesión del ente amado. Y es una distancia ínfima, sutilmente trazada entre dos cuerpos que permite sobrevivir a este *pathos* exultante, que tanto puede ser vivido entre los amantes como entre los progenitores y el niño. En los dibujos figurativos, los diferentes personajes reflejan en su silueta y aparente deformidad⁴⁹⁸ sus características morales o emocionales y son, en ocasiones, dibujados con atributos de ambos sexos. Según la descripción arcaica de Aristófanes: “*Al principio había tres géneros entre los hombres, y no dos, como hoy, el masculino y el femenino; un tercero estaba compuesto de los otros dos: su nombre ha subsistido, pero no la cosa: entonces, el real andrógino, especie y nombre, reunía en un único ser el principio macho y el principio hembra.*”⁴⁹⁹

Estos son *cuerpos-carne, hiper-sexuados* pero no siempre *erotizados*, en el sentido en que recurro a arquetipos asociados a lo femenino y a lo masculino – lunar, izquierdo, pasivo / solar, derecho, activo– para cuestionar la atribución de los papeles tradicionalmente atribuidos al hombre y a la mujer.

Las ropas y los zapatos enfatizan y reactualizan estos arquetipos: no son simples atavíos, sino que forman parte integrante de las siluetas. Los vestidos surgen cosidos en los pliegues de los senos y el vientre, los zapatos son dibujados en la línea continua que demarca la silueta del cuerpo. Ambos ofrecen pistas e indicios sobre la edad, la condición y la relación entre los personajes. Los zapatos de tacón alto, por ejemplo, son sinónimo de seducción y femineidad, pero también de impedimento físico. Quien se equilibra sobre los tacones altos lidia con el deseo del otro, asume una sexualidad madura. Quien se desequilibra

⁴⁹⁸ “(...) a deformação física significa frequentemente deficiente desenvolvimento psicológico. (...) parte superior do corpo, incluindo a cabeça, é geralmente parecida com um animal, enquanto a parte inferior é a de um ser humano normal.” In BETTELHEIM, Bruno – *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa, Bertrand Editora, 1998, pág. 93.

⁴⁹⁹ In PLATÃO – *O banquete*. Mem Martins, Europa-América, 1986 pág. 67 y ss.

sobre los tacones altos se aturde, en una marcha que deforma la musculatura de las piernas. Se debilita o se descalza.⁵⁰⁰

Pequeños detalles diferencian el papel de cada personaje junto con los gestos⁵⁰¹ (sobre todo brazos, manos y pies), la posición y distancia entre cada una de las figuras puede generar ambivalencia; como si todos los personajes tuvieran una alteridad latente incorporada por el otro personaje que dialoga con él: existe en ambos la posibilidad de una permuta de papeles. La presencia de *otro* comporta la posibilidad de *transformación*. Ese *otro personaje*, extranjero y extraño (a una interioridad física y emocional) es una tautología porque es, y será siempre, externo - *otro cuerpo* que no el primero. Cada personaje pide ser, según los diversos contextos, una duplicación o un reflejo de otro personaje. Sin embargo, rehúso apuntar una preferencia y a designar cuál fue dibujado primero y cuál se encuentra en un segundo plano, o sea, afirmar una jerarquía entre las figuras. Los personajes están casi siempre en movimiento, prestos a iniciar o concluir una acción: se encuentran suspendidos entre dos etapas. Y es también esta suspensión la que subraya la naturaleza incompleta de la transformación y presagia que la génesis de su naturaleza es la imperfección. En este contexto, cito un pasaje de *Cinquenta e oito indícios sobre o corpo*, bellissimo texto de Jean-Luc Nancy: *“Los cuerpos se cruzan, se rozan, se comprimen, se enlazan o chocan unos contra otros: tantos son los signos, tantas las señales, los mensajes, los avisos que ningún sentido definido puede saturar. Los cuerpos producen sentido más allá del sentido. Son una exageración de sentido [...] el cuerpo no para de agitarse. La muerte inmoviliza el movimiento que pierde fuerzas y renuncia a moverse. El cuerpo es el bullicio del alma.* ⁵⁰²

⁵⁰⁰ Añado otra lectura: es el más joven o puro que, desnudo y descalzo, mantiene una vinculación a la tierra, sobre la que apoya todo el peso de su cuerpo.

⁵⁰¹ Los gestos elaborados y expresivos de las figuras traicionan mi aprecio por la pintura antigua y religiosa, y especialmente por el Barroco.

⁵⁰² “Os corpos cruzam-se, roçam-se, comprimem-se, enlaçam-se ou chocam uns contra os outros: tantos são os signos, tantos os sinais, as mensagens, os avisos que nenhum sentido definido pode saturar. Os corpos produzem sentido para além do sentido. São um exagero de sentido. (...)”

Estas figuras frágiles, regordetas, desmañadas, deliberadamente dibujadas con torpeza, contestan la imposición contemporánea de belleza y la imperiosa cura de todos los males – “*un cuerpo: un alma suave o arrugada, gorda o delgada, lampiña o peluda, un alma con jorobas o llagas*”.⁵⁰³.

Los cuerpos de estos personajes encarnan un “*mal-être*”, una aflicción de ser y estar transitoriamente suspendidas en la ambigüedad de un gesto; sin buscar atenuar ninguna imperfección, viven y sufren los rituales de paso y maduración. Se humanizan sin dejarse domesticar totalmente: “*Lo que escondo con mi lenguaje, mi cuerpo lo dice [...] Mi cuerpo es un niño obstinado, mi lenguaje es un adulto muy civilizado.*”⁵⁰⁴

Estas figuras, en su torpe candor, chocan en/consigo mismas: se escinden entre *cualquier cosa* que no saben, pueden, o no consiguen decir que, no obstante, en el deseo de hacerlo es expresado involuntariamente por el cuerpo. Son bailarines esquizofrénicos que ejecutan el más variado abanico de movimientos que la fisicalidad y la completitud del cuerpo posibilita⁵⁰⁵.

El dibujo, hecho de memoria y torpe (casi) mal hecho, atenúa la malicia de algunas escenas, enfatizando el aspecto onírico y apelando a un afecto ingenuo por parte del espectador. La naturaleza de estos trabajos es ambivalente; la categorización puede vacilar entre lo que es considerado un dibujo autónomo

o corpo não pára de se agitar. A morte imobiliza o movimento que perde forças e renuncia mexer-se. O corpo é o buliço da alma.” In NANCY, Jean-Luc – “Cinquenta e oito indícios sobre o corpo”, in *Revista de Comunicação e linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividade*, nº33. Relógio d’Água. Lisboa, 2004.

⁵⁰³ *Idem.*

⁵⁰⁴ « *Ce que je cache avec mon langage, mon corps le dit. (...) Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé...* » in BARTHES, Roland – *Fragments d’un discours amoureux*. Paris, Editions du Seuil, 1977 pág. 54.

⁵⁰⁵ “*O corpo anda por espasmos, contracções e repousos, dobras, desdobramentos, ligações e desligações, torções, sobressaltos, soluços, descargas eléctricas, (...) impulsos, tremores, horripilações, erecções, náuseas, tonturas. Corpo que se eleva, se afunda, se estilhaça, se fende e se esburaca (...) molha e seca ou supura, grunhe, geme, arqueja, fenece e suspira.*” In NANCY, Jean-Luc – “Cinquenta e oito indícios sobre o corpo”, in *Revista de Comunicação e linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividade*, nº33. Relógio d’Água. Lisboa, 2004.

(de autor) y un dibujo de ilustración. Esta ambivalencia es alimentada conscientemente por el carácter explícito y excesivamente narrativo de las escenas, y por la tipología de los “muñecos”.

Es importante insistir en que esta sucesión de fragmentos narrativos sobreviene de forma tumultuosa y sin un plan previo. Lo que se cuenta y la forma como es anotado surge (casi espontáneamente) de la sonoridad de una palabra o frase. El dibujo es trazado directamente sobre su soporte definitivo – no existen esbozos – y cuando el dibujo *sale mal* es rasgado, termina en la papelera⁵⁰⁶.

Un pequeño texto redactado por Ângelo de Sousa define, con la mayor exactitud, lo que considero una de las características fundamentales de mi proceso de dibujar: “(...) *“ver”, en el papel, una forma que voy a intentar concretizar, tan fielmente como me sea posible; necesariamente irán apareciendo otras formas y el proceso se va desarrollando. Es como si el “dibujo” se fuera proyectando en la superficie del papel. A veces la cosa sale mal, claro.*”⁵⁰⁷ Es un aspecto propio al dibujo un cierto inmediatez que, sin embargo, no excluye un cierto asombro por “aquello” que aparece sobre la hoja. Según el proceso y concepto por el cual se desarrolla el trabajo, el gesto de quien dibuja provoca y produce un resultado (casi) instantáneo y, muchas veces, saludablemente inesperado. Personalmente, suscribo las palabras de Giacometti: *“no sé lo que veo sino trabajando.”*⁵⁰⁸

Volviendo al párrafo anterior: otras dudas dificultan la posibilidad de “clasificar” o inscribir el trabajo en el marco de una única práctica específica (necesidad

⁵⁰⁶ En los momentos en que estoy concentrada en una serie de trabajo produzco más de un centenar de dibujos, una enorme cantidad que –en determinadas etapas– sufre un proceso de selección, restando cerca de la mitad (a veces menos) de los dibujos realizados. Salvo rarísimas excepciones, guardo únicamente los dibujos que sirven a la idea que dio origen a la serie de dibujos.

⁵⁰⁷ “(...) *“ver”, no papel, uma forma que tentarei concretizar, tão fielmente quanto possível; necessariamente irão aparecendo outras formas e o processo vai decorrendo. É como se o “desenho” se fosse projectando na superfície do papel. Às vezes a coisa corre mal, claro.*” In SOUSA, Ângelo de – “Refracções” in *Revista de Comunicação e linguagens – Imagem e vida*. nº 38, Relógio d’Água, Lisboa, 2003.

⁵⁰⁸ « (...) *je ne sais ce que je vois qu’en travaillant.* » in GIACOMETTI, Alberto y TAILLANDIER – *Je ne sais ce que je vois qu’en travaillant*. París, L’Échoppe, 1993 pág. 16.

exterior a mí y al hacer del trabajo). Más allá de las designaciones antes citadas –dibujo de autor y/o ilustración– y, ante las páginas más densas cubiertas con manchas fluidas de tinta, podríamos incluso hablar de *pintura sobre papel*. Pero, aunque consciente de la pertinencia dada a la nomenclatura en contexto expositivo (fuera del espacio del taller), evito reducir el trabajo a una clasificación unívoca, que en muchos casos induce a ideas preconcebidas sobre el significado y sobre lo que el trabajo efectivamente es. Por esa razón, es común que el trabajo ejecutado sobre papel sea automáticamente denominado *dibujo* a contrapelo de la posición que he tomado.

Con objeto de mantener una cierta coherencia interna, una relación fluida e intuitiva durante el proceso de trabajo, y posteriormente en la presentación, me esquivo a inmiscuir “el mundo exterior” en el espacio de trabajo. Se trata de una estrategia que garantiza una cierta integridad; diría incluso una integridad en tanto individuo y también, en tanto artista. Estrategia esa que consiste en anular, en el límite de lo posible, la propensión al roce (inevitable) con el mundo exterior, lo que significa por otro lado sostener una relación simbiótica y obsesiva *con* y *dentro* del propio trabajo.

a. Caperucita Roja

La serie de dibujos y objetos titulada *Caperucita Roja*⁵⁰⁹ fue el primer núcleo de trabajo desarrollado de forma pensada y consciente, y corresponde al periodo de mis estudios en La Cambre. En términos personales, *Caperucita Roja* corresponde a un periodo de maduración: de señorita a mujer, y también como (joven) artista.

En términos de trabajo, la elección del tema corresponde a una toma de posición ética y estética, especialmente por exigir laborar *límites*, como el del

⁵⁰⁹ “O Capuchinho Vermelho”, en portugués.

dibujo-ilustración. Este es un tema popular sujeto a varias convenciones, asociado al mundo infantil con una indiscutible carga afectiva, y, por esa razón, aparentemente anacrónico en el medio artístico y contemporáneo. El abordaje del cuento se centró en la relación entre las figuras femeninas, la pareja abuela/nieta, en detrimento del contenido sexual latente del cuento.

Abuela y nieta son la duplicación de un arquetipo. Son el mismo cuerpo femenino en momentos diferentes: el cuerpo de una contiene el cuerpo de la otra –la que se inicia y la que finaliza un ciclo de la vida física y psíquica–; o la repetición de un patrón. La abuela es la Gran-Madre⁵¹⁰, una figura femenina grandiosa, imponente en su poder y conocimiento: es una mujer adulta. Siendo la Madre antes de la Madre, es aquella que conoce la muerte porque detenta el linaje y la historia familiar, el vínculo a la tierra y a los rituales de iniciación; protege pero atemoriza. La abuela es como una diosa primordial pero envejecida, tiene el poder de un icono: escinde el hiato entre cultura y naturaleza, concibe o destruye. Es, en los dibujos, un personaje activo que habita entre dos niveles de existencia: simbólico alquímico y un cotidiano trivial en el cual corta, cose, lava y, temporalmente, se transforma de abuela bondadosa en lobo. Caperucita roja es la virgen que, para hacerse adulta, se ofrece inconsciente al sacrificio de recorrer el camino solitario del bosque (ser iniciada). Su poder simbólico reside en su candor: nada sabe y por eso puede serlo todo. Es, al mismo tiempo, un cuerpo vacío y en devenir.

El lobo es un hombre-animal, su acción es una fatalidad y su violencia previsible. Notamos, a lo largo de varios dibujos, que es una víctima de su propia naturaleza predadora y, por rondar el círculo femenino, el lobo es asociado a un perro: acaba siendo domesticado.

⁵¹⁰ *Grand-Mère* en francés y *Grand Mother* en inglés.

A lo largo del desarrollo de este trabajo se hizo evidente la dificultad de demostrar gráficamente el momento decisivo del *paso*, transformación o metamorfosis, con marcas físicas de vivencia o de maduración, sin recurrir a estereotipos. Una de las etapas fundamentales consistió en la correspondencia entre algunos de los episodios de cuentos infantiles y narrativas mitológicas, sobre todo en la especulación sobre la narrativa *Apolo y Dafne*⁵¹¹.

Por definición, el Mito se refiere a la historia fundadora de una colectividad. La apropiación y reinterpretación de algunos Mitos y la correlación con algunos cuentos infantiles, me lleva a escribir la palabra *mito* con letra minúscula –al fragmentar y extraer algunas de estas fábulas heroicas de su contexto, persevero el estilo de narrativa épica sin embargo, enfatizando el cariz íntimo y personal de esa apropiación, pretendo ampliar la potencial identificación afectiva entre los personajes y el espectador: o sea, es *mi pequeño mito*.

En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*,⁵¹² Bruno Bettelheim procura establecer diferencias y semejanzas entre los cuentos infantiles y los mitos, asociándolos a *optimismo vs. pesimismo*. Entre otros aspectos, enfatiza la importancia de elaborar texto y sentido en torno a los difíciles momentos de crecimiento y transformación, que se suceden indefinidamente. Al permitir descifrar, a partir de metáforas, los mecanismos de desarrollo del mundo interior y el funcionamiento del mundo exterior, el mito y los cuentos infantiles

⁵¹¹ Acosada por el deseo de Apolo, Dafne se petrifica. Se transmuta porque no está preparada para ser tomada como mujer, para ser carne y sangre. El deseo mal controlado del otro, una iniciación sexual precoz *rigidifica* el cuerpo en una metamorfosis sin redención – el rechazo toma la forma de un cuerpo duro y cerrado. En el transcurso de la investigación teórica encuentro un texto sobre la obra de Ana Mendieta que propone otra interpretación de este mito: [Esta relación entre vegetalización y fertilidad podría suscitar una interpretación metafórica de la figura de Dafne, simbolizando el hecho de dar cuerpo a una obra independientemente del hombre y significando el poder de creación antes que el de procreación.] « *Ce lien affirmé entre végétalisation et fertilité pourrait susciter une interprétation métaphorique de la figure de Daphné, celle-ci pouvant symboliser le fait de donner corps À une œuvre indépendamment de l'homme et signifier le pouvoir de création plus que de procréation.* » In CREISSELS, Anne – *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*. Paris, Éditions du Félin, 2009, pág. 67.

⁵¹² BETTELHEIM, Bruno – *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa, Bertrand Editora, 1998.

apaciguan angustias y reconfortan, especialmente a través de una relación empática con el personaje principal. Contar (narrando o dibujando), oír o leer (por imagen o texto) un cuento con esta carga simbólica y emocional es transponer o dejar difuminar el límite entre realidad y ficción, entre tiempo histórico y tiempo presente.

En *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*, Anne Creissels sintetiza esta tensión: *“Es ahí donde reside la apuesta del mito, la atracción que ejerce y el peligro que representa: en la promesa de una renovación, de una superación de las oposiciones, de una emancipación. El arte porta en cierto sentido esa misma promesa, mantiene una relación compleja con el mito: de equivalencia, de complementariedad, pero también de tensión [...] Porque permite de forma ejemplar la transgresión, la metamorfosis se encuentra eminentemente ligada a la cuestión de las fronteras y de la jerarquía. Frente a las determinaciones humana y sexual, comporta simultáneamente las apuestas de afirmación y de pérdida de sí, portadora al tiempo de la posibilidad de una transformación y del riesgo de disolución.”*⁵¹³

Estos breves instantes de transformación y disolución, pueden ser tan intensamente vividos por aquel que narra, como por el que escucha y/o ve. Esta intensidad se alía a un fenómeno imprevisible: la posibilidad latente de identificación intelectual y afectiva entre individuos, como por ejemplo entre el narrador y el público, del espectador para con el personaje/ héroe del relato.

⁵¹³ « C'est là que réside l'enjeu du mythe, l'attrait qu'il exerce et le danger qu'il représente : dans la promesse d'un renouveau, d'un dépassement des oppositions, d'une émancipation. L'art, porteur en un sens de cette même promesse, entretient avec le mythe un rapport complexe : d'équivalence, de complémentarité mais aussi de tension. (...) Parce qu'elle permet de façon exemplaire la transgression, la métamorphose se trouve éminemment liée à la question des frontières et de l'hierarchie. Face aux déterminations humaine et sexuée, elle recouvre simultanément les enjeux d'affirmation et de perte de soi, porteuse à la fois de la possibilité d'une transformation et du risque de dissolution. » In CREISSELS, Anne – *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*. Paris, Éditions du Félin, 2009. pág. 10/11.

Como clarifica Anne Creissels, “*la metamorfosis da, además, forma al proceso de creación, mostrando un cambio de estado y de apariencia. Metáfora del acto creador, define más específicamente aquello que, en el arte, ejerce una fuerza sobre los cuerpos (el del espectador tanto como el del artista), entre transformación y alteración. Así, cristaliza una apuesta mayor: la de un posible desplazamiento, por el arte, de las identidades.*”⁵¹⁴

Los *momentos de transformación o metamorfosis* no se resumen únicamente al par niño/adolescente (menstruación) o adolescente/adulto (sexualidad), sino a una gama más compleja de sentimientos y acciones: aprender y ganar autonomía (física, emocional, económica); salir de casa (al bosque, a la escuela, para vivir en otra casa); encuentro con el otro (con el amigo, con el cuerpo del amante), el extranjero (otra lengua, otra cultura); el nacimiento de un hijo o la muerte de un ente más viejo; entre todas las experiencias que compartimos en comunidad y que engendran nuestra humanidad.

b. Estórias e rabiscos

En 2007, de resultas de la invitación para una exposición, empecé una serie de dibujos que en portugués fueron titulados **estórias e rabiscos** y en francés **portraits, autoportraits et confidences**. La razón de esta discrepancia entre títulos tiene que ver con el contenido del trabajo y la sonoridad de las palabras. Fue una opción poética.⁵¹⁵

⁵¹⁴ « *La métamorphose donne en outre forme au processus de création en montrant un changement d'état et d'apparence. Métaphore de l'acte créateur, elle définit plus spécifiquement ce qui, dans l'art, exerce une force sur les corps (celui du spectateur comme celui de l'artiste), entre transformation et altération. Elle cristallise alors un enjeu majeur : celui d'un possible déplacement, par l'art, des identités.* » *Idem*, pág. 11.

⁵¹⁵ No obstante, durante el desarrollo del trabajo pude constatar que esta diferenciación correspondía también a un mayor uso del color en el conjunto titulado *estórias e rabiscos*.

De los numerosos elementos presentes en este conjunto de dibujos, mencionaré apenas dos elementos primordiales: la casa y la duplicación del personaje femenino.

la casa: La casa es un cosmos. La casa es un doble del cuerpo: “*Para poseer una casa, tenemos que confundirnos con ella.*”⁵¹⁶. Es un arquetipo asociado al mundo femenino, simultáneamente el espacio materno acogedor y el espacio de domesticación (castración). La casa es un territorio físico bien delimitado, administrado por afectos y según un orden que hemos implantado: es el cuerpo que nos protege y abriga, ya sea una casa, tienda, cabaña, castillo, huevo, cáscara o útero. Así, para Gaston Bachelard, “*todo espacio verdaderamente habitado porta la esencia de la noción de casa.*”⁵¹⁷. Es un (cualquier) espacio intensamente vivido en la usura de lo cotidiano, modelado por las relaciones contingentes entre personas y objetos.

La casa es el escenario del primer amor y del primer drama; es, por excelencia, el lugar iniciático que nos instruye sobre la supervivencia y nos empuja al mundo. Esta primera y todas las demás casas son como una caja de Pandora: un enigma que debe ser abierto, investigado: lugar donde se reviven los dramas y se guardan los secretos. Es por esa razón por lo que, en muchos de los dibujos, la casa es transparente o “abierta”, representada con sólo tres paredes, asumiendo una relación evidente con un espacio teatral. La casa es representada como un espacio transitorio, las paredes no tienen espesor, a veces no existe un plano demarcando el suelo. Se trata, de forma asumida, una casa de/en papel.

⁵¹⁶ “*Uma casa, para a possuímos, temos de nos confundir com ela.*” In AL BERTO – *O anjo mudo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001 [pasaje de *A casa desabitada*, pág. 71].

⁵¹⁷ « (...) *tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison.* » in BACHELARD, Gaston - *La poétique de l'espace*. Paris, Puf/Quadrige, 2001 pág. 24.



Sin Título / Sem Título, 2008. Tinta china s/papel. 17,5X20 cm

En estos dibujos, el espacio de la casa está hecho de esquinas y aristas, se divide sutilmente en varios territorios según las diversas actividades y las necesidades de quienes la habitan y su papel. Aquí se construyen las primeras relaciones afectivas y sociales; la vida en este microcosmos anticipa y condiciona las relaciones que se entretienen más tarde, y se extienden hacia el espacio social, externo. *“La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico”*⁵¹⁸, pues la configuración fragmentaria del cuerpo de la casa es un doble del cuerpo de los personajes, en el sentido de que estas representaciones simbólicas reflejan características morales y psicológicas de los personajes. En otras palabras, la configuración formal y externa de todos los cuerpos (arquitectónicos o humanos) es modelada a partir de la subjetividad interior de los personajes.

⁵¹⁸ *“La maison vécue n’est pas une boîte inerte. L’espace habité transcende l’espace géométrique.”* In BACHELARD, Gaston - *La poétique de l’espace*. Paris, Puf/Quadrige, 2001 pág. 58.



La mano que dibuja escribe una palabra / la main qui dessine écrit une parole (Autorretrato), 2007. Grafito y tinta china s/papel. 38,2X28,3 cm

duplicación del personaje femenino: En esta específica serie de dibujos, la recurrente duplicación del personaje femenino tiene origen en una frase de Henry Bauchau: *“je suis peuplée je suis convié”*.⁵¹⁹ Texto que puede ser traducido como: *“yo soy poblada, yo soy convocada”*. Con todo, dada la ambigüedad y dificultad de traducir el verbo *être* en esta circunstancia, el sentido fue atribuido por el contenido y contexto de las demás estrofas del poema. Adopté esta traducción en detrimento de *“yo estoy poblada, yo estoy convocada”*, asociada a una condición temporal.

Dentro de mi trabajo, esta corta frase resume la situación singular y paradójica de quien cuenta un relato. Pero, ¿“quién” puebla al autor y lo convoca a narrar un relato? Ya sea dibujante o escritor, el autor puede ser habitado por una necesidad de dar cuerpo y voz a personajes y relatos. En ese sentido, “quien” le puebla y habita temporalmente son los propios personajes y el deseo de inscribir ese relato en el mundo. O sea, la producción de una narrativa, cualquiera que sea, es antes de nada un compromiso íntimo que implica una responsabilidad hacia sí mismo y, sólo posteriormente, en relación al mundo

⁵¹⁹ BAUCHAU, Henry – *L’écriture à l’écoute*. Bruselas, Actes Sud, 2000. Pág. 41

exterior. *Je suis peuplée* sintetiza un sumatorio de sensaciones y experiencias acumuladas a lo largo de días y de años. *Ser y estar* conscientemente poblado de *todos los otros* que nos constituyen también cuestiona la verdad dogmática de nuestras propias virtudes, revelando idiosincrasias intrínsecas y las que nos son imputadas. Por esa razón, la casi totalidad de estos personajes femeninos son autorrepresentaciones, son una imagen mental, una repetitiva proyección de los varios aspectos de mi condición femenina. Es importante subrayar que nunca me interesó producir un autorretrato mimético *per se*, de naturaleza realista. Así, el personaje femenino es representado junto a un doble y ambos “se dibujan” simultáneamente; o, en su caso, a un cuerpo lleno, completo, se contraponen otro, apenas sugerido. Estos dobles-cuerpos son interdependientes –sin ser necesariamente complementarios– se tricotan, se moldean y/o se dibujan uno al otro⁵²⁰: entrelazan las líneas que engendran miembros, entrañas, largos cabellos, modelan el peso del cuerpo que circunscribe la silueta del otro, se *esculpen*. Este binomio, ya sea por oposición, complementariedad o duplicación, puede ser también artista-modelo: pretexto para reflexionar sobre la relación entre los varios papeles que desempeño cotidianamente y, en cierta forma, multiplicar las representaciones virtuales alrededor de esta persona que *puede ser “yo”*⁵²¹.

En el seno de este juego de espejos que multiplica imágenes hasta el infinito, existe una prerrogativa. Por regla general, en esta serie de dibujos, tal como en

⁵²⁰ Las metáforas del *tricot* y de la tejedura me son queridas. Debido a la construcción/materialización lenta de una pieza de *tricot*, la asocio al dibujo; ambos son, para mí, actividades laboriosas, proficuas en la elaboración de ideas, fomentan un aprendizaje de paciencia y espera. « (...) *toute personne qui a tricote, exécuté un tissage ou une broderie sait quel effet bienfaisant ceci peut avoir, car on peut rester tranquille et paresser sans se sentir coupable, et filer ses propres pensées tout en travaillant* ». In VON FRANZ, Marie-Louise – *La femme dans les contes de fées*. París, Michel Albin, 1993, pág. 75.

⁵²¹ Como escribe Eva Hesse, Día 04 de Janeiro de 1964: “*I cannot be so many things. I cannot be something for everyone... Woman, beautiful, artist, wife, housekeeper, cook, saleslady all these things. I cannot even be myself, nor know what I am. I must find something clear, stable and peaceful within myself within which I can feel and find some comfort and satisfaction*”. In LIPPARD, Lucy – *Eva Hesse*. Nueva York, Da capo press, 1992, pág. 24.

la caperucita roja, el cuerpo y la psique de la mujer más vieja engendran el cuerpo y la psique de la joven. Ese es el núcleo central de la cuestión, una relación de naturaleza *duplicada* entre el pasado y el presente: entre la *niña virgen* y la *mujer experimentada* y, también, entre *madre* e *hija* - que al crecer se convertirá en madre y repetirá esa transmisión genética y afectiva, salvaguardando la herencia invisible. Es el pequeño relato a escala humana vivido mientras transcurre la Historia.

Dice Roland Barthes que es la mujer quien da una *forma* –o conforma– la ausencia, quien “*elabore la ficción, puesto que ella dispone de tiempo; ella teje y canta.*”⁵²². Es en este espacio liminar donde yo, como autor-personaje, soy convocado a producir un *sentido*⁵²³, donde llamo y soy llamada.

Mi trabajo –artístico y docente– es como un mapa de referencias y afectos que, simultáneamente, me constituye y cuya urdimbre tejo, dando un cuerpo al que me abraza. Arraigado en la cultura occidental judeocristiana, el trabajo es una cartografía personal: redibujada según las imágenes, los viajes, los libros, las películas, las canciones y las personas que veo y encuentro. Es una tela imperceptible, urdida en la vivencia del día a día y que abarca dos continentes y tres lenguas. Nunca se fija.

Suscribo la posición de William Kentridge⁵²⁴ cuando afirma que, por su grado de intensidad, todas las experiencias propias de la vida doméstica o del trabajo de taller nos constituyen simultáneamente como individuos y como artistas, y que

⁵²² “(...) *élabore la fiction, car elle en a le temps; elle tisse et elle chante.*” In BARTHES, Roland – *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Editions du Seuil, 1977, pág. 20.

⁵²³ Lo que presupone una noción de ética. Aspecto que, no obstante, decido no desarrollar.

⁵²⁴ “[...] *making the work that both clarifies the idea of the work but also, in the end, constitutes who the artist is or who he is (...) and in the end construct the person who has been drawing them.*” In *Point of view, an anthology of the moving image*, entrevista con Dan Cameron, grabada en 2003; o “*Beginning work in the belief that however you come to it, (...) in the end the work will be about who you are. It will be revealing of who one is. I think it protects you from the idea of self-knowledge, wich you think you are going to express. It opens you up to discovering much more about yourself or about the world.*” in BREIDBACH, Angela y KENTRIDGE, William – *thinking aloud*. Colonia, Walter Koning, 2006.

no existe una separación entre estas dos vivencias cotidianas. Añado asimismo que, más importante que ser vehículo de autoconocimiento o del (posible) factor terapéutico, el trabajo artístico es parte estructurante y fundamental de la identidad del individuo que es artista. Los proyectos existen a partir de ideas sencillas, surgen por defecto o incompletitud de otro trabajo, maduran lentamente –a través de garabatos y, en el caso de objetos, pequeñas maquetas–; siempre son concebidos en una profunda y extraña simbiosis con los trabajos anteriores y, una vez materializados, dan origen a otro. Me arriesgo a decir que los proyectos nunca se fijan, que avanzan en un proceso continuo y simultáneo que responde a una lógica interna, biográfica.

Esta investigación personal, en un cierto sentido, no se inscribe en la contemporaneidad. Los textos que la estructuran se refieren a un tiempo arcaico, cíclico,⁵²⁵ y a un territorio apolítico. Todos los personajes viven en una dualidad cómico-trágica⁵²⁶ – esquivándose a representar el bien y el mal. No existe una narrativa moral... todo lo que los personajes hacen tiene como objetivo sobrevivir a sus transformaciones.

⁵²⁵ El persistente rechazo del tiempo presente y lineal refuerza la idea de que mi investigación plástica es, en cierto modo, anacrónica.

⁵²⁶ Como sintetiza Luísa Neto Jorge: *A tua gravidade: o justo peso de que dispões / para rir.* in, NETO JORGE, Luísa – *poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, pág. 139.

4.2. PROYECTO PRÁCTICO: OS LIVROS DE CORES

*¿Narrar no será siempre buscar un origen, decir las disputas con la ley,
entrar en la dialéctica del enternecimiento y del odio?*

Roland Barthes⁵²⁷

El libro no tiene un sentido, él es su sentido.

Anne Moeglin Delcroix⁵²⁸

Debido a mi interés por “contar historias” y a la naturaleza figurativa y potencialmente ilustrativa de los dibujos, el libro es, naturalmente y desde el principio, un soporte recurrente. Las primeras tentativas de utilización del libro como soporte plástico datan de 1995, surgen como respuesta o ensayo a la necesidad de iniciar un trabajo de carácter personal, de explorar un universo plástico propio. Estos cuadernos-libro son los primeros trabajos realizados fuera del ámbito escolar. Son cuadernos frágiles, hechos con materiales de recuperación –restos de papel usado en otros trabajos– con diversos tipos de calidad, diferentes gramajes, texturas y color; encuadernados con anillas de plástico. Son libros de imágenes, con hojas pintadas y dibujadas en las dos caras, la mayoría de las cuales es recortada, dejando entrever un fragmento de la hoja siguiente.

En este periodo de investigación y maduración, el objeto libro fue adoptado por adecuarse a un esquema narrativo y, paradójicamente, por fijar, guardar y

⁵²⁷ *Narrar não será sempre procurar uma origem, dizer as disputas com a lei, entrar na dialéctica do enternecimento e do ódio?* In BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70, 2009, pág. 166.

⁵²⁸ *"Le livre n'a pas un sens il est son sens."* In MOEGLIN-DELCROIX, Anne- *Esthétique du livre d'artiste*. París, Ed. Jean Michel Place/Bibliothèque National de France, 1997, pág. 10.

también esconder los dibujos. En este periodo inicial, ninguno de estos volúmenes fue elaborado teniendo como objetivo su reproducción o publicación. Son trabajos inéditos y ejemplares únicos que, en su mayor parte, ni siquiera fueron divulgados entre profesores y colegas. Son libros intimistas y ejemplares únicos ejecutados por una sola persona, tres aspectos que inmediatamente los diferencian de los fanzines y otros volúmenes de producción casera, ampliamente fotocopiados y distribuidos informalmente, tan en boga en los años noventa.



páginas de un cuaderno titulado *o meu tempo é como o voo dos pássaros*⁵²⁹, datado de julio/agosto 1997. Dimensiones máximas 26,2 x 36,6 cm (cerrado).

⁵²⁹ Mi tiempo es como el vuelo de los pájaros.

Posteriormente, a partir de 1997/98 y mientras cursaba estudios en la escuela La Cambre, los cuadernos manufacturados fueron el soporte adoptado para presentación de ejercicios de ámbito escolar –especialmente en las disciplinas con un mayor carácter proyectual, cuyo objetivo se orientaba a la búsqueda de un lenguaje de autor.

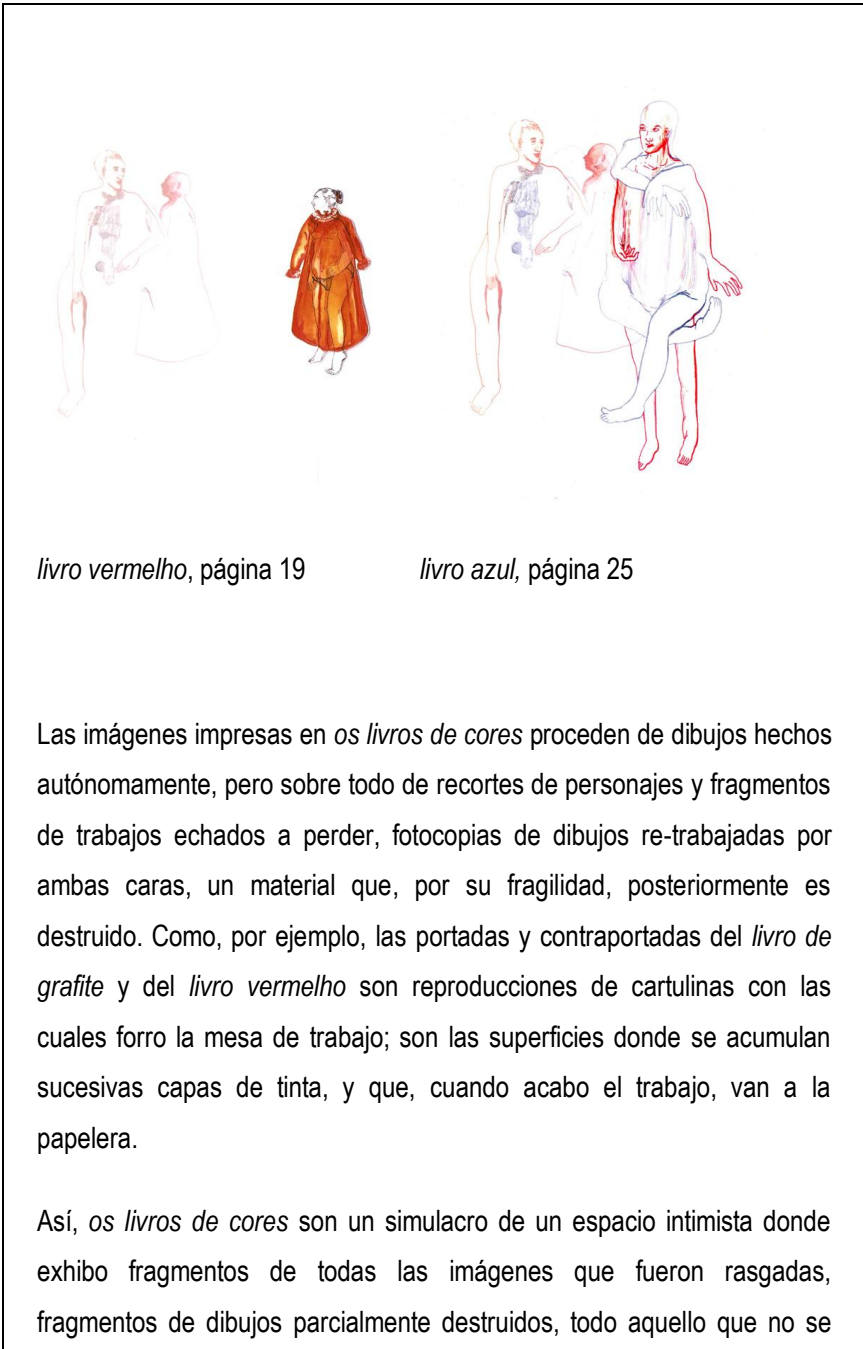
Con mirada retrospectiva, constato que en este conjunto seminal e inédito de libros están presentes las características gráficas y estilísticas esenciales, que se repercuten y dan origen a *os livros de cores*, en particular: la primacía de la imagen en relación al texto, un argumento narrativo que conjuga elementos plásticos abstractos y de naturaleza figurativa, el énfasis o repetición (con pequeñas alteraciones) de los elementos fundamentales de la narración y la importancia de la relación entre la cara y el dorso de la página (continuidad del dibujo). Así, en febrero de 2008, en el ámbito de este ciclo de trabajo y de la presente tesis de doctorado, comencé un proyecto de edición titulado *os livros de cores*. Este proyecto de edición comprende actualmente cinco cuadernos editados en el siguiente orden cronológico y titulados, respectivamente, *livro de grafite/graphite book*, *livro vermelho/red book*, *livro negro/black book*, *livro azul/blue book*, y el desplegable *Is this me?* Los títulos no son meramente indicativos de los colores dominantes en cada cuaderno, sino que deben ser interpretados también por su carga poética. Me decidí por títulos bilingües por ser más fácil divulgar y presentar estos libros, pero, sobre todo, por estar vinculada a una galería belga (Office d'Art Contemporain) y tener actualmente compromisos con instituciones extranjeras.

4.3. SINOPSIS DEL PROYECTO PRÁCTICO	
TÍTULO GENERAL	<i>Os Livros de cores / Los Libros de colores</i>
<p>4.3.1. MEMORIA DESCRIPTIVA Y CONCEPTO</p> <p>Lo que distingue <i>os livros de cores</i> de los cuadernos antes mencionados es el hecho de haber sido elaborados con el propósito de editar una pequeña serie de múltiplos (nunca más de 250⁵³⁰).</p> <p>Es difícil definir la naturaleza de <i>os livros de cores</i>: tienen aproximadamente la escala de un libro de bolsillo (17X12 cm) pero no tienen el carácter privado y exclusivo de un diario gráfico; no son un relato ilustrado, y mucho menos un catálogo o portfolio y es por esa razón que los denomino <i>libros de artista</i>. En el marco de este proyecto, el libro es el soporte que permite adjuntar registros gráficos distintos, cuyo objeto es indiciar una o varias narrativas simultáneas, que coexisten en una misma poética. En este sentido, <i>os livros de cores</i> –cada ejemplar individual y en su conjunto– contiene una narrativa polifónica.</p> <p>A pesar de que el conjunto constituye una colección, cada volumen fue desarrollado autónomamente, con una estructura singular, un ritmo y una trama propia. Existe sin embargo una articulación coherente entre todos los cuadernos, que se expresa por la repetición de elementos plásticos y/o gráficos como frases y personajes, o situaciones análogas, que</p>	

⁵³⁰ Entre los numerosos proyectos de libros de artista que consulté, especialmente algunos de los volúmenes donados por Ana Hatherly a la Biblioteca de la Fundación Gulbenkian, pude comprobar que no existe un consenso en torno a la definición de “pequeña edición” (small-press).

marcan un ritmo de lectura, puntuando ciclos. En cada cuaderno, esta iteración subraya ciertos momentos narrativos que, aunque semejantes, se distancian en el tiempo, alterando la connotación inicial de las imágenes: es una *falsa* repetición, una narración que, por momentos, parece desenvolverse muy lentamente, como una letanía. Esta repetición puede llevar a una especie de aburrimiento o, a partir de una pequeñísima variación, convertirse en pretexto para la aparición de nuevos elementos. El impulso de cualquier retahíla reside en su capacidad intrínseca de producir un nuevo sentido, por la pérdida del sentido inicial. Esta letanía visual es una herramienta retórica que busca remitir constantemente el relato a un momento inicial, y demuestra objetivamente los sutiles cambios sufridos por los personajes a lo largo de las páginas de los diversos volúmenes. Otra de las particularidades, patente en todos los volúmenes, reside en la continuidad de las imágenes de una carilla a su reverso o a la página siguiente, reiterada, en ocasiones, por la simulación de páginas/papeles transparentes. Esa simulación es alcanzada por el uso y la superposición de varias capas de papel vegetal y otros soportes semitransparentes. Esta solución técnica y gráfica busca interrogar al "lector" sobre la (i)legibilidad de determinados fragmentos y obliga a una atención demorada sobre las páginas. Tanto la continuidad como la repetición son herramientas retóricas que acentúan la naturaleza obsesiva de algunos dibujos. Un pequeño número de personajes tiene el don de la ubicuidad, apareciendo en varias páginas del mismo libro o incluso en los otros *livros de cores* (ver imágenes adjuntas). El mismo personaje aparece reproducido con distinta escala o color, incluido en escenas con lecturas poéticas propias, adquiriendo así un mayor o menor protagonismo⁵³¹.

⁵³¹ Este es un recurso narrativo presente en la literatura contemporánea. *Vide*, por ejemplo, la obra de Paul Auster, donde un mismo personaje llamado Quinn integra la estructura narrativa de



Caderno vermelho (Lisboa, ASA, 2002); *Trilogia de Nova Iorque* (Lisboa, ASA, 2002) y *Viagens no scriptorium* (Lisboa, ASA, 2007). De hecho, *Viagens no scriptorium* está construido a partir de detalles de otros libros y hace revivir numerosos personajes icónicos de la obra de Paul Auster: Peter Stillman Jr y Peter Stillman Sr., Daniel Quinn, Anna Blume, entre otros.

ve: un archivo; donde estos pedacitos que escaparon a la papelera son yuxtapuestos a dibujos gráficamente resueltos (cuya dimensión es adaptada al formato del libro). Fue importante salvaguardar el aspecto *manual* de la construcción de las imágenes impresas en los libros. Así, las manchas de color son líquidas e irregulares y, en algunas páginas, no fueron disimuladas las marcas de cortes, rasgos o el uso de papel celo. El original, la fotocopia y el dibujo hecho posteriormente sobre fotocopia, por ejemplo, no se distinguen, como si hubiera arrancado las páginas de libros favoritos y las recompusiera en un nuevo libro (al cual se da otro sentido). Este método de trabajo hizo surgir nuevos elementos iconográficos, como por ejemplo la procesión dibujada en el desplegable *is this me?*

Excepción hecha a algunas palabras o breves fragmentos de frases que operan como un lema, no hay un texto continuo y es el formato libro y la relación entre las imágenes el que enfatiza el carácter narrativo. Algunas de estas frases o fragmentos de textos son dibujados de forma invertida, son escritos al contrario y, paradójicamente, no se dirigen a quien hojea el libro,⁵³² sino a los demás personajes integrados en el dibujo y/o en otras páginas del libro. Más que un fragmento de texto, estas frases son un dibujo caligráfico cuya legibilidad emerge a través de la liquidez de la tinta. En muchos casos, las palabras son un signo más allá de su contenido o significado, pues no contienen un *mensaje subliminal* ni afirman un mensaje inequívoco; por el contrario, el hecho de que muchas veces hayan sido redactados en una segunda lengua (inglés o francés) amplifica la ambivalencia del contenido. Existe un aprovechamiento claro de esa ambivalencia y se hace un uso consciente de palabras o términos

⁵³² Como en los cuadros medievales y los exvotos, donde las oraciones se escriben al contrario porque están dirigidas a Dios y los Santos representados en esas imágenes. Están dirigidas a otro personaje dentro del cuadro y, por esa razón, pueden o no ser leídas por quien aprecia la imagen (colocando el lector en un plano secundario).

que no tienen una correspondencia directa al portugués o cuya connotación depende del contexto. Se citarán ejemplos concretos en las próximas páginas. Es decir, se trata de elementos que deben ser comprendidos como texto y aprehendidos como dibujo. En el *livro negro*, por ejemplo, estas palabras y páginas de texto puntúan el ritmo de la narración, mientras que las alteraciones gráficas sugieren un lapso de tiempo, una pausa.

Manipular el formato *libro* exige pasar de página a página, secuencia cuidadosamente ordenada entre continuidad y suspensión, en un orden que produce sentido y propone un tiempo. Sin embargo, como afirma Anne Delcroix-Moeglin, "*falta un término para designar un modo de recepción que consiste en seguir con la mirada.*"⁵³³



livro vermelho, página 49



livro azul, página 37

⁵³³ « *il manque un vocable pour désigner un mode de réception qui consiste à suivre du regard.* » In MOEGLIN-DELCROIX, Anne – "Livres d'artiste et collection", in *Nouvelles de l'estampe* n° 122, Paris, Octobre-Novembre 1990, pág. 14.

4.3.2. ESTUDIOS PREVIOS Y CONCRETIZACIÓN

Como fue mencionado anteriormente, para cada edición se hizo un gran número de dibujos, en consonancia con el contenido del relato. Estos primeros dibujos funcionaron como "imágenes matriz" que fueron continuamente manipuladas y modificadas mediante fotocopias y otras reproducciones, material ese que sirvió posteriormente para producir collages.



maquetas del *livro de grafite*: superposición de 3 hojas de papel vegetal (páginas 26-27)

Mientras que el proceso de elaboración de los dibujos fue controlado y obedeció a determinadas reglas intrínsecas al propio hacer (de un "buen" dibujo), la producción de los collages fue fruto de un proceso algo entrópico. Esos collages fueron considerados meras maquetas para alcanzar un objetivo, una imagen con una determinada plasticidad; pero, al ser frágiles y ejecutadas en soportes de mala calidad, nunca fueron (ni serán) expuestos públicamente. Algunos de esos montajes perdieron el color, precisamente por ser copias de baja calidad, o fueron destruidas en el proceso de producir nuevos collages. Fueron utilizadas diversas calidades de papeles transparentes, semitransparentes y semiopacos, para velar determinadas zonas de las imágenes. Esa ocultación parcial está íntimamente relacionada

con la repetición de personajes de unas páginas a otras y entre algunos libros (ejemplos indicados en las imágenes en anexo). También fueron usados papeles con poco gramaje, como por 90 gr. (papel más común para impresión) que, al tener poca capacidad de absorción, dejan pasar la tinta al reverso. Esta opción técnica y su respectivo resultado plástico fueron explorados durante la construcción de las imágenes que forman parte del *livro vermelho* (ejemplos indicados en las imágenes en anexo).



maquetas del *livro vermelho*: fotocopias y recortes de dibujos

(páginas 12-13 y 34-35)

Uno de los diseños fundamentales de *os livros de cores* es caracterizarse por personajes ubicuos e imágenes rizomáticas. Éstas, en particular, sólo podrían haber sido desarrolladas asumiendo el carácter efímero de las matrices o imágenes originales. La pérdida o destrucción de gran parte de los dibujos y de las imágenes que dieron origen a las planchas impresas en los libros fue una opción consciente y voluntaria, pues el objeto final, destinado a ser presentado al público, es el libro. En realidad, el conjunto de *os livros de cores*. El resto del material únicamente forma parte del proceso de producción: ese es su valor intrínseco.



maquetas del *livro azul*: recorte y superposición de fotocopias y papel vegetal (página 45)

4.3.3. ESTRATEGIA DE DIVULGACIÓN

La divulgación de los libros fue uno de los aspectos fundamentales de este proyecto. Exceptuando los momentos de presentación pública del trabajo (conferencias y/o exposiciones individuales y colectivas) y la consiguiente inauguración festiva, la restante distribución de los libros fue hecha por vía postal. Los libros fueron envueltos en papel de seda de colores, liado con un lacito de tela (no se empleó papel celo) y enviados como regalo.

Cada sobre contenía sólo un libro, sin ninguna nota explicativa. El objetivo de este “embalaje” era seducir e implicar emocionalmente al receptor, que podía o no conocerme personalmente y/o estar al tanto del proyecto. El envío del libro, sin ninguna tarjeta o nota explicativa, buscaba dar libertad al “receptor” para decidir si quería entrar en contacto conmigo o no, evitando cualquier sentimiento de “deuda”. En otras palabras, pretendí crear un inesperado momento de placer para quien recibe un presente, evitando la obligación de la reciprocidad. Esta metodología procede de mi concordancia con la definición dada por Judith Hoffberg: *“el libro de artista como contrapropuesta frente a la galería y al museo permite una democratización del sistema del arte, en la medida en que los libros pueden ser distribuidos por correo, a través de las tiendas de arte, entre amigos: los libros ocupan menos espacio, son portátiles [...] crean una relación personal entre el consumidor y el artista, entre el propietario y el creador.”*⁵³⁴

El envío de *os livros de cores* produjo algunos resultados sorprendentes y positivos. Entre ellos especialmente una ampliación de la red de contactos profesionales y, por consiguiente, algunas invitaciones para mostrar la colección de libros o los dibujos originales en el contexto de exposiciones

⁵³⁴ [Traducción libre] In FERIA, José Tomas – *O que é um livro de artista?* Revista imaginár, nº 48. Oporto, Julio 2007.

individuales y colectivas. De forma pragmática, esta cita de Judith Hoffberg me puso sobre aviso y confirmó la diferencia que se verifica en la acogida y reacción por parte de instituciones, entre enviar un portfolio u otro tipo de materiales de divulgación del trabajo plástico, como un libro de artista. Aunque no haya profundizado este aspecto, resultó curioso constatar que esa diferencia de reacción existe. En el último año y medio, tras el envío postal de *os livros de cores*, fui invitada a mostrar dibujos a comisarios de Centros de Arte y Museos que, por regla general, mostraron una mayor apertura ante el trabajo que desarrollo. También fui invitada a integrar, como socia fundadora, la asociación sin ánimo de lucro “Oficina do Cego⁵³⁵”.



Os livros de cores fue un proyecto largamente deseado y materializado con extrema lentitud, y manifiesta una carga afectiva. Los libros fueron enviados a antiguos profesores; colegas, colaboradores y artistas; fundaciones, biblioteca de escuelas de Arte nacionales e internacionales, como por ejemplo: las bibliotecas de la escuela donde estudié (La Cambre, Bruselas); de la escuela donde enseñé (ESAD.CR) o de la Fundación Calouste Gulbenkian, entre otras.



livro negro y embalaje con papel de seda

⁵³⁵ Breve presentación de los objetivos de la asociación mencionada: “la *Oficina do Cego* es una asociación cultural sin ánimo de lucro, fundada en 2009 por un grupo de jóvenes que trabajan en el contexto artístico y tienen como objetivo la promoción de las artes gráficas. La *Oficina do Cego* surge como laboratorio para la producción de libros de artista y objetos impresos afines, en todas sus vertientes, integrando todas sus fases. El taller congrega varias personas con experiencia consolidada en las diferentes áreas implicadas, con una visión amplia pero convergente en el gusto del libro y de las artes gráficas. En suma, esta asociación pretende contribuir a una calidad añadida en el paisaje de la edición de autor en Portugal.”

4.4. A continuación procedo a una breve descripción de las características técnicas de cada volumen. Las fichas técnicas han sido organizadas por orden cronológico.

4.4.1. FICHA TÉCNICA: <i>livro de grafite / graphite book</i>		
Editor: Isabel Baraona	Soporte: papel printset 120 gr. portadas 300gr, pliegue a la francesa blanco y negro	Dimensión: 12X17 cm N.º de páginas: 56 páginas
N.º de ejemplares: 200	Fecha de publicación: Febrero 2008	Depósito Legal: -----
PORTADAS 	Las portadas y contraportadas del <i>livro de grafite</i> son reproducciones de hojas con las cuales forro la mesa de trabajo, y que han servido de papel de esbozo para determinadas páginas.	
SINOPSIS  páginas 6 y 7	El <i>livro de grafite / graphite book</i> , es el único libro de formato horizontal de esta colección. A excepción de dos páginas, los dibujos originales impresos en el <i>livro de grafite</i> fueron entera y exclusivamente hechos para aquella edición: fueron realizados en papel de máquina, con rotuladores, recortes de revistas y papel vegetal pegado con papel celo; determinados fragmentos de dibujos fueron repetidamente manipulados y fotocopiados con el objetivo de difuminar ciertas cualidades del trazo, en una tentativa de <i>hacer</i>	



página 15

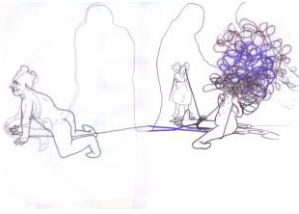


páginas 26 y 27



página 31

desaparecer la imagen, sin borrarla totalmente. En la segunda página vemos una figura femenina desnuda, sentada en un taburete bajo, con la cabeza y los brazos apoyados sobre una mesa, que está encajada entre dos lienzos de pared, bajo una ventana. En esta escena de interior nada parece confortable: ni el espacio, ni el mobiliario, ni la posición del cuerpo. La mesa se parece a un estirador, aunque tiene montantes demasiado finos y se mantiene horizontal con la ayuda de un calzo. La banqueta es muy baja y el personaje apoya el pie derecho sobre el calzo. La figura tiene la cabeza recostada sobre el borde inferior de la mesa; la chica no ve lo que hace y sus cabellos se esparcen sobre la tabla, confundiéndose con los trazos dibujados, como si pudiera calcar lo que imagina directamente sobre la superficie del papel. Este dibujo funciona como un prólogo que es repetido y confirmado en otra página (el mismo dibujo fue impreso en otra hoja situada en el centro del libro). El epígrafe del libro está condensado en una única oración que aparece apuntada en la tercera página y repetida en las hojas siguientes: *celui qui écrit une parole dessine une image*. Además de este lema, el libro contiene un breve texto bilingüe (francés/portugués) titulado *la mano que dibuja escribe la palabra*. Aunque haya una multitud de interpretaciones intrínsecas a cada una y a la



página 35



relación entre ambas, es evidente que las dos proposiciones se completan: aquel que escribe narra y detiene la capacidad de describir (usando un vocabulario factual, metafórico, simbolista, etc.) “cualquier cosa” que es materia para que nosotros, lectores, podamos recrear en nuestra cabeza (con el desfase propio de la subjetividad de cada uno) una imagen para esa “cualquier cosa”. Esa relación íntima entre el nombre (la palabra que designa) y la imagen mental que tenemos del objeto nombrado⁵³⁶ es propicia a los equívocos comunes al diálogo entre dos personas de naturalezas diferentes. Podemos también hacer una lectura más simplista: quien escribe palabras (manual o caligráficamente) está de hecho dibujándolas, luego estas palabras, independientemente de su contenido, son también y en sí mismas dibujos.⁵³⁷ Al hojear las restantes páginas, se diría que los personajes desfilan en un movimiento desordenado y diálogo continuo, desempeñando acciones propias a la agitación del día a día: conversan, se analizan unos a otros e incluso son examinados por el médico, cocinan, cosen y remiendan, ovillan lanas, tricotan,

⁵³⁶ Aunque la lectura semiótica de “*one and three chairs*” (1965) sea más compleja, nos parece que J. Kosuth consigue materializar –dar a ver– esta relación tan interdependiente como ambivalente.

⁵³⁷ Estas palabras/dibujos pueden ser leídas como mancha, caligramas o meras leyendas, entre tantos otros usos y tipos de representación gráfica. A pesar de ser una evidencia, a nuestro entender, debo apuntar que las letras, palabras, frases (manchas de texto), incluso cuando son impresas mecánicamente, pueden, en algunos casos, estar profundamente relacionadas con el dibujo.

	<p>escriben líneas, deslindan nuevos usos para objetos extraños, moldean, tallan, esculpen, se inquietan... inmiscuyendo la vida cotidiana de una casa doméstica con los quehaceres de un taller. Un gran número de personajes está vestido con ropa de servicio, amplia, fea y práctica, ya sea un delantal o una bata de trabajo o de hospital. En muchas otras hojas podemos ver personajes que simultáneamente esbozan y son delineados por otros personajes; otros se dibujan a sí mismos. En este flujo ininterrumpido, un dibujo da pie inmediatamente a otro dibujo y el espacio de un cuerpo alberga a otro cuerpo. Pero todos se afanan en una acción cualquiera, con más o menos éxito.</p>
<p>DIVULGACIÓN O LANZAMIENTO</p>	<p>El <i>livro de grafite</i> fue lanzado formalmente durante la inauguración de la exposición <i>portraits, autoportraits et confidences</i>. (Office d'Art Contemporain, Bruselas, febrero de 2008).</p>

4.4.2. Ficha técnica: <i>livro vermelho</i> / <i>red book</i>		
Editor: Isabel Baraona	Soporte: papel printset 120 gr. portadas 300gr, pliegue a la francesa color	Dimensión: 17X12 cm N.º de páginas: 56 páginas
N.º de ejemplares: 250	Fecha de publicación: Noviembre 2008	Depósito Legal : 283295/08
<p>PORTADAS</p> <div data-bbox="209 766 430 1071" data-label="Image"> </div> <p>Tal como la edición precedente, las portadas y contraportadas del <i>livro vermelho</i> son reproducciones de cartulinas con las cuales forro la mesa de trabajo; son las superficies donde se acumulan las varias capas de tinta de todos los dibujos impresos en el libro.</p>		
<p>SINOPSIS</p> <div data-bbox="209 1203 516 1410" data-label="Image"> </div> <p><i>livro vermelho</i>, páginas 8 y 9</p> <p>En <i>Livro vermelho/ red book</i> apuntamos la presencia de un conjunto de personajes, cuya escala se modifica a cada repetición. Se concedió una particular atención a los borrones de tinta que <i>atraviesan</i> e impregnan las hojas, y a las consiguientes marcas en el reverso de algunos dibujos. Algunos de estos “accidentes” dieron origen a personajes posteriormente delineados de modo (casi) imperceptible. Es el libro con mayor carga pictórica y también con mayor número de personajes femeninos. Los</p>		

	<p>cuerpos femeninos son muchas veces rotundos, o por ser regordetes o por vestir faldas voluminosas; cargan fardos (lanas, órganos y tripas); tienen cabezas en torbellino y cuerpos descascarados. Debe observarse que un cierto número de estos personajes aparece en varias páginas: se repite con ligeras alteraciones, reproducido en diferente escala y participando en diversas escenas (por ejemplo desempeñando otro papel, con otro grado de importancia). A mitad del libro encontramos una doble página “semiculta⁵³⁸” que se destaca de las restantes al tratarse de un dibujo construido como si fuera una mancha simétrica (semejante a las manchas usadas en el test de Rorschach ⁵³⁹). Sin embargo, rápidamente comprendemos que esa simetría es tan sólo aparente, que en el centro de la imagen irrumpe un personaje femenino y la frase <i>las palabras de amor: es paisaje (self-portrait)</i>. Gráficamente, la mancha coloreada está posicionada como si la tinta brotara del pecho de la figura, funcionando también como una sustitución parcial de la cabeza⁵⁴⁰ (que está desplazada, es un pequeño</p>
<p>páginas 10 y 11</p>	
	<p>de la mancha coloreada está posicionada como si la tinta brotara del pecho de la figura, funcionando también como una sustitución parcial de la cabeza⁵⁴⁰ (que está desplazada, es un pequeño</p>
<p>página 24 y 25</p>	

⁵³⁸ La doble página está “escondida” porque se abre en el centro de la hoja que la antecede y sucede (un dibujo que es reproducido por ambas caras).

⁵³⁹ El test de Rorschach es un test psicológico creado por Hermann Rorschach, que tiene como base diez planchas con manchas de tinta simétricas. In, http://pt.wikipedia.org/wiki/Teste_de_Rorschach (02/02/2010)


⁵⁴⁰ Gráficamente, la asociación de este “chorro de tinta” o “nube” que sale del cuerpo femenino, guarda semejanzas con la representación del personaje presente en el dibujo impreso en las páginas 3, 29 y 36.





páginas 26 y 27

apunte a cerca de 3/4 del borde superior). Hay una asociación bastante evidente entre esta mancha, cuya especificidad consistiría en revelar nuestros pensamientos inconscientes y esta cabeza de tan pequeñas dimensiones. En lo que concierne al texto, mientras la frase anterior y *you are my landscape* sugieren una declaración amorosa (una carta de amor), *miss you* insinúa una pérdida (por ausencia, abandono, alejamiento, muerte). En la última doble página dedicada a un dibujo caligráfico y superpuesta a un complicado dibujo rojo de líneas enmarañadas, podemos leer: *nevertheless I miss you. Shiu!* (A pesar de todo te echo de menos, ¡chist!). No sabemos a quién se dirige este pedido de silencio, si a quien se confiesa (y por lo tanto se autocensura) o si a quien se dirige la confesión (para así inhibir cualquier tipo de respuesta). Este “a pesar de” indica que quien pronuncia esta confesión asume cierto(s) fallo(s) inherente(s) a la relación que admite con el interlocutor. Una vez más, y como en ejemplos anteriormente citados, se trata de una frase sumaria que prima por el contenido ambivalente.

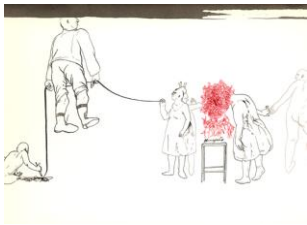
DIVULGACIÓN O LANZAMIENTO	El <i>livro vermelho</i> fue formalmente lanzado durante la inauguración de la exposición <i>folhas, páginas e outros desenhos</i> (Artadentro, Faro, noviembre 2009).
--------------------------------------	--

4.4.3. FICHA TÉCNICA: <i>livro negro</i> / <i>Black book</i>		
Editor: Isabel Baraona	Soporte: papel printset 120 gr. portadas 300gr, pliegue a la francesa color	Dimensión: 17X12 cm N.º de páginas: 56 páginas
N.º de ejemplares: 250	Fecha de publicación: Marzo 2009	Depósito Legal : 290045/09
<p>PORTADAS</p>  <p>portada exterior</p>	<p>El <i>livro negro</i> / <i>black book</i> es el volumen más fácilmente connotado con algunos de los temas centrales abordados en la tesis: rostro, retrato y autorrepresentación. El libro empieza y termina con una serie fragmentos semi-opacos de la imagen de uno o varios rostros. Las imágenes impresas resultan de diversos dibujos hechos sobre numerosas capas de papel vegetal que más tarde fueron superpuestas de forma no coincidente (ligeramente desplazadas), por lo que no llegan a componer una fisionomía “completa” y reconocible. La percepción de estas capas de piel, bocas y ojos ligeramente apartados de una especie de primera matriz genera una extrañeza.</p> <p>Identificamos el dibujo de un rostro por descifrar las marcas y el lugar de los ojos, la nariz y la</p>	

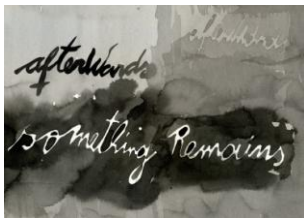
 <p>contraportada</p>	<p>boca: pero no es ni retrato, ni autorretrato. Es un rostro-palimpsesto: andrógino, sin epidermis ni órgano, sin huesos ni cráneo; el dibujo solamente indicia facciones que se alteran en la página siguiente. Es un dibujo de rostro en potencia y, también, en vertiginosa y sucesiva metamorfosis. Cada uno de estos dibujos y su secuencia podría ser la anotación de una nube, de un torbellino de agua u otro elemento vegetal u orgánico que, por un segundo, hubiera adquirido la configuración de un rostro. Posteriormente estos dibujos fueron fotocopiados, sufrieron intervenciones y fueron usados como matriz en una animación titulada <i>familia-palimpsesto</i>, con 2' 30".</p>
<p>SINOPSIS</p>  <p>página 1</p>	<p>Dos personajes solitarios se destacan en las primeras páginas del libro. Se trata de dos autorretratos reconocibles por el atributo de las gafas de formato rectangular. El meollo del relato está formado por un conjunto de dibujos que incluye escenas narrativas y páginas negras con fragmentos de frases. Las escenas narrativas se caracterizan por densos grupos de personajes reunidos en torno a un juego (una trastada, que dependiendo de las páginas es más o menos violenta) o, en ocasiones, asistiendo a un extraño examen médico. En las páginas recubiertas de negro, con manchas líquidas, emergen frases incompletas y de</p>



página 2



páginas 14 y 15



páginas 18 y 19

contenido inconcluyente, como por ejemplo: *afterwards something remains* y *fica aqui, hesita sempre*.

La frase *afterwards something remains* puede ser traducida como “algo permanece, más tarde” o “después queda alguna cosa”. No es posible hacer una traducción correcta ni atribuir un sentido unívoco, porque no conocemos lo que determina el lapsus de tiempo “más tarde/después”. Tan sólo sabemos que, de alguna forma, marca un antes y un después (marca en el cuerpo o en la memoria). Tampoco conocemos qué acontecimiento es ese que genera la fractura de tiempo. Pero sabemos que genera tres posibilidades: una continuidad (continúa siendo); o la producción de algo reciente/nuevo que queda (permanece); o que ese algo que resta ya existe y es una sobra o excedente. Esto porque la palabra “remains” puede ser leída como verbo o como sustantivo, adquiriendo dos significados distintos: “continúa siendo”, en el sentido de “quedar” o de “restos”. A pesar de las varias incógnitas podemos fácilmente relacionar esta proposición con la repetición de dibujos, especialmente con las secuencias que puntúan el inicio y fin del libro (que denominamos “rostro-palimpsesto”).

El fragmento de texto “*fica aqui, hesita sempre*”



páginas 30 y 31

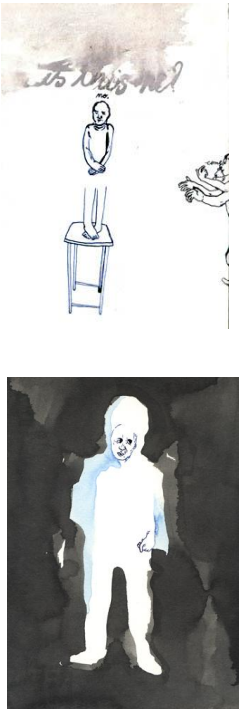



páginas 32 y 33

[quédate aquí, duda siempre] está escrito en letra pequeña y no parece ser una orden sino un pedido, o incluso una súplica (no me abandones). No se dan pistas sobre “dónde” es “aquí”, ni si se refiere a un lugar o a un momento (un lapsus de tiempo); ni si se nos pide que paremos de ver el libro en aquella página (quédate “aquí”, en esta página). En el caso de esta última hipótesis, la frase puede representar un sencillo sacrificio o alternativamente un deseo castrador, pues propone que se cristalice un momento que puede no haber sido escogido por nosotros-lectores (coaccionados a “parar” en un momento sin conocer fundamentos o razones). Si el verbo dudar es connotado con duda e incertidumbre en este caso, también se refiere a la imposibilidad de (co)responder a la demanda. Puede ser un (perverso) pedido de amor de una Madre o de un amante (quédate aquí: no te vayas, no cambies, no crezcas).

A partir de la página 36, los dibujos parecen licuarse gradualmente, proceso que culmina en dos páginas cubiertas casi totalmente por grandes manchas de tinta. Tal como indica el título, este libro fue concebido en blanco y negro por el uso de tinta china, exceptuando parsimoniosos apuntes en rojo. En el estricto sentido formal, este libro no tiene una portada. En el *livro negro*, la portada inaugura la primera

	serie de dibujos (que podemos denominar un primer “capítulo”), tal como guarda la última serie de dibujos (o último capítulo).
DIVULGACIÓN O LANZAMIENTO	El <i>livro negro</i> fue formalmente lanzado durante la inauguración de la exposición <i>folhas, páginas e outros desenhos</i> (Artadentro, Faro, noviembre 2009).

4.4.4. FICHA TÉCNICA: <i>is this me?</i>		
Editor: Isabel Baraona	Soporte: papel ior 120gr color	Dimensión: abierto: 17X192 cm; cerrado 17X12 cm
N.º de ejemplares: 250	Fecha de publicación: Septiembre 2009	Depósito Legal : -----
PORTADAS 		<p><i>Is this me?</i> difiere de las ediciones anteriormente descritas por ser un desplegable sin encuadernación. Un <i>leporello</i> o armonio es como un libro originario: una estructura simple y primaria. La elección de esta tipología de libro y de la respectiva manipulación admite la posibilidad de que el objeto <i>libro</i> se “deshaga”, se desmiembre, manteniendo sin embargo una estructura narrativa como un libro de imágenes convencional. La decisión de materializar esta edición bajo la forma de un <i>leporello</i> impreso por ambas caras se destina a inducir a quien lo manipula a una narrativa sin un sentido correcto de lectura – tal como un <i>ouroboros</i>, es un círculo cerrado pero dinámico; no hay inicio ni fin, de forma que no existe una precedencia o una primacía del anverso sobre el reverso: ambas caras constituyen el relato.</p> <p>Este formato longitudinal dividido en segmentos idénticos se asemeja a una película. Así, a semejanza de una película, cada “acción”</p>

	<p>precisa de un cierto número de <i>frames</i>/hojas para desenvolverse. Las imágenes se suceden con una continuidad coherente pero también con interrupciones y ligeras discrepancias de escala y densidad a la hora de cubrir el espacio de la hoja, simulando aproximaciones y alejamientos (como un zoom in & out).</p>
<p style="text-align: center;">SINOPSIS</p> 	<p>Cuando se presenta cerrado, el libro muestra dos dibujos de un mismo personaje de sexo indefinido. A un lado, la figura se encuentra aislada encima de un taburete⁵⁴¹, tiene los ojos bajos y claramente rechaza la incitación de los personajes (a la derecha de la hoja) que le extienden los brazos haciendo señales con las manos. Del otro lado, vemos la silueta del personaje recortada con un fondo negro y poco homogéneo. A pesar de tener los ojos abiertos, distinguimos un segundo rechazo, patente en el gesto de la mano izquierda: el puño bajo y cerrado. Aunque no haya una simetría perfecta, estos dos personajes se encuentran relacionados con el lema del libro: <i>is this me?</i>, que es la pregunta escrita en el borde superior de la página mencionada (figura encima del taburete); mientras en el lado opuesto del desplegable, en dos páginas cubiertas de negro</p>


⁵⁴¹ No discernimos por qué está encima del taburete: tanto puede estar aupado como en un pedestal (rechazo a poner los pies en el suelo) como puede estar castigado. En el reverso del armonio encontramos un banquito muy similar, pero que está "vacío", no es usado por ningún personaje.



podemos leer *is this me, is it me?* Ni ésta, ni las otras preguntas que figuran a lo largo del libro tienen una respuesta clara, habiendo tan sólo una inscripción que de alguna forma funciona (irónicamente) como réplica: *either good, either bad, nor yes or no, life is great and grey*. Respuesta poco conclusiva y que nada tiene de moralista. Los restantes dibujos describen, en su mayoría, escenas festivas y paganas; los personajes se reúnen y cumplen un determinado ritual, desfilan y se esconden parcial y torpemente bajo baldaquines en grupos que semejan un cortejo o procesión. Sin embargo, el escenario esencial es, también, el del mundo subterráneo –tectónico– que irrumpe, desordenando la percepción de interior y exterior / dentro y fuera. A un lado del desplegable vemos un grupo de personajes retratados de brazos extendidos, que parecen nacer del suelo, en pleno esfuerzo por desembarazarse de la tierra. Estos adultos “recién nacidos” son ayudados activamente por otras figuras, instigados por gritos de *aleluya*.

En el lado opuesto del desplegable encontramos un cierto número de personajes que se refugian o empujan pequeños barcos anclados (¿varados?) en tierra. En este contexto, el barco es, por su forma, un sexo/útero, un signo femenino por excelencia –contenedor muy frágil

	que permite un abrigo temporal para la transmutación en curso.
DIVULGACIÓN O LANZAMIENTO	<i>is this me?</i> fue lanzado formalmente en una presentación pública que tuvo lugar en la librería <i>Pátio de Letras</i> de Faro, el día 13 de noviembre de 2009, y en el círculo literario de Oporto el día 5 de diciembre de ese mismo año.

4.4.5. FICHA TÉCNICA: <i>livro azul / blue book</i>		
Editor: Isabel Baraona	Soporte: papel printset 120 gr. portadas 300gr, pliegue a la francesa color	Dimensión: 17X12 cm
		N.º de páginas: 56 páginas
N.º de ejemplares: 250	Fecha de publicación: Noviembre 2009	Depósito Legal : 301366/09
PORTADAS 	Tal como el volumen anterior, el <i>livro azul</i> tampoco tiene una portada. La cobertura del <i>livro azul</i> repite un dibujo matriz, que representa la escena primordial y contiene la clave del sentido del relato. En este caso, la portada y la contraportada ya son el relato: son simultáneamente el preludeo y el epílogo (aparentemente la narración siempre se está reiniciando).	
SINOPSIS	En términos gráficos, el <i>Livro azul/ blue book</i> se distingue de los demás volúmenes de la colección de la colección os <i>livros de cores</i> en un aspecto: por el contraste estridente entre colorido de algunos pasajes en relación a la exacerbación del uso de transparencias en otras páginas. La organización de las páginas ofrece otra característica distintiva y proporciona el pretexto para preguntarse acerca de cuál es el fin y el inicio del libro, así como su coherencia narrativa. Esta puesta en cuestión es	



páginas 1, páginas 2-3;
imágenes idénticas a la
página 56 y contraportada



página 8 y 9

explícita en la inserción de las palabras *The end* en las páginas 4-5 y en las cinco páginas aparentemente vacías que puntúan el libro. Esta imagen de una pantalla sobre fondo negro, donde se lee *The end*, hace que el inicio del libro sea visto como su fin y que esta edición pueda ser hojeada de atrás a adelante. La posibilidad de leer el libro a la manera oriental es reforzada por el hecho de que este volumen tenga una estructura similar al *livro negro*: empieza y termina con la reproducción ligeramente alterada del dibujo que funda la narración del libro. Este dibujo matriz es reimpresso tres veces en una determinada etapa, posteriormente retrabajado y modificado (color de fondo y número de personajes) y reimpresso nuevamente. La repetición de esta imagen específica busca subrayar una narrativa construida como un círculo cerrado, como si el soporte fuera un palimpsesto que reprodujera, al final de cierto tiempo de uso, la primera imagen que fue trazada sobre él. Al contrario de *El libro de arena* de Jorge Luis Borges⁵⁴², volvemos siempre a las mismas páginas. En un texto reciente, Pedro V. Moura comenta esta característica que aproxima el *livro azul* a un palimpsesto, así como la posibilidad de permuta entre páginas o entre bloques de imágenes destinadas de cada libro o entre todos volúmenes de la colección: *imaginamos también un ejercicio*

⁵⁴² BORGES, Jorge Luís – *O livro de areia*. S/L, Editorial Estampa, 1974.



páginas 50 y 51




páginas 54 y 55

violento de deshacerlos hoja a hoja, y reordenarlos libremente, llevando a una eventual, o virtual, nueva textura interpretable. Como los actos de magia combinatoria, pero en que, menos preocupada en encontrar un determinado lenguaje universal, un denominador común al que se pudieran reducir todos los átomos que componen el mundo, la autora procurara una repetición del caos y la libertad de estos, en los dibujos y frases que colecciona.⁵⁴³ En el primer dibujo matriz (portada) y siguientes podemos leer una especie de diálogo: “qué hermoso paisaje veo cuando abres mi boca” superpuesta con “es otra que abre la boca y muere”. En las páginas 8-9 podemos leer *subir l’amour par un trou*⁵⁴⁴ – frase de una violencia innegable, sobre todo por la ambivalencia de carácter eminentemente sexual. De hecho, para un enamorado el amor es puro *pathos* y se sufre (o se soporta) el amor a través y en todos los orificios del cuerpo: los ojos que desean la presencia física del otro, la boca que profiere las palabras de seducción y saborea la piel que se ama, los oídos que captan todo lo que conmueve o duele, las aletas de la nariz y todos los poros del cuerpo. El cuerpo de quien ama es, todo él, un agujero vacío listo para ser cubierto o

⁵⁴³ <http://lerbd.blogspot.com/2009/12/o-livro-azul-isabel-baraona-auto-edicao.html> (14 de diciembre de 2009).

⁵⁴⁴ “*subir l’amour par un trou*”, frase de traducción muy difícil y con variantes que proponen varios sentidos. En una traducción literal y directa puede ser entendido como: “sufrir el amor por un agujero”. Siendo que sufrir debe ser entendido aquí como *soportar*. Una traducción interpretativa puede llevarnos a traducir esta breve frase como: “resignarse al amor por una abertura” o incluso “someterse al amor por una abertura”.

 <p>página 22</p>	<p>completado por la presencia del amado. A pesar de que son varios los fragmentos de texto más o menos completos y legibles, es imposible elaborar una relación sistemática entre las distintas frases o sacar una conclusión coherente acerca de su significado, sobre todo ante la asertividad de: “<i>não há nem mais nem menos, não és</i>” [no hay nada que hablar, no eres]. En este volumen, tal como en los anteriores, si por un lado existe una presencia fuerte de un texto dibujado, por otro, el contenido se circunscribe al mínimo y es de contenido ambivalente. Esta fragmentación y presentación parcial de cualquiera de los textos que atraviesan la colección <i>os livros de cores</i>, busca ampliar sus cualidades de significación, reduciendo la posibilidad que el “lector” tiene de traducir los fragmentos en lengua extranjera y, por consiguiente, interpretar sin margen de dudas el mensaje vehiculado. En las páginas 42 a 46 podemos comprobar una vez más la importancia concedida a la continuidad del dibujo, de página a página, entre el anverso y el reverso de la hoja.</p>
<p>DIVULGACIÓN O LANZAMIENTO</p>	<p>El <i>livro azul</i> fue lanzado formalmente en una presentación pública que tuvo lugar en la librería Pátio de Letras de Faro el día 13 de noviembre de 2009, y en el círculo literario de Oporto el día 5 de diciembre de ese mismo año.</p>

Os *livros de cores* pueden ser tomados como un ejemplo de autorrepresentación por la implicación afectiva e intimista presente en el formato de pequeñas dimensiones de los volúmenes (17X12 cm), que caben entre las manos y fuerzan la proximidad entre el libro y el cuerpo de quien lee, por la calidad aparentemente emocional del contenido y también por la estrategia de divulgación postal, como si de un presente “desinteresado” se tratara. Estos son tres aspectos esenciales, destinados a llegar emocionalmente a quien los lee/ve.

Os *livros de cores* pueden ser igualmente un ejemplo de autorrepresentación por el propio proceso de construcción y el tipo de narrativa que transmite. En este contexto, el libro es el soporte donde organizo ideas, frases y figuras recurrentes, transversales a otras series de dibujo autónomas, sobre todo en la medida en que se trata de una serie de volúmenes distintos pero intrínsecamente interconectados. Hay claramente una polifonía (indiscernible) entre una voz confesional y la voz de una narradora teatral. Siendo así, no hay veracidad en los sentimientos patentes en el gesto que conduce el dibujo y da forma a los personajes y situaciones, pues cualquier resquicio de autobiografía es deliberadamente manipulado y convertido en una situación que tanto puede ser patética como de violencia extrema. Y es también esa duplicidad y ambivalencia de lenguaje que enfatiza el carácter autorrepresentativo de os *livros de cores*.

La tesis presentada y os *livros de cores* han representado un aprendizaje inestimable como profesora y artista plástica. Sin embargo, existe un último punto que debe ser aclarado, os *livros de cores* no fueron pensados solamente como ejemplo demostrativo de las hipótesis teóricas planteadas en el marco de esta tesis sobre el concepto de la autorrepresentación. Por el contrario, se trata de un proyecto que tiene cierta autonomía y está relacionado con series de trabajo anteriores. Este es un proyecto editorial de largo aliento, que irá mucho

más allá del cumplimiento de una propuesta práctica de doctorado, y cuya continuidad queda saludablemente en abierto.

En una entrevista, Foucault define su relación con la escritura diciendo que “*escribir es luchar, resistir; escribir es devenir; escribir es cartografiar*”.⁵⁴⁵ Para terminar este texto repito sus palabras subvirtiéndolas a mi práctica: “dibujar es luchar, resistir; dibujar es devenir; dibujar es cartografiar”, y el cuerpo que cartografía y el mundo cartografiado se modifica cotidianamente. Es por eso que un artista o escritor da continuidad a la investigación: porque la tarea de cartografiar el más pequeño de los mundos es inalcanzable.

⁵⁴⁵ [Traducción libre] DELEUZE, Gilles – *Foucault*. Lisboa, Vega, 1987.

Capítulo 5.

RECAPITULAR Y CONCLUIR

*Tout mon travail est un autoportrait
inconscient; il me permet d'exorciser mes démons*

Louise Bourgeois⁵⁴⁶

c'est moi qui ne coïncide jamais avec mon image

Roland Barthes⁵⁴⁷

En las páginas precedentes hemos enunciado que *autorretrato* y *autorrepresentación* tanto pueden ser un asunto puntual en la obra de un artista como el objeto central de su trabajo; pero son también uno de los medios privilegiados para afirmar aquello que los pintores del Renacimiento llamaban una “personalidad artística”, es decir, su propia singularidad, a través del uso de su rostro y/o cuerpo en la construcción de una “imagen de sí”.

En Europa, el autorretrato y la autorrepresentación expresan, bajo diversos aspectos, una ruptura social e histórica del artista en relación a su entorno. Al exhibir y dar protagonismo a su rostro, el artista se afirma, afianzando su estatuto en pro de una cierta independencia económica y social (en el sentido de una autonomía creciente frente al mecenas). De alguna forma, ese rostro cuya visibilidad se pone ahora de manifiesto, osa mostrar deseo en alcanzar la aceptación de su subjetividad singular y un lugar indiscutible en el mundo.

⁵⁴⁶ “*Todo mi trabajo es un autorretrato inconsciente; que me permite exorcisar mis demonios*”. Cita de Louise BOURGEOIS, sacada del catálogo de la exposición *Cris et chuchotements*. La Louvière, Ed. Centre de la Gravure et de l’image imprimée, 2008, pág. 31.

⁵⁴⁷ « *Soy yo quien no coincide jamás con mi imagen*”. BARTHES, Roland – *La Chambre claire*. París, Ed. Gallimard, 1980.

Hasta el siglo XVIII, esta ruptura sacrifica parcialmente el apoyo de la corporación, de los principales clientes (especialmente la iglesia y la nobleza) y del público. De hecho, ese fenómeno coincide con una transformación más profunda en el seno del individuo y de la sociedad europea, e incluso en la relación de ese individuo *en la* sociedad occidental. Pero ese cambio gradual se traduce también legal y jurídicamente en una adquisición de derechos cívicos, paralelo a la afirmación del concepto que sitúa al hombre en el centro del mundo (Renacimiento). Muchos otros factores contribuyen a que la sociedad europea inicie poco a poco la separación entre estado, ley y religión, cultivando lo que, en el siglo XX, se podrá denominar libertad individual: entre ellos, cabe citar la divulgación del saber erudito y científico en lengua corriente, que sustituye progresivamente el uso del latín; la creación de una red de escuelas fuera de los palacios reales y del perímetro que depende directamente del rey y de la corte; un número creciente de libros impresos que circulan en diversas lenguas, entre tantos otros factores que anteceden el esbozo de la primera Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (1789). Ese cambio progresivo permite que el individuo occidental pueda adquirir en el curso del siglo XX plenos derechos civiles y jurídicos en el contexto del estado democrático. Las transformaciones sociales (grupo) son el reflejo de un nuevo comportamiento (individual).

En el caso del medio artístico, deja de haber una norma estética uniforme, tras el (lento) fin de estructuras corporativas como gremios o guildas, la academia y el fin de la primacía de los Salones como forma de consagración de una carrera artística. A partir del siglo XIX, la diversidad de formatos de presentación del trabajo contribuye a modificar los niveles de producción y recepción de las obras. Ese cambio progresivo está también en la base de una creciente libertad artística, sinónimo de una afirmación de la libertad individual e intelectual más allá de las leyes del grupo social al que pertenece el artista: el movimiento Romántico enaltece la singularidad.

Vimos en el capítulo 1 que los primeros autorretratos en el siglo XV surgen como forma de firma (firma figurada) y fueron un medio de afirmación del artista como intelectual y humanista. En otras palabras, diferenciándose del estatuto corporativo del artesano, el artista se presenta como un intelectual que conoce la ciencia, la historia; que renueva el vocabulario plástico vigente al introducir referencias de la mitología clásica como temas de pintura al tiempo que investiga nuevas técnicas pictóricas, especialmente la pintura al óleo. Más que una imagen narcisista, la “imagen de sí”, ya sea un autorretrato o, posteriormente, alguna forma de autorrepresentación, siempre que debidamente reconocible o firmada, es una afirmación de existencia: “yo” estoy aquí, vivo en esta época y produzco este documento que lo prueba. Sin embargo, y aunque compartan esos puntos comunes, destacamos 2 aspectos fundamentales, persistiendo en la necesidad de constituir puntos de diferenciación:

1. El autorretrato es, por regla general, un tema propio de la pintura o la fotografía (bidimensional) expresado a través de una imagen del rostro del artista, que testimonia dominio técnico en su relación mimética con el modelo. La autorrepresentación es un concepto plural que puede ser expresado a través de una o varias imágenes, de un enunciado, del título, entre otros y, por esa razón, la cuestión de la destreza técnica pierde importancia. La autorrepresentación puede, o no, representar rasgos fisionómicos del artista. Constatando así que el concepto y la práctica de autorrepresentación no excluyen, ni tampoco rechazan, el concepto y la práctica del autorretrato.

2. El autorretrato es, en general, una imagen excepcional en el contexto de la obra del artista. La autorrepresentación es el asunto y el medio, en el sentido de que el artista usa su cuerpo como instrumento y de que, en muchos de los casos citados en los capítulos anteriores, ese es también el cuerpo de la obra. En ambos casos, subyace la cuestión de la elaboración y presentación de una identidad, sobre todo en el tiempo presente de la

contemporaneidad: “Yo” soy el cuerpo que experimenta el mundo y el filtro perceptivo de la realidad.

Paradójicamente, la obra producida a partir de esa experiencia es, tal vez, lo que permite al autor escapar por breves instantes a (su) medida solipsista, una vez que el autorretrato y la autorrepresentación –todo y cualquier sistema de representación de sí– es fruto de un proceso complejo de (auto)conocimiento que deriva de la posibilidad misma de nombrar “yo”. Empero, lo que en principio parece ser simple –nombrar el “yo”– es un balbuceo vacilante, una compleja celada, el surgimiento de apenas un fragmento parcelado de nuestras redes afectivas y profesionales.

En la introducción del texto titulado “*crafting an artistic self*”, Linda Weintraub define esta dificultad en el siguiente párrafo: *"Incluso los artistas que han optado por ceñirse a los hechos de su biografía no pueden evitar involucrarse en la opción de selección. (...) Algunos artistas seleccionan un rasgo permanente por el que desean darse a conocer. Otros orquestan varios. Cada elemento de la siguiente lista de constructores de identidad está disponible para seleccionar y combinar con otros: género, edad, orientación sexual, nacionalidad, región (rural, suburbana, urbana), raza, complexión, religión, estado de salud, situación económica, profesional, creencias políticas y educación. (...) Así, el proceso de construcción de identidad puede implicar sumar y restar."*⁵⁴⁸

La imposibilidad de nombrar un “yo” que comprenda el prisma camaleónico que subyace esa noción, puede llevarnos a destacar o, por el contrario, a obliterar

⁵⁴⁸ *"Even artists who have chosen to stick to the facts of their biographies can't avoid engaging in option-selection. (...) Some artists select one all-abiding trait by which they wish to become known. Others orchestrate several. Each item on the following list of identity constructors is available for selecting and combining: gender, age, sexual orientation, nationhood, region (rural, suburban, urban), race, body type, religious affiliation, state of health, economic status, professional, political beliefs, and education. (...) Thus, the process of identity construction can involve adding and subtracting."* In WEINTRAUB, Linda – *Making contemporary art, how modern artists think and work*. Londres, Thames & Hudson, 2007, pág. 194.

determinadas características muy específicas. Por ejemplo, en el contexto de un país con pasado colonialista (común a muchos países europeos), la afirmación por la raza o la nacionalidad es un gesto que no tiene nada de inocente. Por el contrario, supone una clara afirmación política, de pertenencia a un determinado grupo social y, en ocasiones, también económica.

Amin Maalouf usa la siguiente metáfora para explicar con dolorosa claridad cuán difícil, sino imposible, es aislar y elaborar un discurso sobre apenas uno de los elementos que constituye nuestra identidad que es tanto más compleja: *“La identidad de una persona no es una yuxtaposición de pertenencias autónomas, no es un pachwork, es un dibujo sobre una piel estirada; si se toca en una de las pertenencias, es toda la persona que vibra.”*⁵⁴⁹.

El instinto de supervivencia y la capacidad natural del hombre (artista o no) en adaptarse permanentemente al entorno que le rodea y al paso del tiempo, hacen que lo que denominamos conscientemente “yo” esté permanentemente en transformación. Esas alteraciones son sentidas, vividas y marcadas sobre la piel: “se cartografían” en la apariencia exterior –nos arrugamos cuando envejecemos, el roce con el mundo (nos) provoca cicatrices. Pero también de modo invisible a un nivel interior, intelectual y afectivamente cada día en que aprendemos “cosas” y maduramos. Así, nombrar “yo” y representar “yo” es un acto anacrónico, efímero, transitorio: cuando “yo” concluyo la realización de un objeto/obra ya he sido transformado por ella y, en el segundo siguiente, ya “soy diferente”. Como seres sinestésicos que somos, materializar o modelar “cualquier cosa” a partir de una imagen con la carga afectiva que tiene nuestro rostro, nos transforma. Constatamos que cualquier imagen producida una vez acabada no se parece más a “yo”; y “yo” ya me encuentro alterado por el paso del tiempo (he vivido un segundo, un minuto, una hora más...). Esta

⁵⁴⁹ “A identidade de uma pessoa não é uma justaposição de pertenças autónomas, não é um pachwork, é um desenho sobre uma pele esticada; se tocar numa das pertenças, é toda a pessoa que vibra.” In MAALOUF, Amin – *As identidades assassinas*. Lisboa, Difel, 2002, pág. 36.

constatación de lo obvio es resumida por Linda Weintraub: *"La gente madura, las experiencias se acumulan, las vidas se transforman, las relaciones se forman y se rompen. (...) Las experiencias del pasado se olvidan continuamente, o son modificadas y embellecidas. Cada acontecimiento transforma las definiciones del 'yo'."*⁵⁵⁰

Aunque habitualmente no vivamos con una aguda conciencia del paso del tiempo, el minuto anterior es ya pasado. La autora recuerda también que la experiencia individual y la vivencia idiosincrática del sujeto están íntimamente relacionadas con un contexto sociocultural. La estructuración y el grado de importancia de ciertas "componentes naturales", intrínsecas a la noción de identidad, son tan influidas por la naturaleza del sujeto como por el momento temporal en que éste vive. La autora da un ejemplo reciente y concreto: *"La feminidad y la masculinidad se convirtieron en cualidades distintivas de los artistas influenciados por el surgimiento de políticas de género, mientras que la salud y la orientación sexual afloraron como definidores del 'yo' durante la crisis del SIDA. Por ello los 'yoes' cambian cuando las personas se encuentran con determinadas condiciones culturales."*⁵⁵¹

Independientemente de consideraciones sobre si el "yo" es una entidad única o plural, más o menos condicionada por la sociedad, etc.; este deseo de ser uno mismo, de alcanzar un cierto grado de autoconocimiento y autenticidad es un fenómeno históricamente reciente que tuvo inicio y fue divulgado por la literatura producida en el Romanticismo. A lo largo del último siglo este anhelo se transformó en una cruzada personal y colectiva, transversal a los diferentes

⁵⁵⁰ *"People mature, experiences accumulate, lives are relocated, relationships are formed and broken. (...) All the while, past experiences are being forgotten, altered, and embellished. Each event transforms definitions of "self."* In WEINTRAUB, Linda – *Making contemporary art, how modern artists think and work*. Londres, Thames & Hudson, 2007.

⁵⁵¹ *"femininity and masculinity became defining qualities for artists influenced by the emergence of gender politics, while health and sexual orientation surfaced as "self" definers during the AIDS crisis. Thus "selves" change as individuals rub up against cultural conditions."* *Idem*, pág. 195.

estratos sociales y grupos de edad, lema de rebeldía juvenil de todas las décadas del siglo XX. Para el adolescente de los siglos XX y XXI, estar a la escucha y alimentar lo que intuye sobre su personalidad es también expresar el deseo de ser impar e insustituible (deseo que da sentido a la vida). Analizando los párrafos anteriores, me pregunto si la autorrepresentación será tan sólo un género y un tema propio a las Artes Plásticas, o un fenómeno más amplio. Pensamos que se trata de un fenómeno más amplio y ejemplificamos esa hipótesis mencionando nombres como los de Vera Mantero en el ámbito de la coreografía, João César Monteiro⁵⁵² e Alfred Hitchcock en el del cine⁵⁵³, o gran número de escritores de ficción literaria como Paul Auster⁵⁵⁴.

En cualquier caso, nos parece que esta urgencia contemporánea de afirmación de la singularidad del yo, puede ser asociada a otros fenómenos sociales externos al Arte. Por mencionar de forma sucinta otras facetas del problema, pensemos en un fenómeno semejante en la necesidad, alimentada por la sociedad de consumo en la que vivimos, sentida de manera muy intensa, de seguir tendencias de moda y cuidar la salud y la imagen externa del cuerpo con el objetivo de mantener una imagen “joven” (con todas las connotaciones que tiene la palabra, especialmente en lo que concierne “energía”, “dinámico”, activo entre otros). En términos sociales, la construcción de una imagen positiva de sí está correlacionada con el control del cuerpo, culto de la buena forma física, y la afirmación de singularidad procede de la calidad y cantidad de productos que consumimos⁵⁵⁵. No podemos dejar de mencionar tampoco el uso democrático y prácticamente ilimitado de Internet, especialmente a través de de redes sociales

⁵⁵² João César Monteiro es durante casi 10 años João de Deus en *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A comédia de Deus* (1995), *As bodas de Deus* (1998).

⁵⁵³ Encontramos un curioso artículo de José António Leitão a propósito de las apariciones de este cineasta como “figurante” en sus películas. In LEITÃO, José António – “O fotográfico como retrato e « readymade » a propósito de Alfred Hitchcock”. In *Revista de História de Arte* (FCSH - UNL), nº 5 - *O Retrato*. Lisboa, 2008.

⁵⁵⁴ Que, por ejemplo, surge como un personaje en las primeras páginas de *Trilogia de Nova lorque* (Oporto, Asa, 2002).

⁵⁵⁵ Otra vertiente del mismo problema puede ser analizada a través de la inédita y extraordinaria cantidad de autobiografías más o menos ficcionadas de estrellas de cine, futbolistas y otras figuras públicas que buscan reforzar su estatuto de icono de la cultura popular.

(como por ejemplo Facebook o Twitter) y blogs⁵⁵⁶, organizados con la estructura de un diario con contenidos de sugerente carácter confesional, que sin embargo no siempre son susceptibles de verificación. Internet, como toda la panoplia de herramientas gratuitas que ofrece, favorece el intercambio de todo tipo de ficheros que contienen documentos más o menos privados.

Nos vemos en la imposibilidad de establecer o definir un límite universal para el cuerpo del individuo que hace arte, el cuerpo del artista. Asumimos por eso que la obra es, simultáneamente, una vertiente de la memoria de todo lo que ha experimentado como individuo y artista, y por lo tanto funciona como un testimonio biográfico parcial. Esta simultaneidad de la vivencia de la vida y de la obra es común y en gran medida transversal a los artistas de la segunda mitad del siglo XX. El retrato del artista, cuando es producido por él mismo, además de reflejar una posible (y probable) relación narcisista con la “imagen de sí”, muestra aquello que él considera fundamental en la constitución de su identidad singular. Identidad esa que incluye asimismo un conjunto de opciones estéticas y políticas. Vimos también que, cuando la “imagen de sí” existe integrada en el seno de una comunidad familiar o cultural, podemos afirmar que esa imagen o ese conjunto de imágenes pueden ser designados como autorrepresentación. Así, concluimos que, en el siglo XX, ni el autorretrato, ni la autorrepresentación, ni la autobiografía se pueden contener y contar a partir de tan sólo un objeto (ya sea una imagen o un libro). Cualquier objeto o imagen fabricado con el propósito de exponer la “imagen de sí” es necesariamente un mapa, un atlas diseñado (por nosotros) y cartografiado por todo y todos lo(s) que (nos) rodean. Estas tres formas distintas de “narrativa de sí” tienen un importante punto en común: el hecho de transportar elementos y experiencias de la vida cotidiana íntima al ámbito del hacer artístico; siendo (naturalmente) propia de cada artista la forma

⁵⁵⁶ La propia estructura-base ofrecida por el sitio de alojamiento de los blogs más populares (ejemplo: blogspot.com) se organiza bajo la forma de entradas diarias de información que puede incluir texto e imagen.

personal con que lo hace. El artista restituye lo que ha visto del mundo y cómo se ha visto integrado en ese mundo, sin descuidar la expresión de lo que ha sentido y pensado en el momento de hacerlo. Llegamos al final de este texto con la convicción de que la autorrepresentación es, en su globalidad, un proyecto dialéctico concomitante entre el mundo y yo.

Como el título de la presente tesis indicia, al remitir al rostro, al cuerpo, a la biografía (ficcional o verídica) del artista, el *autorretrato* y la *autorrepresentación* son por excelencia el *territorio de experimentación* técnica y de estructuración conceptual singular, al tiempo que representan dos temas que ejemplifican un *cambio de paradigma* en lo que concierne a la creciente libertad estilística e intelectual y al estatuto del artista en la contemporaneidad. El efectivo cambio de paradigma reside en la pluralidad de imágenes de sí que pueden ser exhibidas en público más allá de lo que la sociedad aparenta aceptar como “decoroso”. Yendo al límite de esta afirmación, cabría tal vez decir que en relación al arte y al artista deja de haber (una norma de) comportamiento desviante.

Autorretrato y Autorrepresentación son dos conceptos o estrategias utilizadas para corroborar que, en el siglo XX, la figura del artista es (en el sentido de su imagen y de su persona) la materia primera de experimentación técnica, formal y conceptual (en la medida en que forja una entidad de “autor”). Aunque hemos visto también que existen innumerables abordajes de esa experimentación, que tanto puede pasar por la transformación del cuerpo como, simplemente, por la manipulación de la imagen fabricada; sin embargo seguimos insistiendo en que la materia primordial es la *persona* artista: el autor. Así, en este punto del texto, más allá de las similitudes y diferencias ya constatadas entre autorretrato y autorrepresentación, proponemos dos definiciones conclusivas para el término autorrepresentación:

a) autorrepresentación como “imagen de sí”: podemos describir los mecanismos de autorrepresentación como plurales, fragmentados y que exceden la mera representación del rostro y del cuerpo. Especialmente cuando el autor trabaja sobre una biografía ficcional, sobre las múltiples vivencias de (su) sexualidad o redes de afecto, sobre la (su) pertenencia a grupos sociales e identitarios específicos o generales, independientemente del grado de anclaje a la realidad que estos tengan. Las obras construidas en torno a una idea de autorrepresentación pueden constituir un pequeño conjunto de trabajos dentro de la obra del artista (como en el caso de C. Opie) o desarrollarse en un espacio temporal largo, por ejemplo en series de trabajo. En este último caso, la autorrepresentación o es el tema fundamental que estructura la obra o se hace visible por la coherencia transversal de la misma, patente en un lapso temporal amplio (como en el caso de C. Sherman). O sea, en un segundo momento de apreciación de esa obra podemos pensar sobre lo que la obra acumula o “dice” sobre el artista y su época, independientemente de que dicha obra sea un testimonio de naturaleza introspectiva o documental. En última instancia, sólo la lectura posterior y transversal de la globalidad de una obra o de un conjunto de obras permite cartografiar las preocupaciones de su autor y de su época. Llevando esta idea al extremo, podríamos decir que todo el objeto elevado a obra de arte es susceptible de ser leído en el ámbito de la autorrepresentación, o que, en su conjunto, esa obra construida por el artista a lo largo de su vida se convierte en un testimonio de carácter autorrepresentativo del artista (como individuo) y de una época (en tanto que reflejo de acontecimientos sociales e históricos). En lo que concierne a los artistas que han hecho uso del rostro y del cuerpo, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, incluso cuando la autorrepresentación no es el asunto principal, se convierte, diríamos que inevitablemente, en una especie de subtema.

El proyecto práctico comprende una colección de libros de artista titulados *os livros de cores* y se encuadra también en este apartado por contener resquicios de situaciones autobiográficas, aquí claramente manipuladas. Un pequeño

conjunto de personajes femeninos duplicados funciona como elemento de autorrepresentación. Como hemos descrito en el capítulo anterior, el proceso de elaboración de los libros y la naturaleza de la narrativa que contienen restituye en permanencia un espacio liminar entre el cotidiano ficcional y un conjunto de referencias literarias (podríamos aquí usar nuevamente la expresión “mapa de referencias”)⁵⁵⁷.

b) autorrepresentación como una concepción de sí: podemos también reflexionar sobre la autorrepresentación cuando, independientemente de la naturaleza de la imagen o de la forma de representación escogidas por el artista, tratamos el modo de posicionamiento del artista ante su obra. Este es el término usado por Jorge Molder (vide) para caracterizar un determinado modelo o aproximación al trabajo plástico que es distinto del autorretrato y de otros mecanismos cercanos. En este ámbito, la autorrepresentación es la práctica de una entidad compuesta por “yo-autor”, centrada en la experimentación (transitiva) de sí como elemento fundamental e idiosincrático, que se encuentra en la base del proceso de construcción del objeto artístico.

La experiencia radical de Orlan a partir de la performance *Le visage du 21eme siècle* (1990) es un ejemplo decisivo de la definición propuesta. Orlan es, literalmente, la autora de sí misma como artista y obra de arte. En ese sentido, no teme borrar rasgos hereditarios (como el rostro que hereda de su familia) y de su biografía personal con objeto de producir una obra singular. En este caso podemos decir que deja de haber “experiencia de sí” en detrimento de una experimentación total y única de la obra de arte –desdibujando la frontera entre individuo y obra. No obstante, el hecho de que sea el/la artista quien determine o denomine firmemente su territorio, no impide una posterior lectura crítica de su obra, que queda circunscrita a los presupuestos conceptuales indicados por el autor. No es necesario insistir en que esta definición se aplica única y

⁵⁵⁷ En este momento, la colección planeada bajo el título de “os livros de cores” está cerrada, pero otros proyectos de edición de autor se encuentran en fase de producción.

exclusivamente a los autores que han producido documentación escrita sobre su posición o de quienes se conocen testimonios directos o de artistas contemporáneos.

Las dos hipótesis presentadas no se oponen ni complementan entre sí; simplemente ofrecen puntos de lectura, adaptables al contexto de la obra del artista sobre cuya obra nos ocupamos⁵⁵⁸. El apartado “a” propone también un ejercicio de humildad en la medida en que, simultáneamente, eleva y relega la determinación conceptual del autor y reitera la idea anteriormente esbozada de que no es posible controlar la necesidad de interpretación de un espectador/observador⁵⁵⁹.

En último caso, la “imagen de sí”, la representación de este rostro que es nuestro o de aquello que denominamos nuestro rostro es también un documento público a partir del momento en que es expuesto a la mirada de terceros y mostrado como objeto artístico. No se trata tan sólo de un rostro anónimo y, por eso, la carga afectiva y empática que le es atribuida es fruto de la simple y singular capacidad de interpretación del espectador, pero no le es inherente (en ese aspecto, el retrato no es diferente de otros géneros de pintura, como la naturaleza muerta). Al final, y más allá de lo obvio, la gran diferencia entre el rostro vivo (en movimiento permanente) y ese sustituto que fabricamos y llamamos nuestro rostro, reside en el momento complejo y único que preside la apreciación de esa imagen u objeto y a la toma de conciencia de la supervivencia casi inmutable de esa obra al paso inexorable del tiempo. En *Ton*

⁵⁵⁸ Subrayamos en la introducción que el núcleo principal de referencias se ha constituido en torno a trabajos u obras específicas, en detrimento del conjunto del trabajo de un autor.

⁵⁵⁹ Tal vez la tarea más difícil llevada a cabo en esta investigación haya sido conseguir mantener un grado de atención peculiar durante el análisis de las obras, y las consiguientes hipótesis planteadas por esas obras. Como investigadora y artista, fue importante comprender que, a partir del momento en que la noción de autoría y singularidad ganan importancia (y se fijan), la mirada que se lanza sobre la obra debe ser entrenada de forma diferente y ganar otra agudeza. Deja de ser posible, y quizás sería éticamente incorrecto hacerlo, contemplar el trabajo de un artista únicamente como fruto o vinculado a un tiempo, período, escuela; pasando a ser necesario analizarlo en el marco de una globalidad de factores más compleja. Es esta mirada rigurosa la que hemos intentado implementar.

visage et le mien, Jacinto Lageira sintetiza esa sensación de desfase: “Al cobrar forma en una obra, mi rostro pierde el estatuto de particular y de proximidad que tenía para mí y se convierte en un objeto general y alejado [...] una vez la obra terminada, ese retrato y su vida propia, independiente de contingencias como la enfermedad o la vejez [...] que pueden afectarme, a mí, rostro vivo”.⁵⁶⁰

Este es un punto que resulta importante reseñar, aparte de que la supervivencia de la imagen excede el modelo que le dio origen: una imagen –cualquier imagen– es un documento siempre abierto, (re)actualizado en cada época y contexto por las diversas lecturas de los espectadores, promotor de numerosas interpretaciones, pero, en cambio, no es en sí mismo un rostro dialogante. Es un objeto estático que ofrece un pretexto para la reflexión, en el sentido de que funciona como espejo y materia de elaboración de un pensamiento⁵⁶¹. El trabajo de un artista, al ser expuesto, tiene un estatuto ambivalente: pertenece tanto a su autor como al público.

La obra expuesta asimismo puede ser reinterpretada o apropiada por otro autor y transportada a otro contexto. Para dar un ejemplo concreto: Tras la divulgación de *O livro vermelho*, perteneciente a la colección de *os livros de cores*, fui contactada por la bailarina Ana Santos Novo, que preparaba un solo titulado *Nós, que somos apenas quase...* (Nosotros, que apenas somos casi...) en el ámbito del “Festival de Solos na Malaposta”⁵⁶². En este contexto, Ana Santos Novo me pidió autorización para usar como materia prima *os livros de cores*, en

⁵⁶⁰ « *En prenant forme dans une œuvre, mon visage perd le statut de particulier et de proximité qu'il avait pour moi et devient un objet général et éloigné.(...) une fois l'œuvre achevée, ce portrait a sa vie propre, indépendante de contingences telles que la maladie, la vieillesse (...) qui peuvent m'atteindre, moi, visage vivant.* » In LAGEIRA, Jacinto – « Ton visage et le mien ». *ART Studio* n° 21. Paris, 1991, pág. 68.

⁵⁶¹ « (...) cet « autre visage » ne saurait me remplacer ou remplacer autrui, même allégoriquement ou symboliquement. C'est un objet, un matériau mis en forme, une œuvre d'art qui n'est pas faite de langage et qui ne parle pas, encore moins pour extérioriser une vie qu'on lui suppose et qui n'as rien à faire avec l'art. N'oublions pas la fameuse phrase de Duchamp : « C'est le regardeur qui fait le tableau ». *Idem*, pág. 72.

⁵⁶² “*Nós que somos apenas quase...*” se estrena el día 24 de septiembre de 2010, en el teatro de la Malaposta de Lisboa. www.anasantosnovo.blogspot.com (página consultada el día 15 de agosto de 2010)

particular el livro vermelho. No obstante, su interpretación de los múltiples personajes femeninos fue filtrada por la idiosincrasia de su propio universo y de su experiencia personal, asociando los múltiples personajes femeninos a la maternidad, y no a la duplicación de “yos”. En este caso concreto, la propuesta de Ana Santos Novo no niega el concepto estructurante primero, añadiendo sin embargo nuevos y otros sentidos al dar énfasis a aspectos secundarios.

Nos parece que esta ampliación del sentido inicial es una consecuencia de la exposición pública. Es esta intrincada ambivalencia del sentido presente y futuro de la obra: al pensamiento del artista (textos, entrevistas, etc.), se suma el comentario de los críticos y, posteriormente, la lectura de historiadores. La “imagen de sí”, ya sea un rostro o cualquier otro objeto que actúe como metonimia de ese rostro, ya sea concebida en los cánones de un autorretrato clásico o a través de cualquier otro mecanismo de autorrepresentación⁵⁶³, el *sentido* que esa imagen expuesta suscita ante otros deja de pertenecer a su autor. Marcel Duchamp, en conferencia titulada “El proceso creativo”, señaló que *el artista no es el único que consume el acto creador*⁵⁶⁴. De hecho, también el *sentido* de cualquier obra es también producido y contextualizado por el público. Es en ese intersticio –ese fallo de discurso inevitable– donde reside uno de los factores de interés, de perpetuidad y de equívoco sobre la autorrepresentación y de todas las formas vecinas de documentación (auto)biográfica: la capacidad, constantemente renovada, del ser humano de reconocer su humanidad, asegurar su singularidad en contrapunto a la alteridad del otro e *identificarse*.

⁵⁶³ « *La présentation se soi entraine chez le spectateur plusieurs modes d'identification possibles. Par une étrange dialectique, il réside à la fois à la périphérie et au sein de l'image.* » In AMOUROUX, Eric – « Jorge Molder, de l'autre cote du miroir ». *Art Press* n° 272. París, octubre 2001. pág 34.

⁵⁶⁴ “(...)pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”. DUCHAMP, M., ‘El proceso creativo’, en Escritos, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pág. 163.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA ACTIVA

- VV.AA. – *Je est un autre*. Lisboa, Galeria Cómicos/Luís Serpa, 1990.
- VV.AA. – *O Rosto da Máscara, auto-representação na Arte Portuguesa*. Lisboa, Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, 1994.
- VV.AA. – *Face à Face*. Paris, Ed. Cabinet d'Art Graphique/ Centre Georges Pompidou, 1994.
- VV.AA. – *Fémininmasculin, le sexe de l'art*. Paris, Centre Georges Pompidou y Gallimard/Electa, 1995.
- VV.AA. – *Theories and documents of contemporary art, a sourcebook of artists' writings*. S/L, Editado por Kristine Stiles & Peter Selz/California Press, 1996.
- VV.AA. – *Sensations, young British artists from the Saatchi Collection*. Londres, Royal Academy of Arts/ Thames & Hudson, 1997.
- VV.AA. – *L'Art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris, Editions du regard, 1998.
- VV.AA. – *William Kentridge*. Londres, Phaidon, 1999.
- VV.AA. – *O Retrato*. Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 1999.
- VV.AA. – *William Kentridge*. Chicago, Museum of Contemporary Art of Chicago y Abramsbook's, 2001.
- VV.AA. – *Moi ou un autre. Autoportraits d'artistes Belges*. Tournai, La Renaissance du livre, 2002.
- VV.AA. – *A Pintura. Textos essenciais*, vol. 4. Dir. general de Jacqueline LICHTENSTEIN. São Paulo, Editora 34, 2004.
- VV.AA. – *A Pintura. Textos essenciais*, vol. 5. Dir. general de Jacqueline LICHTENSTEIN. São Paulo, Editora 34, 2004.
- VV.AA. – *A Pintura. Textos essenciais*, vol. 9. Dir. general de Jacqueline LICHTENSTEIN. São Paulo, Editora 34, 2006.
- VV.AA. – *Global Feminisms. New directions in contemporary art*. Nueva York. Brooklyn Museum/ Merrell Publishers Limited, 2007.

- VV.AA. – *Aquilo sou eu, auto-retratos de artistas contemporâneos. Obras de la colección [Safira & Luís] Serpa*. Lisboa, Fundação Carmona e Costa/Assírio & Alvim, 2008.
- ALEMANI, Cecilia – *William Kentridge*. Milán, Ed. Francesco Bonami y Mondadori Electa s.p.a., 2006.
- ARASSE, Daniel – *Le sujet dans le tableau*. París, Flammarion, 1997.
– *L'ambition de Vermeer*. París, Adam Biro, 2001.
- ARCHER, MICHAEL – *L'Art depuis 1960*. París, Thames & Hudson, 1998.
- AUPING, Michael – *Francesco Clemente*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1985.
- BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70, 1997.
– *Fragments d'un discours amoureux*. París, Seuil – Col. Tel Quel, 1977.
– *O rumor da lingua*. Lisboa, Edições 70, 1987
– *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Lisboa, Ed. 70, 2006.
– *La Chambre claire*. París, Ed. Gallimard, 1980.
– “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.
- BERGER, John – *The shape of a pocket*. Londres, Ed. Bloomsbury, 2002.
- BORZELLO, Frances – *Femmes au miroir, une histoire de l'autoportrait féminin*. París, Thames& Hudson, 1998.
- BREIDBACH, Angela y KENTRIDGE, William – *Thinking Aloud*. Colonia, Walter Koning, 2006.
- BUSCA, Joelle – *Les visages d'Orlan, pour une relecture du post-humain*. Bruselas, La lettre volée, 2002.
- CABANE, Pierre – *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.
- CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1983.
– *Artist's self-portraits*. Nueva York, Abbeville press publishers, 2006.
- CARLOS, Isabel & VANDERLINDEN, Barbara – *Helena Almeida*. Lisboa/Milán, IAC/Electa, 1998.

- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *William Kentridge*. Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1998.
- COPLANS, John; HUNT, Ian; SARDO, Delfim – *Luxury bound, fotografias de Jorge Molder*. Coord. Delfim Sardo. Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- COURTINE, Jean-Jacques y HAROCHE, Claudine – *História do Rosto*. S/L, Teorema/Circulo de Leitores, 1997.
- CREISSELS, Anne – *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*. Paris, Éditions du Félin, 2009.
- CRISTIANSEN, Keith y W. MANN, Judith – *Orazio e Artemisia Gentileschi*. Ginebra-Milán, Skira, 2001.
- DERRIDA, Jacques – *La vérité en Peinture*. Paris, Flammarion, 1978.
- DERRIDA, Jacques – *Márgenes de la Filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid, Cátedra, 1989
- DUBUS, Pascale – *Qu'est-ce qu'un portrait?* Paris, L'insolite, 2006.
- ELIAS, Norbert – *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa, Dom Quixote, 1993.
- ELIS, Patricia – *100: The work that changed British art*. Londres, Jonathan Cape/ The Saatchi Gallery, 2003.
- FORMAGGIO, Dino – *Arte*. Lisboa, Editorial Presença, 1985.
- FOUCAULT, Michel – *O que é um autor?* Lisboa, Vega 2002.
- FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas*. Lisboa, Edições 70, 2005.
- GIACOMETTI, Alberto y TAILLANDIER, Yvon – *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*. Paris, L'Échoppe, 1993.
- GIL, José – *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997.
- GIL, José – *Sem título, escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa, Relógio de Água, 2005.
- GOLDBERG, Roselee – *Performance live art since the '60s*. Introd. de Laurie Andersen. Londres, Thames & Hudson, 1998.
- GOLDBERG, Roselee – *Performance Art, From Futurism to the Present*. Londres, Thames & Hudson, 2001.

- HARRISON, Charles y WOOD, Paul J. – *Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Blackwell, 1998.
- HAUSER, Arnold – *Teorias da Arte*. Lisboa, Presença, 1988.
- HAUSER, Arnold – *História Social da Arte e da Cultura*. Vol. 2. S/L, Vega/Estante Editora, 1989.
- HAUSER, Arnold – *História Social da Arte e da Cultura*. Vol. 5. S/L, Vega/Estante Editora, 1989.
- HELLER, Nancy G. – *Woman Artists, an illustrated history*. Nueva York, Abbeville Press, 1997.
- HOLANDA, Francisco – *Da pintura antiga*. S/L, Livros Horizonte, 1984.
- KRIS, Ernest y KURZ, Otto – *Lenda, mito e magia na imagem do artista, uma experiência histórica*. Lisboa, Presença, 1988.
- KUSPIT, Donald – *Art's Identity Crisis: Yasumasa Morimura's photographs*. Nueva York, Aperture, 2003.
- LEPERLIER, François – *Claude Cahun*. Tours, Nathan/HER, 1999.
- LEPERLIER, François – *Claude Cahun, l'exotisme intérieur*. París, Éditions Fayard, 2006.
- MAALOUF, Amin – *As identidades assassinas*. Lisboa, Difel, 2002.
- MARCADÉ, Bernard – *Marcel Duchamp. La vie à crédit*. París, Flammarion, 2007.
- MARTIN, Elisabeth y MEYER, Vivian – *Female Gazes, Seventy-five woman artists*. Toronto, Second Story Press, 1997.
- MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e narcisismo, o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne – *Esthétique du livre d'artiste*. París, Ed. Jean Michel Place/ Bibliothèque National de France, 1997.
- MORIMURA, Yasumasa y KUSPIT, Donald – *Daughter of Art history. Photographs by Yasumasa Morimura's photographs*. Nueva York, Aperture, 2003.
- NANCY, Jean-Luc – *Le regard du portrait*. París, Galilée, 2000.

- PHILLPOT, Clive y LAUF, Cornélia – *Artist/Author – contemporary artists' books*. Nueva York, D.A.P/ The American Federation of Arts, 1998.
- PLINIO El Viejo – *Histoire Naturelle. Livre XXXV*. Traducido y comentado por Jean-Michel CROISILLE. París, Les Belles Lettres, 1985.
- POLLOCK, Griselda - *Visions & Difference – Femininity, Feminism and the Histories of art*. Londres, Routledge, 1988.
- POMMIER, Édouard – *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*. París, Gallimard, 1998.
- RILKE, Rainer Maria – *Cartas a um jovem poeta*. Lisboa, Contexto, 1994.
- RIMBAUD, Jean-Arthur – *Iluminações/ uma cerveja no inferno*. Trad. de Mário Cesariny. Lisboa, Assírio&Alvim, 1999.
- RIPA, Cesare – *Iconologia*. Milán, Tea Arte, 2002.
- ROSENGARTEN, Ruth – *Sete fragmentos para Georges Méliès e outros trabalhos de William Kentridge*. Lisboa, Ed. Museu do Chiado – MNAC, 2005.
- ROSENGARTEN, Ruth – *Contrariar, esmagar, amar. A Família e o Estado Novo na obra de Paula Rego*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- SAAVEDRA MACHADO, Luís – *O conceito do Romantismo*. Coimbra, Publicación del Instituto Alemán de la Universidad de Coimbra, 1937.
- SARAMAGO, José – *Manual de Pintura e caligrafia*. Lisboa, Caminho, 1983.
- SONTAG, Susan – *Against interpretation*. Londres, Vintage, 1994.
- TROTMAN, Nat y FERGUSON, Russel – *Catherine Opie, american photographer*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2008.
- VALERY, Paul – *Degas dança Desenho*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- VILLASEÑOR, Maria-Christina – *William Kentridge. The black box/Chambre Noire*. Nueva York, The Solomon Guggenheim Foundation y Deutsche Bank, 2005.
- WEINTRAUB, Linda – *Making contemporary art, how modern artists think and work*. Londres, Thames & Hudson, 2007.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot – *Les enfants de saturne*. Trad. de Daniel Arasse. París, Macula, 1985.

2. BIBLIOGRAFÍA PASIVA

- VV.AA. – *Morandi*. España, IVAM/ Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1999.
- VV.AA. – *50 anos de Arte Portuguesa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- VV.AA. – *Robert Gober: sculpture+drawing*. Miniapolis, Walker Art Center, 1999.
- VV.AA. – *Clemente*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2000.
- VV.AA. – *2009 Incheon Women Artists' Biennale*. Incheon, Incheon Metropolitan City/Incheon Women Artists' Biennale, 2009.
- BAUCHAUD, Henry y FLORENCE, Jean – *La Déchirure / Lecture. Psychanalyse, Fiction et vérité*. Bruselas, Labor, 1986.
- BENJAMIN, Walter – *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*. Introd. de T.W. Adorno. Lisboa, Relógio de Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter – *A modernidade*. Traducido y comentado por João Barrento. Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- BERNARD, Bruce – *Lucien Freud*. Londres, Jonathan Cape, 1996.
- BOCKMUHL, Michael – *Rembrandt. O mistério da aparição*. Colonia, Benedikt Taschen, 1993.
- BOREL, France – *Bacon, portraits and self-portraits*. Introd. de Milan Kundera. Londres, Thames & Hudson, 1996.
- CAMUS, Renaud – *Duane Michals*. París, Editions Nathan, 1997.
- CAUJOLLE, Christian – *Gisèle Freund, Photographes*. Munich, Schirmer Art Books, 1993.
- CHASTEL, André – *Leonard de Vinci: La Peinture*. París, Edition Hermann, 1964.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn – *William Kentridge*. Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1998.
- COURTINE-DENAMY, Sylvie – *Le visage en question*. París, Éditions de la Différence, 2004.
- CRUZ, Teresa – *O pintor da vida moderna*. Lisboa, Vega, 2002.
- DELEUZE, Gilles – *Foucault*. Lisboa, Vega, 1987.

- ERNST, Bruno – *Le miroir magique de M.C. Escher*. Colonia, Taschen, 1992.
- FERNANDES JORGE, João Miguel – *Processo em Arte*. Lisboa, Relógio de Água, 2008.
- FOUCAULT, Michel – *L'ordre du discours, leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 Décembre 1970*. Paris, Gallimard, s/d.
- FRIEDMAN, Michael – *Close reading*. Nueva York, Harry N. Abrams, 2005.
- HUGHES, Robert – *Lucien Freud, paintings*. Londres, Thames & Hudson, 1998.
- JAMIS, Rauda – *Frida Kahlo, auto-retrato de uma mulher*. Lisboa, Quetzal, 1992.
- JUNGER, Ernest – *A guerra como experiência interior*. Lisboa, Ulisseia, 2005.
- LIPPARD, Lucy – *Eva Hesse*. Nueva York, Da capo press, 1992.
- KETTENMANN, Andrea – *Frida Kahlo, souffrance et passion*. Colonia, Benedikt Taschen, 1992.
- MARIN, Louis – *Détruire la Peinture*. Paris, Flammarion, 1997.
- MELO, Alexandre – *Cindy Sherman, Retrospectiva*. Lisboa, Fundação das descobertas/CCB, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. Alpiarça, Vega, Col. Passagens, 2002.
- MEURIS, Jacques – *Magritte*. Colonia, Taschen, 1992.
- MOLDER, Jorge – *Auto-retratos da coleção*. Lisboa, CAM/Fundación Calouste Gulbenkian, 1999.
- MULLER-WESTERMANN, Iris – *Munch by himself*. Londres, Royal Academy of Arts, 2005.
- NOCHLIN, Linda – *Representing women*. Londres, Thames & Hudson, 1999.
- PINHARANDA, João Lima – *Manuel Botelho. Pintura e Desenho 1984-2004*. Lisboa, Ed. Fundación Calouste Gulbenkian, 2005.
- PINHARANDA, João Lima – *Manuel Botelho – Pintura e Desenho, Livro de enganos*. Lisboa, Ed. Especial para PLMJ – Sociedade de Advogados, 2000.
- PORFÍRIO, José Luís – *Manuel Botelho. Pintura e Desenho 1997/2000*, Lisboa, S/E, 2000.

SARDO, Delfim – *Spirit house*. Caldas da Rainha, Ed. 7ª Bienal Internacional de Escultura e Desenho das Caldas da Rainha, 1997.

SELZ, Peter – *Max Beckmann: The Self-portraits*. Nueva York, Rizzoli International Publication/ Gagosian Gallery, 1992.

WALLIS, Brian – *The artist book and postmodernism*. Nueva York, D.A.P./ The American Federation of Arts, 1998.

WANDSCHNEIDER, Miguel y FARIA, Nuno – *A indisciplina do desenho*. Lisboa, Ministério da Cultura e IAC, 1999.

WHITMAN, Walt – *Canto de mim mesmo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1992.

WILDE, Oscar – *O retrato de Dorian Gray*. S/L, Círculo de Leitores, 1990.

3. DICCIONARIOS

VV.AA. – *Petit Robert, dictionnaire de la langue française*. París, Dictionnaires Le Robert, 1989.

VV.AA. – *The dictionary of Art*. Nueva York, Ed, Jane Turner, 1996.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de – *Novo dicionário da língua portuguesa do Século XXI*. Río de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1999.

LACLOTTE, Michel – *Petit Larousse de La Peinture*, París, Larousse, 1979.

MORIZOT, Jacques y POUIVET, Roger – *Dictionnaire d'Esthétique et de Philosophie de l'Art*. París, Ed. Armand Colin, 2007.

4. MATERIAL AUDIO Y VÍDEO

KURTZ-KRETZSCHMAN, Ilene; BOURGEOIS, Carolina – *Point of view, an anthology of the moving image*. Producido por: The museum of contemporary Art, Bick productions, 2003

5. REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

VV.AA. – *Dévisager*. La recherche photographique, nº 14. París, Primavera 1993.

- VV.AA. – “David Hockney”, in *Connaissance des Arts- hors série*, Centre Georges Pompidou, nº 131. París, 1999.
- VV.AA. – “Fotografia portuguesa no século XX”, in *Arte ibérica nº 40*, Edición especial. Lisboa, Oct/Nov. 2000.
- VV.AA. – “Picasso érotique”, in *Connaissance des Arts- hors série*, Centre Georges Pompidou, nº 160. París, 2001.
- VV.AA. – *Elephant: The Art & Visual Culture Magazine*, nº 1. Amsterdam, Invierno 2009-10.
- VV.AA. – *Exit book nº2. Exit, Revista de Arte y Cultura Visual*. Madrid, 2003.
- VV.AA. – *Exit book nº9. Exit, Revista de Arte y Cultura Visual*. Madrid, 2008.
- VV.AA. – *FUKT 7 ½, a magazine for contemporary drawing – the animation issue*. Editado y coordinado por Björn Hegardt. Berlín, sept. 2006.
- VV.AA. – *FUKT 7, a magazine for contemporary drawing*. Editado y coordinado por Björn Hegardt. Berlín, 2008.
- VV.AA. – *FUKT 7 ½, a magazine for contemporary drawing*. Editado y coordinado por Björn Hegardt. Berlín, sept. 2009.
- VV.AA. – *ROVEN. Revue Critique sur le dessin contemporain*, nº1. París, abril 2009.
- VV.AA. – *ROVEN. Revue Critique sur le dessin contemporain*, nº2 (Outono/Inverno). París, oct. 2009-2010.
- VV.AA. – *Margens e confluências*, número dedicado a *mulheres artistas – argumentos de género*, nº 11-12. ESAP/Guimarães. Dic. 2006.
- VV.AA. – *Margens e confluências*, número dedicado a *BD/Ilustração*, nº 13-14. ESAP/Guimarães, 2008-09.
- AMOUROUX, Eric – « Jorge Molder, de l'autre côté du miroir », in *Art Press n.º 272*. París, Oct. 2001.
- BABO, Maria Augusta – “Olhando o olhar no retrato”, in *Revista de Comunicação e Linguagens – Imagem e vida*, nº31. Relógio d'Água, Lisboa, 2003.

- BOND, Anthony – “Actualidad del retrato e historias de género: imitaciones”, en *Exit Express* n.º 43. Madrid, Abril 2009.
- BREA, José Luis – “Identity factories (self portrait rhetoric)”, en *Exit*, n.º10 - *Autorretratos*. Madrid, 2003.
- BRITO COSTA BARROCAS, António José – “Do silêncio dos corpos à eloquência das almas. Pose e retrato na pintura do século XVI”, in *Arte e Teoria*, n.º 8. *Revista do Mestrado em Teorias de arte/FBAUL*. Lisboa, 2006.
- DECLERCK, Lies – “Self-portrait as anti-model”, in *Janus*, n.º 10. (primavera). Amberes, 10/2002.
- DUARTE, Luís Ricardo – “A casa da imaginação”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, año XXIX, n.º 1016. 9 a 22 de Setembro 2009.
- FAZENDA, Maria do Mar – “Raccord, acaso e coincidência”, in *L+Arte*, n.º 53. Lisboa, Oct. 2008.
- FERIA, José Tomas – “O que é um livro de artista?”, in *Revista imaginar*, n.º 48. Oporto, Jul. 2007.
- GUÉGAN, Stéphan – “Picasso: une synthèse à Thèse. Obsession de la modernité », in *Beaux-Arts Magazine*, n.º 292. Bolonia, Oct. 2008.
- GUÉGAN, Stéphan – “Picasso et ses maîtres, un hommage insolent”. *Beaux-Arts Magazine*, n.º292. Bolonia, Oct. 2008
- GRAZIOLI, Elio – “To be a machine/ser máquina”, in *Exit*, n.º31 – *Máquinas/Machines*, Madrid, 2008.
- GUNNING, Tom – “Double vision, peering through Kentridge’s stereoscope”, in *Parkett*, n.º63: Emin, Kentridge, Schneider. Zurich / Nueva York / Frankfurt, 2001.
- LAGEIRA, Jacinto – “Ton visage et le mien”, in *ART Studio* n.º 21. Paris, 1991.
- LANG, Luc – “Cindy Sherman: un visage pour signature”, in *ART Studio* n.º 21. Paris, 1991.
- LEITÃO, José António – “O fotográfico como retrato e « readymade » a propósito de Alfred Hitchcock”, in *Revista de História de Arte (FCSH - UNL)*, n.º 5 - *O Retrato*. Lisboa, 2008.

- LE MOIGNE, Cyrielle – “Le naufrage du visage”, in *Beaux-Arts magazine* nº292. Bolonia, Oct. 2008.
- MACEDO, Hélder – “Os simulacros das histórias”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, año XXIX, nº 1016. 9 a 22 de Sept. 2009.
- MACEDO, Ana Gabriela – “Entre Xerazade e Alice”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, año XXIX nº 1016. 9 a 22 de Sept. 2009.
- MARQUES, Bruno – “Entrevista a José Gil”, in *Revista de História de Arte* (FCSH - UNL), nº 5 - O Retrato. Lisboa, 2008.
- MELO, Alexandre – “Jorge Molder – retratos, conversas, fragmentos”, in *Arte Ibérica* nº25. Lisboa, Jun. 1999.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne – "Livres d'artistes". *Nouvelles de l'estampe*, nº122. Paris, Abril-Junio 1992
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne – "Livres d 'artiste et collection", in *Nouvelles de l'estampe* nº 122, Paris, Octubre-Noviembre 1990
- MONTESINOS, Fernando – “As faces do Retrato”, in *L+Arte* nº 49. Lisboa, Jun. 2008.
- NANCY, Jean-Luc – “Cinquenta e oito indícios sobre o corpo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividade*, nº33. Relógio d'Água. Lisboa, 2004.
- OLIVARES, Rosa – “¿Quién soy yo?”, in *Exit*, nº10 - Autorretratos, Madrid, 2003.
- RAMIREZ, Juan Antonio – “Automodelo e identidad quebrada”, in *Exit*, nº10 - Autorretratos. Madrid, 2003.
- RENTON, Andrew – “Francesco Clemente. Unrelaxed Cosmology of floating symbols, in *Flash Art International Edition* nº 171, Vol. XXVI. Verano 1993.
- RICHES, Harriet – “¿Esa soy Yo? rastreando el yo en el arte contemporáneo”, in *Exit Express* n.º43. Madrid, Abril, 2009.
- SARAMAGO, José – “O autor como narrador”, in *Revista LER* nº 38. Lisboa, primavera/verano, 1997.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail – “Le « je » équivoque, Claude Cahun, sujet lesbien”, in *Les Cahiers du MNAM*, nº 80. Paris, 2002.

SOUSA, Ângelo de – “Refracções”, in *Revista de Comunicação e linguagens – Imagem e vida*. n° 38, Relógio d’Água, Lisboa, 2003.

TRATSAERT, Hendrik – “Come closer” (entrevista con Nan Goldin y Valérie Massadian). *Janus*, n° 10. Amberes, Primavera 10/2002.

6. PUBLICACIONES ONLINE

<http://camaraclara.rtp.pt/#/arquivo/143> (22 de diciembre 2009).

http://pt.wikipedia.org/wiki/Teste_de_Rorschach (2 de febrero de 2010).

<http://portal.unesco.org/en/ev.php->

[URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (24 de Julio 2010).

http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf (13 de agosto de 2010).

http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/bordons_EV6.pdf (13 de agosto de 2010).

www.anasantosnovo.blogspot.com (15 de agosto de 2010)

<http://sites.google.com/site/estudiorevista/numeros-publicados> (07 de Enero de 2011).

<http://devenirvisible.blogspot.com/2009/02/dailleurs-derrida-un-film-de-safaa.html> (31 de enero de 2011-02-01).

<http://www.imdb.com/name/nm1338846/> (31 de enero de 2011).

<http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/el-autor-como-productor.html> (1 de febrero de 2011).

7. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA DURANTE LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO

La bibliografía aquí presentada se diferencia de la lista bibliográfica enumerada, por su naturaleza heterogénea, tal vez algo extrínseca al rigor académico de praxis. Asumiendo que el capítulo 4 es escrito en primera persona y que el texto tiene un carácter personal, he optado por destacar la bibliografía consultada durante la realización del proyecto y que más fuertemente o directamente ha influido en él.

7.1. LIBROS EDITADOS

VV.AA – *Tinta nos nervos*. Lisboa, Museu Berardo/CCB, 2011.

AL BERTO – *O anjo mudo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

AUSTER, Paul - *Caderno vermelho*. Lisboa, ASA, 2002.

- *Trilogia de Nova Iorque*. Lisboa, ASA, 2002.

- *O Livro das ilusões*. Lisboa, Asa, 2003.

- *Viagens no scriptorium*. Lisboa, ASA, 2007.

- *No País das últimas coisas*. Lisboa, Asa, 2010.

BACHELARD, Gaston – *La poétique de l'espace*. Paris, Puf/Quadrige, 2001.

BETTELHEIM, Bruno – *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa, Bertrand Editora, 1998.

BORGES, Jorge Luis – *Obras completas, vol. II*. Lisboa, Ed. Teorema, 1898.

BORGES, Jorge Luis – *O livro de areia*. S/L, Editorial Estampa, 1974.

GIACOMETTI, Alberto y TAILLANDIER – *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*. Paris, L'Échoppe, 1993.

NETO JORGE, Luísa – *Poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

PLATÃO – *O banquete*. Mem Martins, Europa-América, 1986.

SERRA, Richard – *Writings and interviews*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1994.

VON FRANZ, Marie-Louise – *La femme dans les contes de fées*. Paris, Michel Albin, 1993.

7.2. LIBROS DE ARTISTA, AUTOEDICIÓN, SMALLPRESS Y FACSIMILES

VV.AA. – *The diary of Frida Kahlo, an intimate self-portrait*. Introd. de Carlos Fuentes. Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1995.

VV.AA. – *Manual*. Coordinado y Editado por Alexandre Estrela y Scott Harrison. Lisboa, 2003.

VV.AA. – *Derby* (Ejemplar nº 117/150). Coordinado y Editado por Mike Goes West/Imprensa Canalha. Lisboa, 2009.

ABRAMOVIC, Marina – *Biography*. En colaboración con Charles Atlas. Ostfildern, Ed. Reihe Cantz, 1994.

ABRANCHES, Filipe y COTRIM, João Paulo – *FITZ*. (col. "O filme da minha vida") Viana do Castelo, Ao Norte, 2009.

ALMEIDA, Helena y SARDO, Delfim – *Caderno de campo*. Lisboa, Gal. Filomena Soares, 2006.

BLAKE, William – *Canções de Inocência e de Experiência*. Lisboa, Assírio&Alvim, 2009.

CALLE, Sophie – *Où et quand? – Lourdes* – (con Maud Kristen) Arles, Actes Sud, 2009.

- *Douleur exquise*. Arles, Actes Sud, 2003.

- *Des histoires vraies + dix*. Paris, Actes sud, 2002.

- *Les Dormeurs*. Paris, Actes sud, 2000.

- *De l'obéissance (Livre I – col. Double jeux)*. Arles, Actes Sud, 1998.

CASNELLIE, Christina – *Bomboca*. Oporto, Plana, 2010.

- *Eatable* (Ejemplar nº 72). Berlin, Christina Casnellie, 2010.

DEHARME, Lisa y CAHUN, Claude – *Le cœur de Pic*. Introd. de Paul Eluard. Rennes, Éditions MeMo, 2004.

DOLBETH, Júlio y VITORINO SANTOS, Rui – *Pandora complexa* (Ejemplar nº 62). Oporto, Plana, 2008.

FEITOR, José – *Animais* (Ejemplar nº 24). Lisboa, Imprensa Canalha, 2007.

FULTON, Hamish – *An object cannot compete with experience*. Sainsbury, Hamish Fulton / Sainsbury Centre for Visual Arts, 2001.

- GAUGIN, Paul – *Noa Noa. The Tahiti Journal of Paul Gaugin*. San Francisco, Oceánie Ed. por J. Miller/Chronicle books, 1994.
- HENRIQUES, Luís – *TimeLifeLifeTime*. Lisboa, Opuntia books, 2009.
- HOKUSAI – *Les cent vues du Mont Fuji*. Paris, Hazan, 2008.
- LAPIN – *Lapin à Saint-Émilion*. Barcelona, Lapin, 2010.
- LEITÃO, Catarina – *Drift*. N.Y. Catarina Leitão, 2009.
- *Weatherproof*. N.Y., Catarina Leitão & The Center for Book Arts, 2007.
- LONG, Richard – *A walk past standing stones*. Londres, Ed. Anthony d'Offay, 1979.
- LOPES, Adília – *Apanhar ar*. Lisboa. Assírio&Alvim, 2010.
- LOURENÇO, Pedro – *Blues Control #1* (Ejemplar nº 150/150). Lisboa, Imprensa Canalha, 2008.
- MACKINTOSCH, David – *Imagine you're in a room full of blind fools desperately grasping at nothing*. Galsgow/Salford, Aye-Aye Books, 2007.
- MESSAGER, Annette – *Ma collection de proverbes*. Milán, Ed. Giancarlo Politi, 1976.
- MOURA, Pedro – *Divide e Impera*. Lisboa, Montesinos/ Pedro Moura, 2009.
- NAESCHER, Manfred – *Screenshots: Vargtimmen*. Berlín, Manfred Naescher, 2009.
- NAVAS, Miguel – *Auto-retratos / self-portraits / selbsportrait*. Lisboa, Miguel Navas / Galeria Luís Serpa, 2005.
- POPPE, António – *Torre de D. Juan Abad*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- RENAULD, Émilie - *Chroniques de Montelly*. Thonon-les-bains, Éditions de l'Éclosioir, 2008.
- SALAVISA, Eduardo – *Diários Gráficos, desenhos do quotidiano*. Lisboa, Quimera Editores, 2008.
- *Diário de Viagem em Lisboa*. Lisboa, Quimera, 2011.
- *Diário de Viagem em Cabo Verde*. Lisboa, Quimera, 2011.
- TROPA, Pedro – *Travessia. Evidência. O Monte Rosa*. Lisboa, Pedro Tropa, 2009.

VAUGHN, Jon – *shmyxym* (Ejemplar nº 14/75). Lisboa, Opuntia Books, 2010.

WITT, Sol Le – *Autobiography*. s/l, Ed. Multiples & Torf, 1980.

7.3. WEB-SITES SOBRE EDICIÓN Y LIBROS DE ARTISTA

<http://lerbd.blogspot.com/2009/12/o-livro-azul-isabel-baraona-auto-edicao.html>

(14 de diciembre de 2009)

<http://diariografico.com/index.htm> (29 de enero de 2010)

<http://livrosdeartista.ibn-mucana.com/index.html> (29 de enero de 2010)

<http://www.eabfair.com/> (29 de enero de 2010)

<http://www.fukt.de/> (29 de enero de 2010)

<http://nyartbookfair.com/> (29 de enero de 2010)

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/bookshelf/flashsite/index.html>

(29 de enero de 2010)

<http://www.kaleideditions.com/> (1 de marzo de 2010)

<http://blog.inc-livros.pt/> (1 de marzo de 2010)

<http://cdla.info/en> (1 de marzo de 2010)

<http://www.florenceloewy.com> (1 de marzo de 2010)

<http://www.lesillustrationsdelapin.com/> (19 de noviembre de 2010)

<http://www.xs4all.nl/~boewoe/frame2.htm> (19 de noviembre de 2010)

<http://www.damaaflita.com/?cat=8> (19 de noviembre de 2010)

<http://www.journalofartistsbooks.org/> (07 de enero de 2011)

<http://gramatologia.blogspot.com/> (20 de enero de 2011)

<http://www.codexfoundation.org/> (23 de enero de 2011)

<http://www.catarinaleitao.net/> (23 de enero de 2011)

<http://planapress.org/pt/> (23 de enero de 2011)

<http://www.edicionesoriginales.com/informacion.php> (1 de febrero de 2011)

<http://www.bookworks.org.uk> (1 de febrero de 2011)

www.revolver-books.de (1 de febrero de 2011)

<http://www.bookartbookshop.com/docs/contents.htm> (1 de febrero de 2011)

<http://www.ivorypress.com/> (2 de febrero de 2011)

<http://www.grahamegalleries.com/> (1 de febrero de 2011)

http://www.pointdironie.com/in/ironie_us.html (1 de febrero de 2011)

8. ÍNDICE DE IMÁGENES PRESENTADAS

I Jean-Baptiste-Siméon Chardin – *Autorretrato* (detalle, cerca 1779).

pastel s/papel, 40,7X32,5 cm. Museo del Louvre, París.

II Rembrandt – *Autorretrato con ojos desorbitados*, 1630.

aguafuerte, 5,1X4,6 cm. Rijkmuseum, Amsterdam.

III Rembrandt Van Rijn – *Autorretrato como Apóstol Pablo* (detalle), 1661

Óleo s/lienzo, 91X77cm. Rijkmuseum, Amsterdam.

IV Henri de Toulouse Lautrec – *Henri de Toulouse-Lautrec por sí mismo*, 1890.

Fotomontaje, Biblioteca Nacional de Francia.

V Sofonisba Anguissola – *Juego de ajedrez*, 1555.

Óleo s/lienzo, 72X97 cm. Museo Nacional, Poznan.

VI Sofonisba Anguissola – *Bernardino Campi pintando el retrato de Sofonisba*

Anguissola, circa 1550. Óleo sobre lienzo, 111X110 cm, Pinacoteca Nacional de Viena.

VII Artemisia Gentileschi – *Autorretrato personificando la pintura*, datado entre

1638/39. Óleo sobre lienzo, 96,5 X 73,7 cm, Colección Real, Windsor.

VIII Artemisia Gentileschi – *Alegoría de la Pintura*, datada entre 1620-30.

Óleo sobre lienzo, 95,5 X 133 cm; Colección del Musée Tessé, Le Mans.

IX Angelica Kauffman – *Zeuxis escogiendo modelos para su cuadro sobre*

Helena de Troya, cerca 1778. Óleo s/lienzo, 81,6X112,1 cm., Universidad de Brown, Providence, Estados Unidos.

X R. Magritte – *autoportrait double*, 1936.

Fotografía, tirada única. Colección particular, Bruselas.

XI R. Magritte – *La clairvoyance (autoportrait)*, 1936.

Óleo sobre lienzo, 54,5X65,5 cm. Colección particular, Bruselas.

XII Diego Velázquez – *Las meninas*, 1631.

Óleo sobre lienzo, 318X276 cm. Museo del Prado, Madrid.

XIII Helena Almeida – *Pintura habitada* (detalle), 1975. Acrílico s/fotografía p.b., 46X52 cm.

XIV Helena Almeida – *Dibujo Habitado* (detalle), 1975. Tinta china e hilo de crin sobre fotografía, 73X62 cm. Colección de la artista.

XV Marina Abramovic – *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* (Video still).

XVI Frida Kahlo – *Autorretrato con el pelo cortado* (detalle), 1940.

Óleo s/lienzo, 40X28 cm. MOMA, Nueva York.

XVII Nan Goldin – *Autorretrato en cuarto de baño azul* (Berlín), 1990

Fotografía. Colección de la artista.

XVIII Catherine Opie – *Self-Portrait/Pervert*, 1994. Chromogenic print, 40 x 30 inches, AP 2/2, edition of 8. Guggenheim Museum, Nueva York.

XIX Chuck Close – *Big self-portrait*, 1968. Acrílico sobre tela, 271X210 cm. Colección Walker Art Center, Minneapolis.

XX Chuck Close – *Autorretrato*, 1980. Polaroid, 203,3X101,8 cm. Galeria Pace MacGill, Nueva York.

XXI David Hockney – *Artista y modelo*, 1973-74. Aguafuerte, 75,5X57,2 cm. Colección particular.

XXII Yasumasa Morimura – *Dedicated to La Duquesa de Alba/ Black Alba*, 2004 (serie *Los Nuevos Caprichos*); C-print sobre tela ; edición de 5: 120 x 180 cm / edición de 10: 90 x 60 cm.

XXIII Man Ray y M. Duchamp – *Rrose Sélavy*, 1921. Fotografía, 17,5X12,5 cm. Marcel Duchamp Archives.

XXIV Yasumasa Morimura – *Doublannage –Marcel* (detalle), 1988.

Fotografía en color 150X120 cm. Colección particular.

XXV Emilio López-Menchero – *Trying to be Rrose Sélavy*, 2005.

Colección de postales editadas por Klet & Ko (Bélgica).

XXVI Claude Cahun – *Autorretrato*, cerca de 1928.

Fotografía, 30X23,5cm. Museo de Bellas Artes de Nantes.

XXVII Cindy Sherman – untitled film still#3, 1977

Fotografía en B/N, ed.10 colección de la artista.

XXVIII W. Kentridge – *balancing act* (vídeo still), serie *7 Fragmentos para Georges Méliès*, 2003. Animación y vídeo, 1 minuto y 20 segundos. Colección Museu do Chiado, Lisboa.

XXIX W. Kentridge – *invisible mending* (vídeo still), serie *7 Fragmentos para Georges Méliès*, 2003. Animación y vídeo, 1 minuto y 30 segundos. Colección Museu do Chiado, Lisboa.

XXX Jorge Molder – *Por aqui quase nunca ninguém passa* (detalle), 1994.

Gelatina de plata s/ papel, 102X102 cm. Galería Pedro Oliveira, Oporto

XXXI Jorge Molder - *Pinocchio*, 2006-2009.

Tirada digital s/papel Arches (640grs.), 96X96cm. Colección del Autor

XXXII Jorge Molder - *Pinocchio*, 2006-2009.

Tirada digital s/papel Arches (640 grs.), 96X96cm. Colección del Autor

XXXIII Jorge Molder - *Pinocchio*, 2006-2009.

Tirada digital s/papel Arches (640 grs.), 96X96cm. Colección del Autor