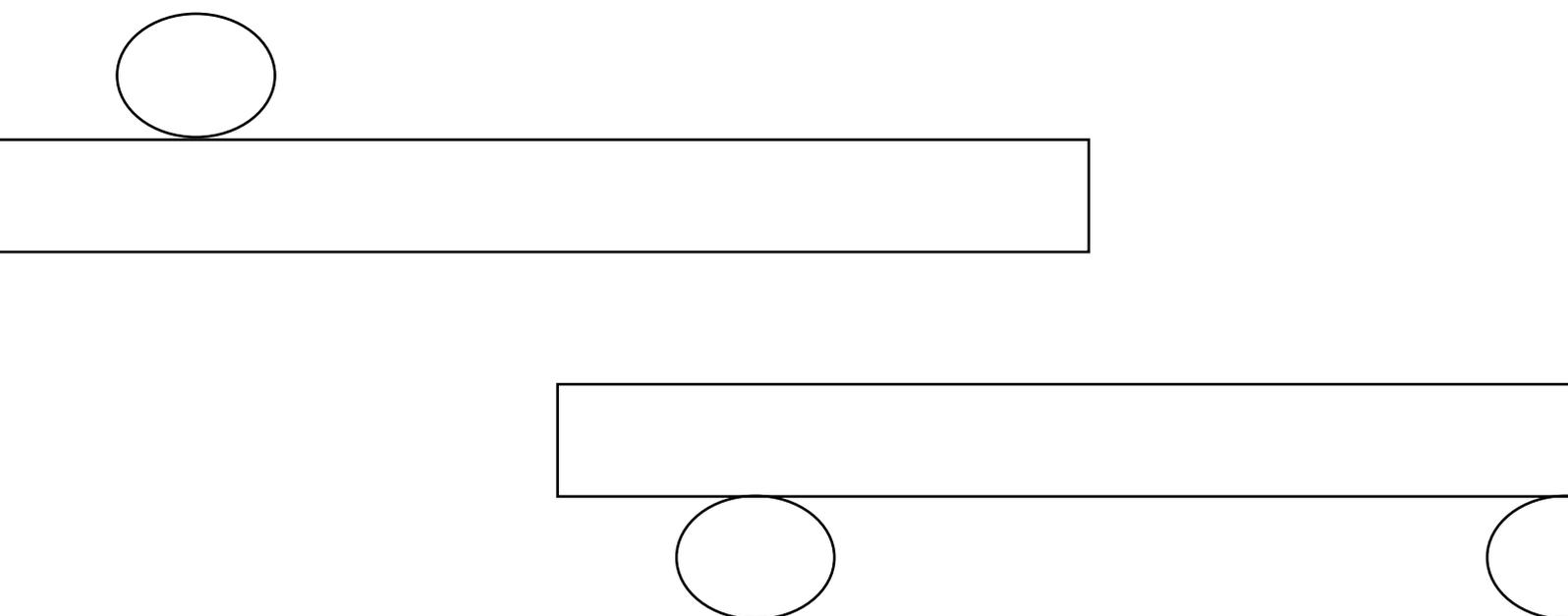


P O É T I C A      F L U I D A  
D E      L A      I D E N T I D A D



***TRABAJO FIN DE GRADO***

**GRADO EN BELLAS ARTES** \_\_\_\_\_ CURSO 2021/2022

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

ALEXIS SÁNCHEZ

**TRABAJO FIN DE GRADO**  
**GRADO EN BELLAS ARTES**

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2021/2022

**TÍTULO**

Poética fluida de la identidad

**AUTOR**

Alexis Sánchez Alonso

**TUTOR**

Manuel Losada López

**AGRADECIMIENTOS:**

A mis amigos, a mi familia y a los profesores que en todo momento han estado apoyándome para seguir avanzando sin miedo dentro del mundo del arte, los cuales sin ellos esto sería una batalla con todas las de perder por mi parte. También agradecer a todas esas personas que han dicho alguna vez, no desfallezcas como a la facultad de bellas artes de Sevilla por haberme hecho sentir como en casa.

“Dibujar tiene que ver con devenir, con hacerse, precisamente porque no podemos ser un niño, un loco, un animal, una montaña. Pero sí podemos hacernos montaña. Y con un poco de suerte incluso podemos hacernos el aire que envuelve la montaña o el águila que la sobrevuela en círculos”

- JOHN BERGER

## ÍNDICE.

<b>1. Resumen.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Introducción.....</b>	<b>8-9</b>
2.1. Objetivos.....	9
2.2. Metodología.....	9
<b>3. Desarrollo del trabajo.....</b>	<b>10 - 27</b>
3.1 El retrato como tipología de arte.....	10 - 13
3.2 El autorretrato.....	13 - 20
3.2.1 De lo interior al espectador.....	13 - 15
3.2.2 Fisiognomía y rostro.....	16 - 17
3.2.3 Búsqueda de la identidad y autorretrato líquido.....	18
3.2.4 Dos figuras complementarias.....	19
3.2.5 Objetividad contra subjetividad.....	20
3.2.6 Lo que se refiere al dibujo autorreferencial.....	21
3.3 Doppelgänger.....	22 - 28
3.3.1 El doble y lo siniestro (Freud y Jung).....	22 - 23
3.3.2 Lo siniestro como categoría estética.....	24 - 26
3.3.3 Lo feo mediador del extrañamiento.....	27 - 28
<b>4. Propuesta Artística.....</b>	<b>29 - 51</b>
4.1 Obras.....	36 - 51
<b>5. Conclusión.....</b>	<b>52</b>
<b>6. Bibliografía y documentación.....</b>	<b>53</b>

## **1. RESUMEN**

En el presente trabajo fin de grado encontraremos un breve análisis dentro de la historia del arte contemplando el desarrollo del retrato como tipología de arte y concretamente la importancia de la evolución del autorretrato más las características y complejidades que se han desarrollado junto a la práctica artística de este. Se hablará de la figura literaria del doppelgänger junto con sus implicaciones teóricas, las cuales suponen los pilares fundamentales que sostienen la formalización de la obra.

## 2. INTRODUCCIÓN

Desde que accedí a la facultad de bellas artes de Sevilla, tenía muy claro que quería descubrir mucho más acerca de las artes para hacer de ella mi vía de escape y de expresión. Quería esforzarme en las materias de dibujo, tener una buena base y quién sabe dónde podría llevarme aquello. He tenido una evolución muy favorable desde que empecé a cursar mis primeras clases, la formación me ha permitido desarrollarme tanto a nivel técnico como a nivel conceptual, sabiendo ver la relevancia que tiene el arte más allá de solamente dibujar bien y hacer las cosas de manera correcta.

Durante todo ese proceso hasta donde nos encontramos, mi manera de entender lo que me rodea ha cambiado paulatinamente. El haber experimentado diferentes situaciones vitales, el haberme relacionado con distinta gente, en definitiva, el cambio, ha suscitado en mí mismo la cuestión autorreferencial. Yo soy yo, pero ¿en qué medida realmente estoy siendo objetivamente mi propio individuo? La concepción de mí mismo a lo largo del tiempo con la psicología implícita en él ha hecho plantearme la raíz de este trabajo fin de grado, con lo cual, hablamos de una concepción fragmentada de sí mismo como autorretrato.

El hecho de haber elegido un tema tan privado, consideramos que pone de manifiesto la gran problemática a nivel conceptual que, de alguna manera u otra, gran parte del mundo sufre debido a la super veloz sociedad en la que nos encontramos, donde absolutamente todo viaja a una rapidez inmensurable la cual hace que nos tengamos que adaptar para no sucumbir. Y de algún modo u otro me refiero, a que todos y cada uno de nosotros padece (seguramente) alguna sintomatología de desdoblamiento personal para con la sociedad a nivel identitario.

Ya nada está sujeto a unas normas preestablecidas como en las sociedades premodernas, en contraste, la postmodernidad está caracterizada por un aumento de posibilidades físicas y morales, es decir tiene un carácter fluido como ya escribió Bauman en su libro (sociedad fluida). Reina ahora la incertidumbre, volviendo fútiles e inciertos los vínculos, los roles y proyectos futuros, es decir, la autodefinición de uno mismo en todas las áreas se desdibuja. Los individuos actualmente sufrimos de una malformación, no existe una mancha, un trazo, o un residuo que nos defina completamente. Vivimos sin poseer la certeza de quién somos y qué esperamos de nosotros mismos. Podría decirse que esta eventualidad genera un enfrentamiento constante contra nosotros mismos, que compiten por devenir la expresión legítima del verdadero yo.

Este estado de conflicto con uno mismo, Kenneth Gergen lo llama "multifrenia" que se define como una escisión del individuo en una multiplicidad de investiduras de su yo. La problemática existente en la construcción del presente trabajo, la veremos desarrollada bajo los términos de la identidad y la concepción de esta misma, bajo el yugo de las convicciones sociales actuales saturadas donde la felicidad instantánea y la autosatisfacción cobra vital importancia.

Encarnaré de este modo al individuo en crisis, víctima de la sociedad realizando un análisis introspectivo de las varias embestaduras que conforman al yo en relación con una vigente e importante figura, como es el Doppelgänger, la cual se ha ilustrado en cantidad de obras

literarias tales como "El retrato de Dorian Grey", Dr. Jekyll y Mr. Hyde o artísticas. De esta manera abordaré mi propia forma de entenderme en varios ámbitos, como ejercicio de autorreflexión y autoconocimiento dentro de un panorama social postmoderno de modo que ponga en valor al ser humano.

La figura del alter-ego siendo una figura tan recurrente dentro de la literatura universal, no se ha explotado de la misma manera en las artes plásticas mismas. Es verdad que encontramos el tema recurrentemente en trabajos de fotógrafos, video artistas o incluso performers, pero no tanto a nivel pictórico o dibujístico. Es por eso mismo que con este trabajo me gustaría realizar una humilde aportación a lo que a esta tipología de arte se refiere y abrir un campo de acción en la que poder expresar o desarrollar una nueva clasificación del autorretrato.

Para este proyecto me baso en figuras como Freud que relaciona el término doble con lo siniestro, o Carl Gustav Jung y los arquetipos. Estos indagan sobre la psique individual de manera que nos aportan pistas acerca del comportamiento humano y nuestra reconocibilidad, en la misma medida en la que pongo en relación las cualidades de lo siniestro con una estética que permanecerá vigente en las obras producidas para el presente trabajo.

### 2.1. OBJETIVOS

Este trabajo fin de grado tiene por objetivo el dinamizar la materialización de un corpus de trabajo bien definido y personal que sirva a posteriori para desarrollar futuros proyectos, así como investigar el retrato y el autorretrato como tipología de arte. Por otra parte, se trata de explorar las capacidades técnicas y posibilidades expresivas, hibridando técnicas pictóricas dentro de un lenguaje propiamente dibujístico innovando a su vez dentro del retrato como género artístico, incorporando la figura del doppelgänger a través de sus particularidades.

### 2.2. METODOLOGÍA

En este trabajo se tratará de realizar un proyecto con carácter expositivo basándose en el retrato como género, conformando una obra sólida a partir de conceptos tratados en este mismo documento. Tendrá una base propiamente práctica sujeto a la experiencia donde yo como individuo analizaré mi papel como persona y artista dentro de un contexto social líquido. Trataré de comprender mi identidad en el día a día a la vez que evoluciona la propia concepción de mi mismo.

Esta evolución la iré registrando en un bloc de notas que me permitirá recordar cómo ha evolucionado mi ser a lo largo del tiempo, condiciones que a su vez reproduciré mediante un set de fotografía que más tarde interpretaré también en varias obras dibujísticas con una dimensión más pictórica. Esta característica la implementaré mediante el uso de técnicas más propias de la pintura que el dibujo, hibridando dos géneros para abordar una imagen interesante. Dado es el carácter experimental del trabajo, uso distintos tipos de materiales como diferentes papeles, resinas, cargas para hacer collage a la vez que voy formando la imagen por técnicas secas.

Es un modus operandi intuitivo en el que voy añadiendo y sustrayendo materiales a mi antojo con el fin de otorgarme efectos y texturas interesantes que ayuden al dibujo a generar un carácter especial. Este carácter que comentamos tiene que ver con lo extraño, concepto que analizaremos en próximos epígrafes.

Para comprender mejor lo que está en juego en este movimiento de desprendimiento de los signos, importa volver al modernismo, atormentado por la pasión de la radicalidad: talar, depurar, eliminar, sustraer, volver a un principio primigenio, tal fue el denominador común de todas las vanguardias del siglo XX (Bourriaud, 2009, p. 48)

### 3. DESARROLLO DEL TRABAJO

#### 3.1 EL RETRATO COMO TIPOLOGÍA DE ARTE

Desde el surgimiento de las vanguardias, Los artistas luchan por dar forma a un lenguaje propio e íntimo, cada vez que ilustran su expresividad progresivamente se van involucrando y comprometiéndose con ellos mismos y la sociedad. Cada vez la expresión individual va reforzándose como centro temático y, en definitiva, el artista actual realiza una aproximación a las emociones humanas como nunca antes se habían plasmado en el arte.

Rosa Martínez-Artero (2004) habla del retrato del siglo XX como “el reto de mostrar la expresión del sujeto” y por lo tanto plantea la evolución del retrato desde el punto de vista de los materiales y la expresión misma como “la madurez de un género pictórico”, No obstante, Descubrimos que desde el comienzo de la historia los artistas han plasmado cantidad de inquietudes, dejando una pequeña huella de su mundo personal, huella que con el paso de los años llega a nosotros en forma de mensaje gráfico.

Con esto no podemos ignorar la realidad a la que se enfrentan los artistas actuales, estos siempre han estado marcados por la realidad de su entorno tanto cultural como social. Es ahora en el siglo de las nuevas tecnologías y los cambios vertiginosos que la función del autorretrato puede volverse un tanto más compleja ya que juega un papel muy especial dentro del arte donde encontramos cantidad de distintas tipologías de este género

El retrato ha sido compañero de la historia del arte desde el comienzo de las primeras representaciones artísticas, las cuales han tomado diferentes formas y significados. Desde las primeras representaciones que contenían un valor funerario y mágico pasando por las venus como la famosa “venus de Willendorf”, los retratos egipcios de faraones, o las piezas griegas clásicas... Pasaban bajo una idealización y divinización del cuerpo humano.

De las pocas excepciones que nos podemos encontrar de esta afirmación, serían los retratos del Fayum que se encuentran “en un momento de transición histórica” (BERGER, 2001 :37)., los cuales contenían rasgos descriptivos de la persona, así como los retratos funerarios romanos. Aquí nos encontramos en pos a un enfrentamiento en los modos de representar la identidad. Idealista en el momento en el que se quiere ilustrar a algún personaje de la alta sociedad o un estilo más veraz en cuanto se quiere recordar a la persona difunta.



Figura 1. Venus de Willendorf (Desconocido)



Figura 2. Cabeza de Micerino (Desconocido)



Figura 3. Apoxiómeno (Lisipo, S II a.c)

Estos retratos de personas difuntas, viven de la ausencia de la persona, que, sin embargo, hacen presente, dando lugar a una reificación muy común en la cultura europea a través de máscaras. Estos objetos fueron usados desde la Edad media y testimonian la concepción más antigua que tenía la humanidad del rostro. Es decir, desde antaño se le ha querido dar al retrato una importancia que ha trascendido el valor de culto típico de las sociedades primitivas tanto donde interpretaban otros roles como podrían recordar a sus fallecidos. Es entonces cuando comprendemos que las máscaras servían para la encarnación de espíritus o de difuntos por intermediación de un rostro oficial prestado (Hans Belting, 2013, 35)

La representación del rostro, del retrato... se ha paulatinamente desarrollado a lo largo del tiempo cobrando diferentes tipos de roles. Si bien vemos que se utilizaban en claves de culto y rememoración, también se dio en el teatro a la vez que se representaban personas vivas como personajes de una historia. Cada máscara que portaban los actores determinaba un rol dentro de la escena. Con el tiempo, por ejemplo, en las recreaciones barrocas estas historias necesitaban de una expresión profunda del sentimiento lo que acabó por “facializar” el teatro. Los actores acabaron por transformarse en su personaje, lo que premió ahora el rol como máscara. ¿Qué podemos entender por retrato hoy día? ¿una representación fidedigna de un rostro ajeno como se entendía anteriormente en la tradición greco-romana? con esto podemos hacer un estudio más profundo de diferentes planteamientos o necesidades sociales de la época en la que pudo haberse realizado la obra.

Por ejemplo, en el renacimiento haciéndonos eco de la problemática antes mencionada, la dualidad entre el enaltecimiento de la figura del retratado (idealización) y la búsqueda de una realidad palpable, seguirá patente entre Italia y Flandes. Figuras como Van Eyck que dotan de una dimensión diferente elevando la cotidianidad a un nivel ritual, o Masaccio donde el retrato quedaba en un nivel religioso de representación. Sin embargo, supone un paulatino cambio en pos a la humanización del retratado. (Díaz-Urmeneta. 2004: 29).

Progresivamente el retrato se ve aventajado como una tipología de arte donde es la clientela burguesa de los artistas la que es protagonista de la época donde quieren ensalzar su posición social. Figuras como Van Dyck o Rembrandt son patentes en este momento. Después los artistas comenzaron a preocuparse por lo que hay "más allá" de esas fronteras de lo meramente burgués y se interesaron por salir a la calle para representar tanto a los otros como su contexto social, también escenas cotidianas. Velázquez es uno de los mayores exponentes de esta temática con "La freidora de huevos o "El aguador de Sevilla".



Figura 4. El aguador de Sevilla (Velázquez, 1620)

La estructura social poco a poco va evolucionando, generando nuevas problemáticas con respecto al arte. Se aborda de aquí en adelante la cuestión del individuo y su papel en la sociedad donde Goya representa en sus pinturas y grabados, a modo de reflejo, la realidad del tiempo que le ha tocado vivir de modo que de forma intencionada denuncia.

Ya a finales del siglo XIX y principios del XX se introducen el surgimiento de las nuevas vanguardias, es decir el concepto general que se tenía del arte cambia profundamente con lo que esto se ve reflejado en la práctica, buscando los artistas nuevas formas de expresión. Nace el orgullo individualista y la imagen del artista va cada vez valorándose más, generando un culto al genio. La obra de arte acaba teniendo como eje central la experiencia artística donde destaca el ser. La obra no representa al mundo real ya, sino que la obra acaba convirtiéndose en una realidad creada por el artista.

Es decir, el fin del retrato a fin de cuentas adquiere cantidad de funciones, desde la representación simbólica hasta la necesidad de plasmar la imagen de un individuo como objeto perdurable

## 3.2 EL AUTORRETRATO

### 3.2.1. DE LO INTERIOR AL ESPECTADOR

La individualidad se ve imprescindible para el desarrollo de esta tipología de arte. En la sociedad moderna el cuerpo se ha transformado en un sujeto de estudio, de autoexploración para el artista, sometiéndolo a situaciones para así recrear multitud de emociones, ideas, o denuncias de la época en la que le ha tocado vivir. Se estudia entonces la búsqueda de identidad dentro de un colectivo postmoderno donde esta misma se ve completamente desdibujada debido a la velocidad a la que se mueve.

Muchos de los autorretratos que hoy conocemos, buscan de alguna forma la manera de perdurar en el tiempo. A partir de estos autorretratos el artista se quiere presentar ante el espectador como individuo consciente, existente, que defiende su autonomía en el mundo no solo en forma de pintura, dibujo o escultura admirable desde el punto de vista del placer visual, sino que intentan aproximarnos al pensamiento de su época y a sus mismas preocupaciones.

Ya no están enmarcados dentro de los límites de una representación fidedigna del que se quiere retratar, hablamos de una superación en cuanto a contenido. La reivindicación del estatus social por parte del artista hacia los demás queda en un segundo plano donde, este usa en su lugar su propio cuerpo como liberación sociocultural donde se expresan sus intereses personales y emocionales. Aunque de alguna manera ya se ha atisbado en otras épocas a partir del renacimiento donde los artistas gozaban ya de algo de libertad, esta libertad se transforma en el modo un modo de comunicación que va mucho más allá de la obra en sí. Por ejemplo, Caravaggio en sus múltiples retratos de mártires o Miguel Ángel en su "Juicio final" se autorretratan en la figura de los mártires. En cierta forma la pintura te permite saltar en el tiempo y realizar retratos alegóricos.

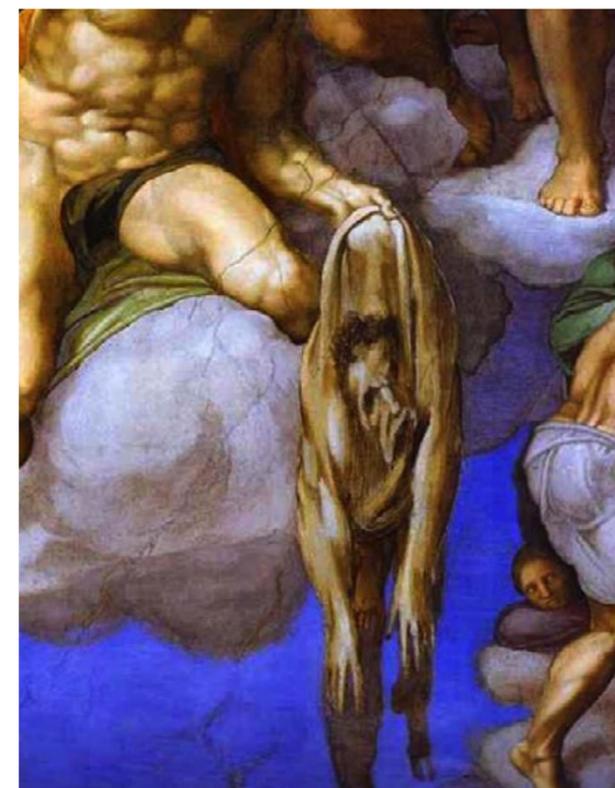


Figura 5. El Juicio final, fragmento (Miguel ángel, 1541)

Ya Rembrandt mostraba especial preocupación por las emociones humanas lo cual le llevo a retratarse durante toda su vida, desde el más puro éxito de su carrera hasta la más dura desdicha, mostrando la soledad interior reflejando el paso del tiempo con su rostro cada vez más envejecido. Es un ejemplo perfecto acerca de cómo nos vemos ante la imperante necesidad de plasmar el rostro sobre un soporte con la intención de buscar cierta perdurabilidad en el tiempo para comunicar una idea.

Tanto Rembrandt como Egon Schiele en este caso, nos muestra una peculiar manera de experimentar su propio cuerpo. Destacando por realizar pintura de desnudos distorsionados casi pornográficos. Son la continua observación corporal en pos a la experiencia del yo. Desde una perspectiva plenamente psicológica se retrata casi un centenar de veces basado en las teorías del yo y el super-yo de Freud criticando a la sociedad mostrando el sufrimiento y el padecimiento humanos.

Un perfecto ejemplo del sufrimiento humano en este caso es Paula Rego, artista que llegó a formar parte de la "Escuela de Londres" donde en su obra se autorretrata de muy diversas maneras representando episodios de su vida que fueron traumáticos, su obra comprende o gira en torno a la autobiografía desmembrando la maldad que ha habido en el contexto que le tocó vivir.



Figura 6. Amor (Paula Rego, 1995)

Para poder volcar todas estas vivencias dentro de una obra material, se necesita de una observación reflexiva para tomar consciencia de nuestra propia forma de ser. Podemos afirmar que nos conocemos, pero, ¿es verdad eso? A medida que pintamos, dibujamos, esculpimos... nos volvemos a conocer no solo por el parecido de nuestro reflejo o fotografía, sino que a medida que representamos se activa una memoria íntima de la manera de ser y devuelve memoria del propio yo. (Jaume Camats i Petànas, 2015, 121)

Pasamos de "esto lo he hecho yo" a un "esto soy yo" para que los demás reconozcan su plena individualidad. Ya antes hemos mencionado a Egon Schiele, pero cabría destacar dentro de esta clasificación a dos figuras importantes como Francis Bacon o Lucien Freud.

En Francis Bacon contemplamos como trata su rostro de manera muy visceral en la que saca todo su ser del interior, se entiende como un amasijo de carne y huesos que se entremezclan para entrever otros sujetos como sus sentimientos o humanidad. Es la envoltura de carne que explota para al fin exponer lo que siente en su interior, de esta manera el autor otorga mucha más información al espectador sobre su personalidad que su imagen real.

Al toparnos con Lucien Freud vemos como su caso es algo más particular, su acercamiento a los sentimientos y emociones es muy distinto al de Bacon. En él Freud empasta la pasión del sentir sin romper la envoltura de los cuerpos de manera que de algún modo acariciase la piel del autorretrato.

Concluimos en este apartado que finalmente el autorretrato como tipología de arte cobra vital importancia. A través de este no solo ponemos en evidencia nuestra forma o parecido, sino que desmembramos algo más que la mera apariencia, evocando un sinfín de reflexiones acerca de la psicología interior del artista y su lugar en la sociedad junto con los problemas que esta tiene.

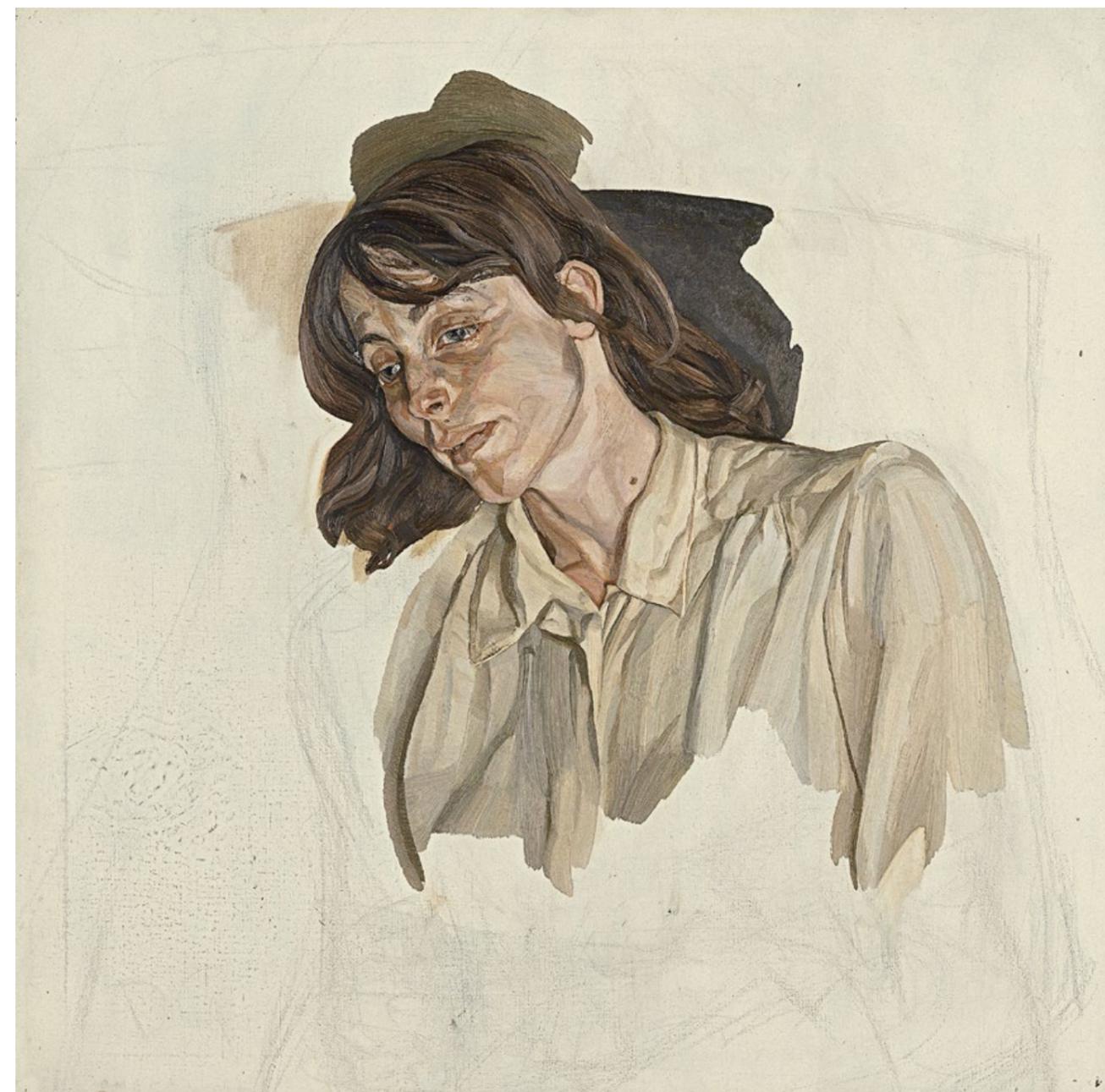


Figura 7. Último retrato (Lucien Freud, 1976)

### 3.2.2. FISIOGNOMÍA Y ROSTRO

La humanidad ha intentado de todas las formas posibles el darles un significado a los rostros ajenos. Clasificarlos debido a nuestra tendencia de controlarlo todo. Necesitamos en parte deducir el carácter de una persona a través de sus rasgos faciales y justamente de eso trataba la llamada "fisiognomía". Veremos entonces el cómo ha influido esta pseudociencia a la concepción del rostro a lo largo de la historia además de analizar de qué manera podría estar inscrita en mi obra.

Esta ciencia fue fundada por los mismos que habían producido el teatro de máscaras. Los romanos sin embargo en este caso, desarrollaron un arte del retrato más anclado a la expresión que a la configuración natural del rostro. Estos retratos se realizaron para representar un rol, aunque hubiera que congelar los gestos expresivos (máscaras).

Del teatro de máscaras evolucionó de tal manera que, en 1603, Della Porta, redescubridor de la Fisiognomía quiso proseguirla estudiando de qué manera las formas faciales podían anunciar el destino de cada persona. Hoy día este tipo de estudios pueden parecer excesivos y sin sentido ninguno, pero, no olvidemos en qué términos surgieron cada uno de los teóricos que mencionaré.

Se quiso universalizar la comprensión del rostro ajeno como vemos a partir de este momento aplicando diferentes teorías y estudios que poco a poco tuvieron más que ver con la propia anatomía. Es en este contexto cuando se pensó que cada individuo portaba un segundo rostro, como una máscara transparente, inseparable del rostro auténtico. Aquí Johan Caspar Lavater (1741 – 1801) plantea finalmente esta disciplina como una ciencia, publicando "Fragmentos fisiognómicos para la promoción del conocimiento y el filantropismo" donde ilustra un catálogo de caracteres y tipos faciales de presunta validez universal.



Acht Köpfe im Profil, die über die Seelen ihrer Besitzer Auskunft geben sollen.

Figura 8. Fragmentos fisiognómicos (Lavater, 1838)

Lavater explica que la fisiognomía tenía <<la facultad de discernir el interior de una persona a través del exterior, y de percibir mediante cualquier expresión natural aquello que no entra directamente en el ámbito de los sentidos>> En este sentido, Lavater concibe la Fisiognomía como "constitución facial" del ser. Estudia "los sentimientos" a partir de signos externos y la intelectual, que "se ocupa de las potencias espirituales del ser humano".

Este clasificó y almacenó en su estudio fisiognómico mediante caligrafía a dos modelos los cuales los describe como ejemplos de "buenas personas en las que hay mucha humanidad" Este estudio hoy día deja mucho que desear, ya que es incomprendible poder entender o interpretar la naturaleza de un individuo solamente a partir de sus rasgos faciales. Ya Wilhelm Humboldt, visitante de Lavater el cual dejó que interpretase su rostro objetó "Mientras nuestro conocimiento del carácter humano sea tan incompleto" la fisiognomía no podría alcanzar su objetivo porque "nuestro lenguaje no cuenta con expresiones para manifestar los matices más sutiles"

Göttingen Georg Christoph, en su obra "sobre la fisiognomía contra las fisiognomías, 1778) critica que no se puede dilucidar el carácter de un ser humano a partir del rostro en reposo, más bien lo hacen las diversas alteraciones del mismo. Cita que no hay que estudiar las partes rígidas e inmóviles sino los movimientos involuntarios de la expresión y el lenguaje gestual, así como los voluntarios con los que disimulamos y fingimos.



Figura 9. Ibid (Lavater, 1838)

Darwin desplazó el concepto de Lavater a una gestualidad propia de un proceso de adaptación y herencia que había ido conformándose debido a la evolución. La mirada pasó de centrarse del rostro a sus movimientos musculares, aquí se descubre que diversos músculos están asociados a un tipo de expresión los cuales los encontramos en cualquier individuo. El rostro se muestra entonces "como un escenario de la historia filogenética, en la que, con el tiempo, la expresión se va volviendo cada vez más compleja" (Hans Belting, 2013, 85)

Todas las razas tenemos una raíz común el cual llamamos el "lenguaje de las emociones" la evolución que se ha venido dando de esta disciplina (Fisiognomía) ha hecho que en el rostro ya solo se estudien funciones sin indagar propiamente en la experiencia e individualidad de un rostro, por consecuencia en la época actual no se le presta atención estando continuamente sometidos a cambios. Somos y nos transformamos en los individuos de las "mil caras" sin pararnos a contemplar qué nos pasa, cómo nos encontramos y dónde estamos.

### 3.2.3. BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD Y AUTORRETRATO LÍQUIDO

Entendemos por personalidad al conjunto de elementos físicos, psicológicos, sociales y culturales que se alojan en un individuo, pasando por un largo proceso de aprendizaje que transcurre durante toda la vida. Pero esto se ve perturbado en el momento en el que se le ha dado hoy día una serie de nuevos valores al despliegue de la personalidad, premiando la individualidad por encima de todo. Entramos en una ruptura con las costumbres en las que el individuo se manifiesta dentro de la sociedad posmoderna de consumo, generando que la individualización pase a formar parte de una nueva sociedad emergente.

Como sostenía en la introducción, vivimos demasiado deprisa y no prestamos atención a nuestras necesidades más psicológicas. Le damos muchísima más importancia a factores externos que a nosotros mismos. La sociedad posmoderna se encuentra en un vacío repleto de consumismo, de información, de objetos y materialismo. Debido a todo lo expuesto esta genera dualidades constantemente y como individuos somos el vivo retrato de lo que pasa a nuestro alrededor. En la actualidad se está hablando desmedidamente sobre la identidad, esta estaba asociada a situarse en un lugar con respecto a los demás y actuar respecto a esas convicciones, pero es bien contrario el sentido que cobra en la psique colectiva ahora. Realmente no existiría una única identidad, sino que se tornaría plural y cambiante con respecto a la experiencia.

“En nuestro mundo fluido, comprometerse con una sola identidad para toda la vida, o incluso menos que para toda una vida, aunque sea por un largo tiempo aún por venir, es arriesgado. Las identidades están para vestirlas y mostrarlas, no para quedarse con ellas y guardarlas” (BAUMAN, 188 YO SATURADO)

A esa conclusión ya se acercó entonces Rembrandt mediante el trabajo de toda su vida. Él realizaba retratos, no siendo estos un mero estudio de la anatomía o la fisonomía que planteamos en anteriores apartados, sino que a la vez que realizaba un ejercicio de autoanálisis (sometiéndose a un gran esfuerzo) representaba papeles ante el espejo, donde fue surgiendo entre ellos, en el transcurso de su vida, una cierta coherencia.



Figura 10. Autorretrato (Rembrandt, 1630)

Nos damos cuenta que su autorretrato vive una “retórica del sí-mismo” y este sí mismo está en continua transformación al igual que las representaciones de sí mismo. Es decir, mientras fabrica su obra, toma distancia respecto a sí mismo continuamente variable, caracterizando estas imágenes como los papeles de un actor. En la autoobservación permanente como ya bien realizó Rembrandt radica la cuestión de la estabilidad de la escena social líquida, cambiante y en continua transformación.

### 3.2.4. DOS FIGURAS COMPLEMENTARIAS

No utilizaría la figura del doble si nuestro mismo contexto social no me lo pidiese, estamos de acuerdo con que tanto el autorretrato como el alter – ego tienen mucho que ver al comprender que muestra una tipología autorreferencial. Existen ciertos matices que cabría destacar en los que no estoy tan de acuerdo con esta afirmación. Tienen aspectos en común, pero difieren en otros muchos, a decir verdad.

El sujeto de la referencialidad es un tema bastante complicado que nos daría para otro trabajo fin de grado y es que tiene que ver con la semiótica. El problema que plantea esta labor está junto al cómo referirse uno así mismo sin que este mismo se vuelva un simulacro o una máscara. Entendemos que, a la hora de referirte a ti mismo en las artes plásticas, ya sea pintura, dibujo, escultura, video... estás alejándote de ti para significar algo para otra persona. En la semiótica Charles Sanders Peirce estipula que un signo es “lo que está en lugar de algo para alguien”. Basados en nuestra experiencia, un autorretrato es entonces un signo que sustituye a la propia persona que está ahí para el espectador, el cual deberá averiguar qué función tiene esa imagen. Nos topamos aquí con una problemática que intentamos no solucionar, pero sí analizar.

De por sí, se plantea que sería imposible verdaderamente representarse a sí mismo porque sería la idea de algo en concreto, es por eso que mi intención con el proyecto es realizar el retrato de una condición sostenida en el tiempo a través de las diferentes investiduras que pueden llegar a darse dentro de uno mismo debido a la ilimitada fuente de posibilidades dentro de la sociedad. Justo como exponía en la introducción, el triunfo del individualismo ha desarrollado lo que Kenneth Gergen llamó “multifrenia”, productor de la multiplicidad de caracteres.

“La saturación social nos proporciona una multiplicidad de lenguajes del yo incoherentes y desvinculados entre sí”. (Kenneth Gergen, 1997, 25)

A través del alter-ego se representa esa multiplicidad embestaduras dentro de la imagen, dando a entender que alguien no es una máscara fija en el tiempo, sino algo cambiante continuamente. De esta manera entendemos al autorretrato y al alter-ego como dos figuras que se complementan para poder contar temporalmente evoluciones y cambios personales.

### 3.2.4. OBJETIVIDAD CONTRAS SUBJETIVIDAD

Es curioso como los artistas que han empleado la figura del alter-ego han sido en su mayoría fotógrafos, video artistas y cineastas. Consideramos en este caso lógica que salvaguarda este hecho, ya que la cámara, la imagen como documento dota de una característica importante al asunto y es que otorga una objetividad que, en el caso contrario como en el dibujo, la pintura o la escultura, no tendría. Esta casuística manual de materializar las imágenes ya pasa por un filtro subjetivo consistente en la interpretación personal de la realidad a la manera de cada cual.

“la foto guarda una relación más estrecha con su objeto pues de algún modo la semejanza no viene totalmente por el reconocimiento de las características visuales del objeto sino porque en la foto es reconocido que el objeto en algún momento estaba allí frente a la cámara para que pudiera hacerse la foto” (interiorgrafico, 2020)

La fotografía no explica ni interpreta, solo busca lograr una fusión con lo real, es muestra de una afirmación de existencia, pero no de sentido. La subjetividad del trabajo manual no nos impide recoger la esencia de lo que queremos analizar con el presente trabajo, el hecho que un objeto “x” pase por el filtro del ojo del artista para su posterior interpretación expone la transformación en el tiempo que a su vez ha tenido también el autor, con lo que nos encontramos ante una evolución de la concepción autorreferencial a distintos niveles.

A la vez que evoluciona la mirada del artista evoluciona el artista mismo en el tiempo, con lo que habría que plantearse en especial esa misma temporalidad en el hecho artístico para definir la problemática del sujeto como signo en el tiempo.

Cada obra de arte, por un lado, le es esencial la duración y por otro “el auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado”

### 3.2.5. LO QUE SE REFIERE AL DIBUJO AUTORREFERENCIAL

El pensamiento evolutivo intrínseco que existe dentro de la obra que intentamos conformar afecta directamente a un gusto estético donde empieza a estructurarse la obra, que está siempre en construcción. El dibujo se construye en este caso desde lo icónico y expone de alguna manera mi esencia como individuo o artista. La mirada en las obras, se tornan activas las cuales, destacan figuras que parten de un rostro en el que, al contemplarlo, lo contorneamos todo alrededor de la imagen.

Bourriaud sostenía que el artista contemporáneo inventa trayectorias entre signos. En este caso dentro de mi obra intento realizar una mimesis entre abstracciones y representaciones figurativas, ya que dentro de mi imaginario considero que toda obra es una suerte de abstracción.

Dibujar es disponer un signo específico, que se sabe reducir, que se sabe que no va a alcanzar una relación cercana con lo “real” o el mundo que puede representarse desde su ingenua perfección física. El dibujo ya es abstracto, aún en su forma más hiperrealista, en cuanto parte de la distancia con el mundo, mediada por la línea-el movimiento- y desde ella representa, al tiempo que la sed de acercamiento, un deseo nunca satisfecho que puede provocar inquietud o angustia, la lejanía en la que se presentan los objetos, sean éstos cosas o retratos o paisajes, o cualquiera que sea su presencia. (Ramos, 2002, p. 294)

La autorreferencia se puede entender como un sujeto que intermedia la mirada del espectador y los objetos autoconscientes, véase en este caso, mi propia persona. Estos instrumentalizan la representación espacial del yo, no de manera objetiva como en una imagen fotográfica como ya habríamos comentado en el punto anterior, sino que intenta informar la posición de nuestro ser profundamente.

Cuando hablamos de mirarnos a nosotros mismos, se precisa hablar del reconocimiento del cuerpo más allá de la carne y la piel como frontera. Me extiendo más allá de la contemplación de mis quehaceres y me centro en todo lo relativo a mi yo más interior dejando de lado la ingenuidad de lo objetivo.

### 3.3. DOPPELGÄNGER

El Doppelgänger, aunque es un fenómeno perteneciente a la tradición germánica, encontramos varios otros antecedentes históricos y mitológicos. Coimimeadh en el folclore escocés, Fetch o Wraith en Inglaterra, El Ka egipcio... esta palabra que tiene su origen en Alemania, esta significa literalmente "un doble que camina". El significado de esta acepción es sin duda funesto, pues en las leyendas nórdicas y germanas, aquel que tiene la mala suerte de encontrarse con su doble debe temer por su propia vida, pues se trata de un augurio de muerte. El hecho de que tu peor enemigo puedas ser tú mismo y te autodestruyas se ha repetido en multitud de culturas y civilizaciones a lo largo de la humanidad.

El fenómeno más triste de esta casuística es el contado por el poeta inglés John Donne, que afirmó haberse encontrado con el doble de su esposa sosteniendo un bebé en París. Esto habría sido completamente funesto, ya que su mujer en ese momento se encontraba embarazada y habría dado poco después a luz a un niño muerto.

El fenómeno del doppelgänger está relacionado o es síntoma de una "pulsión de muerte" acuñada por Sigmund Freud la cual, analizaremos más adelante. Esto es sintomatología de que algo va a ocurrir. Conforme avanzaba el siglo XIX, el desgarramiento del yo inherente al doble tal y como lo presentaba el romanticismo alemán fue adquiriendo cada vez mayor importancia hasta pasar a primer plano sus aspectos más patológicos. El doble se convierte así en la encarnación de todo lo malo que llevamos dentro de nosotros y nos negamos a aceptar: la exteriorización del infierno íntimo cuya amenaza concreta radica en la posibilidad de que nos suplante, actúen en nuestro nombre y nos aniquile."

El doble se entiende como la parte de nosotros mismos que permanece siempre escondida, llega a representar los instintos más primarios del ser humano descontrolado. Esta figura representada casi la mayoría de veces en obras literarias se sustenta sobre la idea de la muerte, la cual en ocasiones se trata de manera simbólica, en este caso una de las obras universales de la literatura trata esa misma problemática, "El retrato de Dorian Grey" de Oscar Wilde, este genera un dialogo entre Dorian y su retrato, donde no se sabe bien quién es quién. trata de un joven hedonista que hace un pacto con el diablo para no perder nunca su belleza y juventud. Este retrato hecho por su amigo va paulatinamente reflejando la decadencia, la edad y la degeneración que va sufriendo el protagonista durante el relato.

Toda la obra se desarrolla estableciendo un juego de espejos, donde la representación del retrato y el doble tienen un papel fundamental. El retrato en este caso es la escisión de Dorian, la parte de sí mismo que envejece de forma realista y es moralmente corrupto. Ello le permite mantener la ilusión de que su verdadero yo, sigue siendo joven y virtuoso. El protagonista no pudiendo más, este ataca a su propio retrato, "matándolo" causando que su verdadero yo envejezca y muera. A su vez, la imagen del cuadro acaba por recuperar su juventud. Como en muchas historias en el que el doppelgänger es la piedra angular del relato, el protagonista trata de deshacerse de su doble acaeciando terribles consecuencias.

Por otro lado, existe el yo ideal, ese que desde pequeño anhelamos con ansias, el ser que queremos ser y deseamos para nosotros en todo momento. Esto es de ayuda cuando se quiere

realizar una metáfora de cambio o tránsito a la libertad como liberación del yo. Esto genera una multiplicidad de perspectivas permitiendo contemplar la fragmentación de la identidad individual. Hay muchas maneras, por lo tanto, de comprender al alter-ego independientemente de la época, geografía o cultura.

El hecho de definir y analizar la casuística del doble es una tarea que ha llevado a muchos estudiosos a investigarla. Tanto, psicólogos, antropólogos, sociólogos... se han preocupado por estudiar el tema. Dentro de este concepto del doble tanto Freud como Carl Jung influyen notoriamente para dar significado y sustento a esta casuística para ver de qué manera se relacionan con nuestra psique.

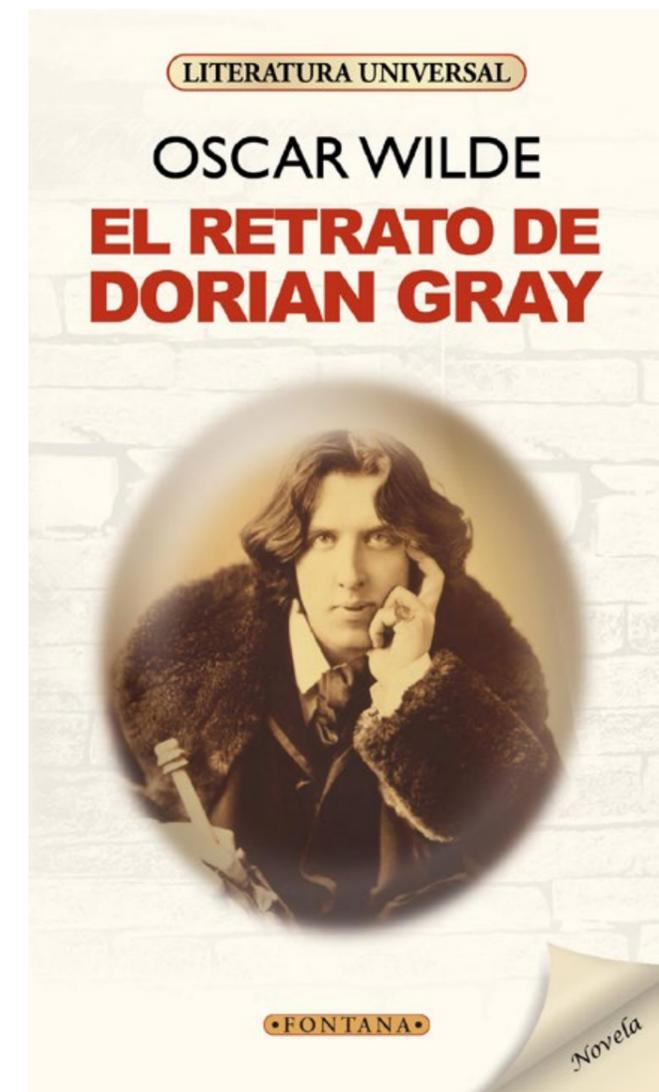


Figura 11. Portada El retrato de Dorian Gray

### 3.3.1. EL DOBLE Y LO SINIESTRO

Entendemos como siniestro a una acepción indeterminada que produce angustia, Freud relaciona el término doble con lo siniestro (así se hizo llamar su tratado) marcándolo como un extrañamiento o incertidumbre hacia lo familiar, partiendo del libro "el hombre de arena" de Hoffman en el que relaciona este mismo sujeto hacia un objeto inanimado. Vamos percibiendo que nuestro temor no se centra hacia los objetos inanimados que cobran vida sino a la pérdida de la identidad, la suplantación de la personalidad...

La pérdida de la propia identidad tal es lo que estamos analizando en el presente trabajo es un tema bastante recurrente que se da en la actualidad. Los límites en este caso de la identidad como ya hemos expuesto en anteriores puntos casi no los podemos atisbar, tienen un valor completamente líquido donde se desdibuja. Esta fluidificación se manifiesta así también en el complejo de la sociedad como algo claramente definido. Dentro de la mecánica de repetición que ejerce el doppelgänger como recurso estilístico, encontramos el sentimiento de algo extraño, pero a la vez familiar, como de si un cadáver que regresa a la vida se tratara

Jung a su vez, sobre la experiencia de encontrarse con uno mismo, escribe "Sobre los Arquetipos de lo inconsciente colectivo" donde clasifica como arquetipos a sujetos del inconsciente colectivo, al transformarse en conscientes, adquieren un carácter determinado por la conciencia individual. Varios de estos arquetipos son el agua como símbolo más corriente del inconsciente donde contemplas tu reflejo (mito de Narciso) El espejo donde observamos la máscara del actor... La sombra es también parte de nuestra personalidad y toparse consigo mismo contempla a su vez encontrarse con la propia sombra. Es decir, Jung define la sombra como uno de los principales arquetipos, siendo esta la totalidad del inconsciente.



Figura 12. Narciso (Caravaggio, 1597)

El ámbito siniestro de estas teorías no en del todo moderno o contemporáneo, todo lo contrario. La idea del doble desde siglos atrás ha estado relacionada con la idea de la muerte. he ahí lo aciago de este tema, por ejemplo: Para los pueblos primitivos son los muertos: tanto el Ka egipcio como el alma cristiana sobreviven a la muerte del cuerpo físico. Existen así también ciertas supersticiones que están ligadas directamente a la misma idea como en Alemania, esta consiste en creer que quien ve su sombra doble con la iluminación de un candelabro, este será enterrado antes de que acabe el año.

De la misma manera tanto el espejo como la sombra tienen su tradición mítica, alrededor las cuales aún existen multitud de supersticiones relacionadas con la muerte.

### 3.3.2. LO SINIESTRO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

¿Qué es la estética? la estética como vertiente filosófica encuentra su surgimiento en el siglo XVIII de la mano del filósofo Baumgarten. Se fundamenta en los estudios del conocimiento sensible, los cuales llegan a posibilitar la reflexión acerca del gusto de aquello que está dado en la realidad. Aquí se aborda entonces lo estético como una preocupación. La estética será entonces la ciencia del conocimiento sensible que se ocupa de la belleza " el fin de la estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal"

Sabiendo que esa es la definición de estética, ¿cómo lo siniestro puede tener una dimensión como se expone? De acuerdo a lo que plantea Kant, la estética se encuentra configurada dentro del marco de lo sublime, que se define como el juicio desinteresado del sujeto en la conexión surgida con el objeto admirado. Lo sublime permite un estado de conmoción en el cual puede desordenar lo ordenado con un golpe de admiración. El dolor, el miedo o la angustia son hechos de ese contacto fuerte con el objeto manifestado en la obra de arte, lo cual deviene sublime.

Si entendemos que lo sublime se rige por una sensación dura o punzante sobre cosas que son manifestadas y generan emociones como dolor, terror o miedo, de la misma manera podemos acercarnos con la idea de lo siniestro siendo todo lo anteriormente dicho, pero con una particularidad patente. Este debe permanecer secreto, no obstante, se ha manifestado.

Según Deleuze y Guattari, esta afección lastima y desestructura el orden del sentido, transforma la experiencia en perturbación, desvela en lo observado una nueva experiencia del mundo y trae consigo formas de interpretación de la realidad en que es posible descifrar la crueldad, el dolor o el miedo.



Figura 13. Los disparates, nº 13 - Modo de volar (Goya, 1815- 1816)

De la misma manera en la serie de grabados de Francisco de Goya "Los disparates", siendo la última de las cuatro series que Goya realiza a finales del S XVIII, llega a trasgredir los valores estéticos de la época. Nos muestra escenas nocturnas y carnavalescas, imágenes oníricas que responden a una estética grotesca. Un claro ejemplo en este caso del sentimiento de lo bello y lo sublime, pues lo terro-

Tiene sentido que se exponga el miedo como un tipo de estética la cual puede estar patente en cantidad de obras. En nuestro trabajo, intentamos que esta, dada la dimensión que tiene, posea esa característica.

Estamos hablando de una determinada sensación que suscita lo desagradable, lo extraño, que está oculto, pero al final aparece en un acto de aparición de lo sublime.

rífico de las estampas que conforman la serie, trasciende la experiencia sensorial que la belleza proporciona al espectador, generando como consecuencia displacer en este.

En una de sus pinturas negras, en concreto Saturno, Goya exhibe a un viejo decrepito el cual muerde a su hijo con ansias mientras lo agarra firmemente con sus manos. El fondo oscuro muestra lo tenebroso de la espacialidad en la que está construida la propia obra. Concebimos a Saturno como alguien que está sumido en el terror, terror que exhibe el espectador cuando experimenta la realidad construida en el marco de representación. Este saturno ha sido motivo de diversas obras de arte, se nos presenta siempre como un dios frío y andrajoso, rasgos propios de la muerte.

La imagen que llega finalmente al espectador es una pintura agresiva, grotesca, la cual causa un fuerte impacto al que la experimenta, se retrata la más pura siniestralidad



Figura 14. Saturno devorando a su hijo (Goya, 1819 - 1823)

### 3.3.3. EL EXTRAÑAMIENTO MEDIADO POR LO FEO

Mantenemos una conversación en relación a lo siniestro como una estética que está presente en nuestro trabajo. Dentro de mi entendimiento, la obra que desarrollamos está mediada tanto por lo siniestro como por la estética de lo feo. Conceptualmente dada la dimensión teórica del alter-ego, tiene sentido que hablemos de siniestralidad en el momento en el que definimos el fenómeno de repetición y al encuentro consigo mismo como un suceso extraño donde intervienen elementos que se producen en el subconsciente dotándole la calidad de siniestro.

Producimos el efecto aludiendo a temas que son de interés para la colectividad, tales como la pérdida de identidad, el vacío existencial, el desorden... generando las características somáticas de los asuntos tormentosos como la angustia o el temor. Lo feo lo relacionamos con los efectos psicológicos de los colores oscuros, truncados y pardos que tienden a recrear escenarios funestos.

No podemos hablar en este caso, aunque ideal, sobre lo feo como una categoría estética más, ya que lo feo se entiende como un sujeto que está y siempre ha estado subordinado a lo bello. No en el sentido en el que lo bello necesite características grotescas para hacer de la experiencia sublime más sublime, sino todo lo contrario, lo feo hace a la experiencia sublime más amena y disfrutable ya que realmente lo bello, es bello ya de por sí.

Se hablaba que el arte constituía la ausencia de lo feo, afirmación que consideramos errónea ya que uno sin el otro, no pueden existir. "el arte necesita el elemento sensible que pertenece a la esencia de dejar libre su manifiesto, suponiendo la posibilidad de lo negativo" Karl Rosenkranz, p38 Para poder acercarnos a constituir nuestra obra, realizamos una aproximación mediada por elementos que nos pueden parecer raros, curiosos y no usuales de manera que idealicemos en cierta manera ese ámbito antiestético. Tal es así porque, aunque parezca contradictorio, la cualidad fea de las cosas "se trata con la misma idealidad que se trata lo bello para así someterlo conforme a la medida de su significatividad estética"

Karl Rosenkranz cita en un párrafo de su libro que una representación aislada de esa categoría fea que definimos, contradeciría el concepto mismo de arte, aparecería lo feo como un fin en sí mismo, mientras que el arte debe hacer ver lo feo como negación de lo bello y mostrarse como plenamente necesario sin exceder de la medida en la que le corresponda según el contexto de la obra.

Dentro de esta casuística encontramos que tenga sentido que lo feo produzca una lectura diferente, una experiencia del mundo que tenga que ver con lo sublime, extrañándonos y mediando al mismo tiempo por formas inscritas dentro de una idealidad de lo bello

#### 4. PROPUESTA ARTÍSTICA

Tras todo lo expuesto conceptualmente en los anteriores apartados, pasaremos al estadio que nos compete, poniendo en relación toda la teoría con la práctica. Puede que, para mí, lo ya dicho tenga sentido y esté presente implícitamente en la obra, pero para quien justamente no lo haya visto antes, es decir, que no tenga ni idea de qué se trata todo esto, realizaremos un acercamiento, definiendo de qué manera están presentes las características que hacen que la obra sea de una manera y no de otra.

La obra plástica está inscrita en unos cánones más o menos foto realistas, donde la verosimilitud de las formas se hace patente para reconocer en buena medida lo que tenemos delante de nuestros ojos, partiendo de ahí añadimos que esta impresión se ve interferida por un efecto de yuxtaposición de formas que se transparentan, lo que da conforma una especie de nebulosa o a un desdoblamiento de un sí mismo. Entonces, ¿por qué dentro de esas claves existe una siniestralidad, un extrañamiento o algo feo?

Primero de todo tenemos que hablar que, al ser una obra manual, es decir, configurada desde cero por la psicomotricidad del artista, está abierta a la subjetividad, a la mera concepción de las cosas y el mundo del que realiza la obra. Con esto queremos decir que, si estamos hablando de autorretrato, la visión del artista de sí mismo es diferente a la visión que pueda tener una persona diferente. Ahora bien, Al consistir en un ejercicio de autopercepción personal a lo largo de un tiempo determinado configurado en un marco representacional (véase un soporte como un lienzo) Este adquiere otra significación. No es necesario que el ejercicio tenga un ámbito de huella como la fotografía, todo lo contrario, la misma percepción del artista evoluciona a su vez como casi un acto performático, contribuyendo a que la obra en su elaboración y meta, consiga ser un círculo que se retroalimenta y funciona.

Todo este acto llamado performático se desarrolla en torno a abstracciones que hacen de cama para una posterior figuración que resurgirá de una nebulosa de formas, tonalidades y texturas. Juego con la autorreferencia como un sujeto que intermedia, que sirve de pilar angular de todo lo que sucede a mi alrededor, adoptando diferentes roles, dependiendo de cómo eso me afecte a mí.

Volviendo a lo anterior, sabiendo esto, atisbamos ya el porqué de la formalización de la obra quedándonos con tener que resolver el problema de lo siniestro, lo extraño o lo feo. Pero esto no es más que tener que leer un poco acerca de la teoría de Sigmund Freud o Carl Jung. Concebimos que la obra se rige por unos tintes siniestros ya que nos basamos el razonamiento de que en el momento en el que una sintomatología de repetición ocurre con algo familiar este se torna extraño, siniestro o peliagudo para el que lo ve. En nuestra obra, estamos constantemente evocando una suerte de repetición de mi figura para representar emociones a lo largo de un lapso de tiempo. Puede volverse siniestro a su vez porque la idea del mismo doble en la historia siempre ha estado ligada con presagios de muerte o mal augurio.

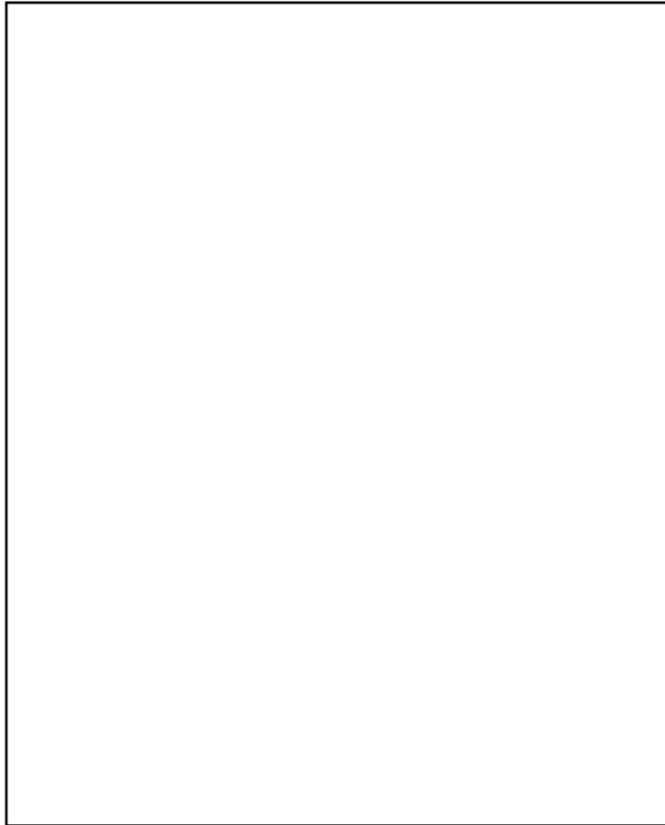
Entonces para conformar todo este basamento conceptual, intentamos mediante un proceso de trabajo muy orgánico dar forma a las imágenes. Como he dicho desde un principio, está mediado por un lenguaje dibujístico a base de técnicas secas como el carboncillo, o el grafito.



Figura 15. An old woman (Quinten Metsys, 1513)

Estos dos medios nos otorgan la transparencia suficiente como para (entendiendo el ámbito del producto final) aprovecharla y yuxtaponer formas en la medida que puedan fundirse con el fondo y acercarse al espectador. Estos medios secos se ven apoyados por otros húmedos que me sirven como velos que atenúan el contraste dado por el carbón.

Entendemos el acto de creación como un proceso que, radicando de una nebulosa textural que vamos trabajando a la vez que corregimos, cambiamos o desechamos. Respecto al gusto estético que pretendemos conseguir, además utilizamos tonos terrosos y grises para otorgarle una neutralidad y atemporalidad a la obra.





**TÍTULO:** De lo corpóreo etéreo

**TÉCNICA:** Técnica Mixta

**DIMENSIONES:** 60 x 50

**DATACIÓN:** 2022

**TÍTULO:** Lenguaje gestual

**TÉCNICA:** Técnica Mixta

**DIMENSIONES:** 71 x 60

**DATACIÓN:** 2022





**TÍTULO:** Voces 2

**TÉCNICA:** Técnica Mixta

**DIMENSIONES:** 20 x 20

**DATACIÓN:** 2022

**TÍTULO:** Voces

**TÉCNICA:** Técnica Mixta

**DIMENSIONES:** 20 x 20

**DATACIÓN:** 2022





**TÍTULO:** Dos caras de una misma moneda

**TÉCNICA:** Técnica Mixta

**DIMENSIONES:** 30 x 30

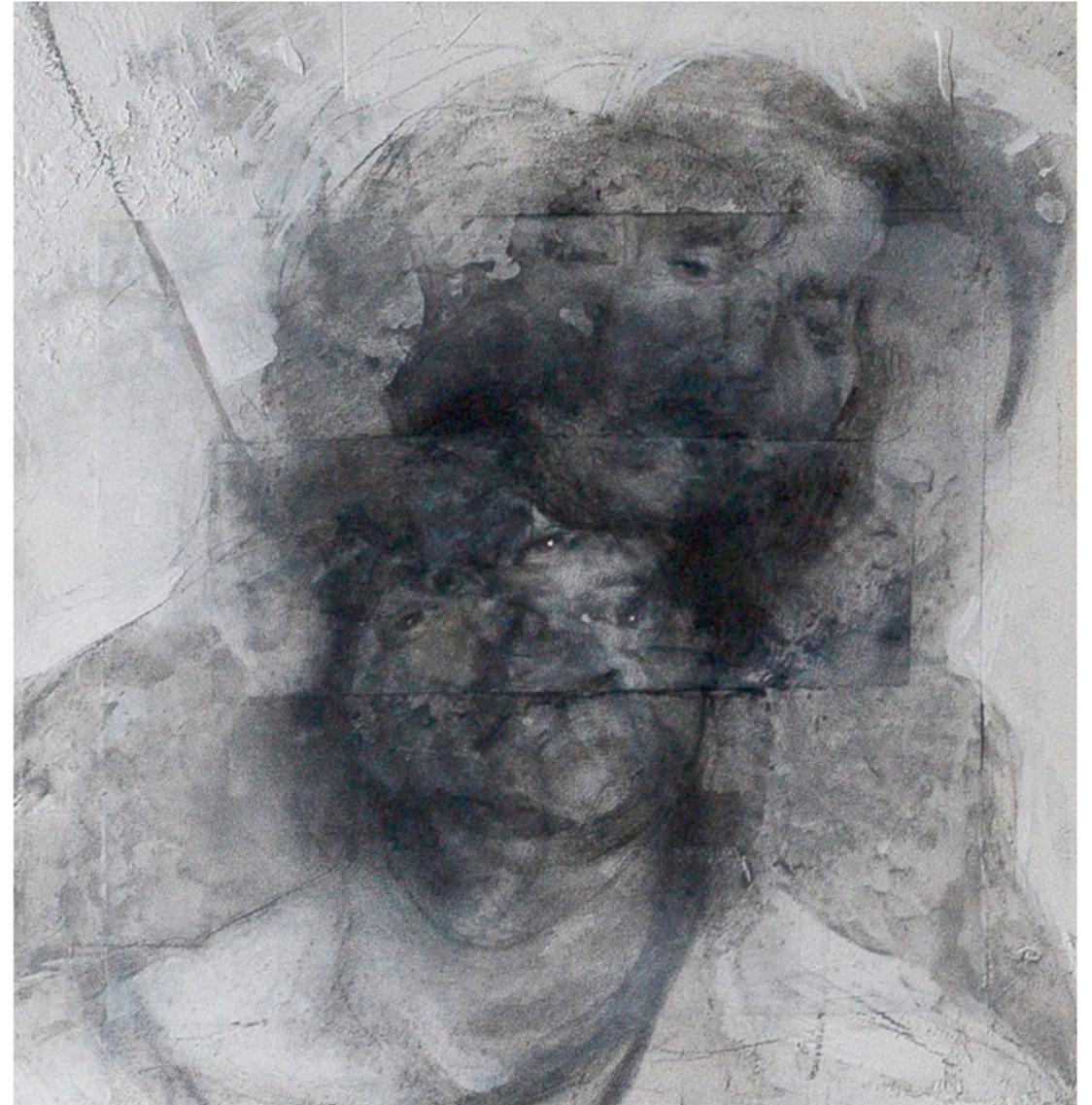
**DATACIÓN:** 2022

**TÍTULO:** Múltiple

**TÉCNICA:** Técnica Mixta

**DIMENSIONES:** 30 x 30

**DATACIÓN:** 2022





**TÍTULO:** Múltiple 2

**TÉCNICA:** Técnica Mixta

**DIMENSIONES:** 30 x 30

**DATACIÓN:** 2022



**TÍTULO:** Quasi espejo

**TÉCNICA:** Carboncillo sobre papel

**DIMENSIONES:** 73 x 60

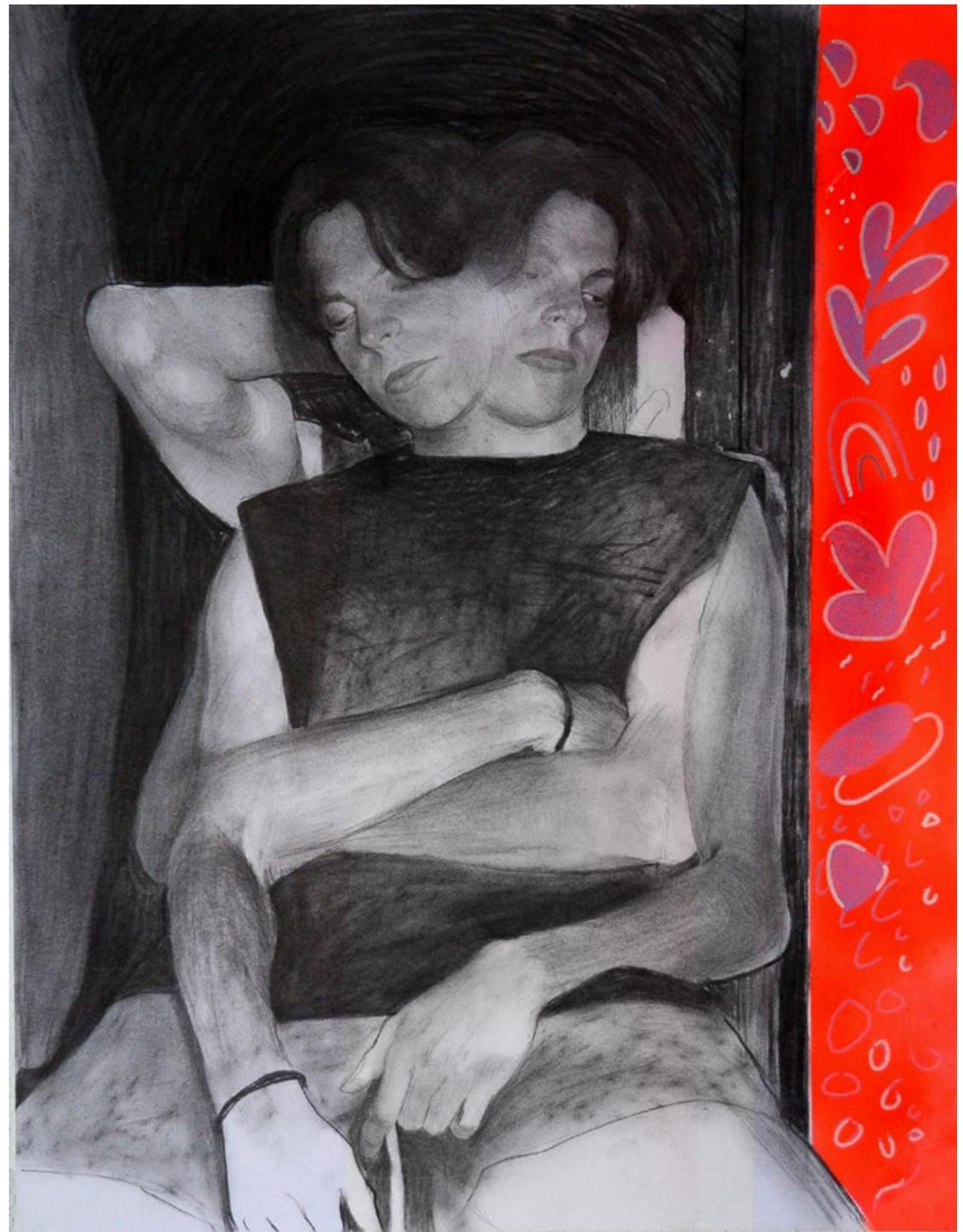
**DATACIÓN:** 2022

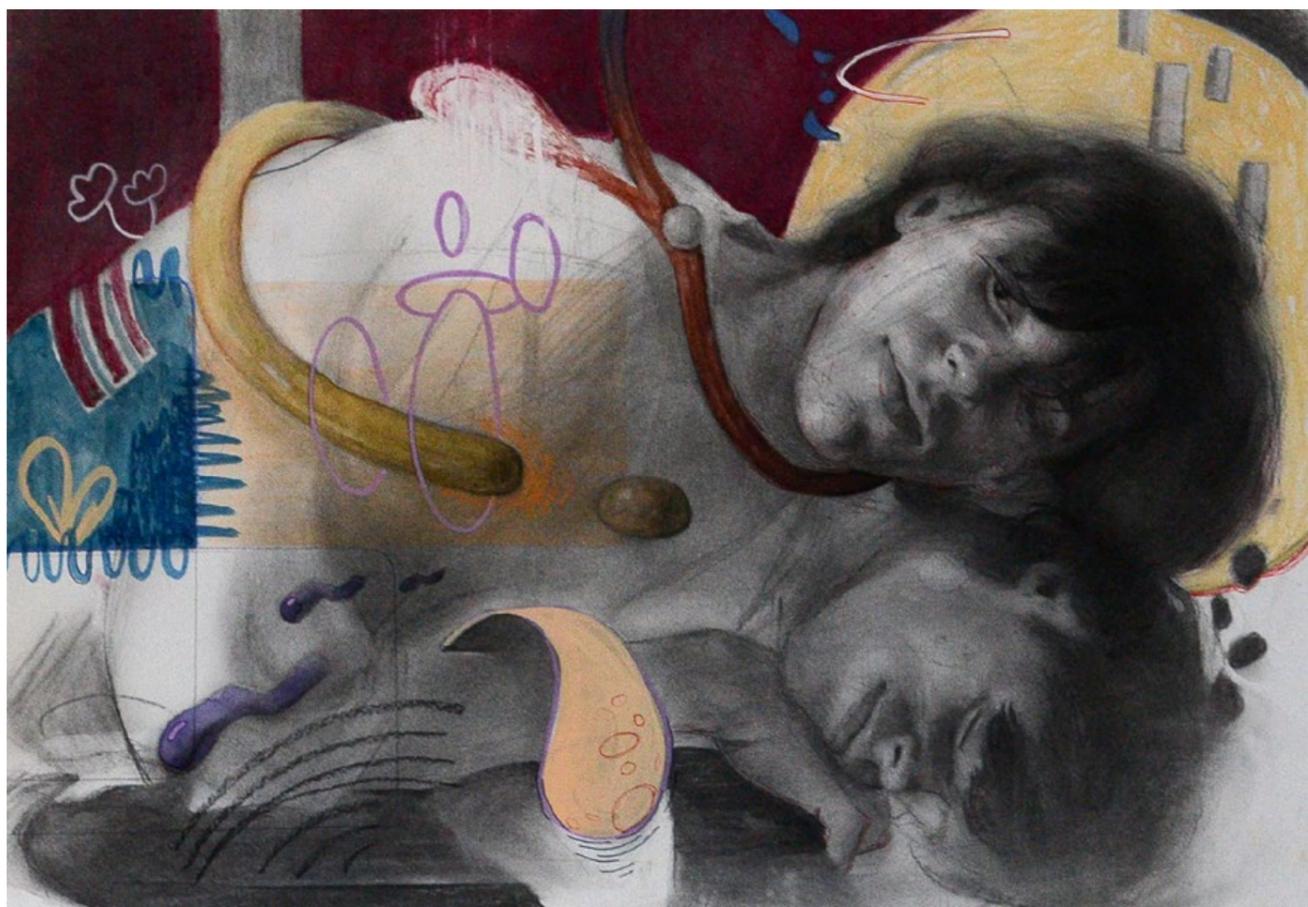
**TÍTULO:** Tengo la certeza de...

**TÉCNICA:** Carboncillo, grafito, acrílico y markers  
sobre papel satinado

**DIMENSIONES:** 65 x 50

**DATACIÓN:** 2022





**TÍTULO:** El refugio

**TÉCNICA:** Carboncillo, grafito, acuarela y markers  
sobre papel satinado

**DIMENSIONES:** 35 x 50

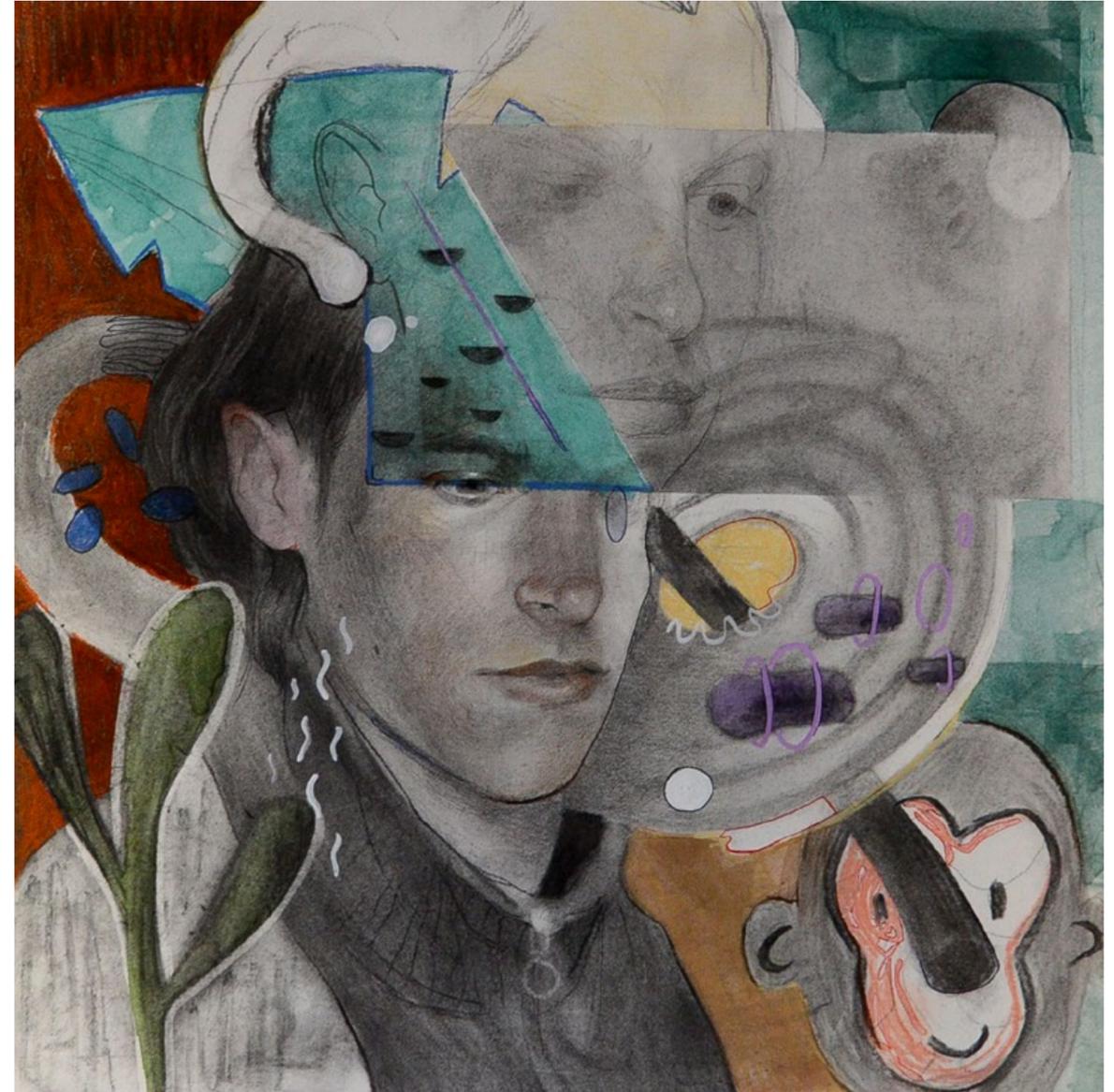
**DATACIÓN:** 2022

**TÍTULO:** Inalienable

**TÉCNICA:** Carboncillo, grafito, acuarela y markers  
sobre papel Caballo

**DIMENSIONES:** 30 x 30

**DATACIÓN:** 2022



## 5. CONCLUSIONES

La realización del presente estudio para la posterior conformación de mi obra ha marcado un antes y un después dentro de mi producción artística la cual iba sin rumbo fijo, esta, siendo también muy dispersa carecía de un sujeto de trabajo en sí mismo. El simple hecho de tener que hacer una tarea donde se encuadren una serie de puntos para su posterior desarrollo coherente, me ha permitido divisar una línea de producción que irá (seguramente) con el tiempo evolucionando y generando nuevas formas dentro de la práctica pictórica o dibujística.

Desde luego todo esto ha ayudado, tal es el tema que hemos tratado en todo el trabajo, de conocerme mejor como persona y artista, permitiendo a su vez averiguar un tipo de autorretrato que no se ha dado apenas en la historia pictórica del arte. Ciertamente es que para llegar a estas conclusiones he tenido que pasar por ciertas etapas a lo largo de toda la carrera, donde encontramos una evolución técnica y conceptual que ha ido conformando todo el análisis que vemos reflejado en este trabajo fin de grado.

Mi interés a lo largo de la carrera ha sido muy dispar, entré en ella tras haber terminado un grado de talla en madera el cual, ya me aportó una base sólida en relación a algunos conceptos que más tarde trasladé. Con respecto a la escultura, me pensaba que desde que entré iría enfocándome por esa rama de las artes. Esta acabó siendo una afirmación equivocada. Desde pequeño lo que más me ha llamado ha sido el dibujo, con lo que inconscientemente esa rama iría atrayéndome más y más.

Conforme avanzaba la carrera estos conceptos en torno al dibujo fueron afianzándose, dejando un poco más de lado la práctica de la representación volumétrica. Poco a poco junto con la pintura el interés por querer invertir mi tiempo junto a estas materias fue en aumento, un aumento tal que finalmente tuve claro cual sería mi línea de producción más tajante.

Junto a ello uno acaba siendo consciente del valor más trascendental que tiene la práctica artística. Puedes dibujar por placer, claro está, ese mismo placer, ese quiero dibujar porque me gusta me llevó a atisbar lo que significa ser artista, lo que significa el arte en el mundo. No es coger un lápiz y hacer algo muy bien conseguido, el hecho artístico va mucho más allá que ciertas trivialidades que usualmente se piensan.

La ayuda de antiguos y nuevos profesores me hicieron comprender el valor intrínseco de esto. Hoy día no sería el mismo de no ser por ellos, con lo que el apoyo tanto de la buena plantilla de profesores, de mi familia como de mis amigos han hecho sin lugar a dudas de estos cuatro años una experiencia vital irrepetible, donde he aprendido, reído y llorado. Lo cual no podré olvidar nunca. Esto solo ha sido el primer paso de un camino, espero que largo en pos al arte y el mundo donde seguiré a punta de lanza peleando por alcanzar las metas que me proponga.

## 8. BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

### LIBROS

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*: Adriana Hidalgo editora

Hans Belting. (2021) *Faces: Una historia del rostro*: Ed. Akal

John Berger (2005) *Sobre el dibujo*. Ed. Jim Savage

Kenneth Gergen (2018) *El yo saturado*. Ed. Paidós

Zygmunt Bauman (2005) *Identidad Líquida*. Ed. Losada

Miguel Ángel Ramos (2002) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Ed. Cátedra

MOLINA FOIX, Juan Antonio. (2007). *Álter Ego, Cuentos de dobles (una antología)*. Editorial Siruela.

Guilles Deleuze y Félix Wattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 1997).

Karl Rosenkranz (1992) *La estética de lo feo*, Ed. Julio Ollero Editor, S.A

Sigmund Freud (2020) *Lo siniestro, El hombre de Arena*, Ed. Archivos Vola

### TESIS

Jaume Camats i petànas (2015) *Autorretrato: La mirada interior [en línea]* Daniel Rico Camps, dir. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Arte y musicología, Barcelona [consulta: 8 de abril de 2022]. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/148783>

### DOCUMENTO EN LÍNEA

Interiorgrafico, 2020. *Interiorgrafico.com [en línea]* [consulta: 21 septiembre 2020]. Disponible en: <https://interiorgrafico.com/>

### IMÁGENES

Figura 1. Venus de Willendorf. Museo de Historia del Arte, Viena. Foto: Cordon Press

Figura 2. Cabeza de Micerino. Museo de Bellas Artes, Boston. Foto: Bridgeman / Aci

Figura 3. Apoxiomeno. Museo Pio-Clementino, Apoxyomenos Hall, Nº Inv. 1185. Foto: Marie-Lan Nguyen

Figura 4. El aguador de Sevilla (Velázquez, 1620) Óleo sobre lienzo. 106 x 81. cm Apsley House, Londres

Figura 5. El juicio Final (Miguel Ángel, 1541) Fresco. 1,370 x 1,220 cm. Capilla Sixtina, Italia, Roma

Figura 6. Amor (Paula rego, 1995) Óleo sobre lienzo. 120 x 160. Colección Ostrich Arts Limited, Reino Unido

figura 7. Último retrato 1976 - 1977 Óleo y lápiz sobre lienzo. 61 x 61 cm Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid Nº INV. 548 (1979.13) Sala 39

Figura 8. Fragmentos fisiognómicos (Lavater, 1838) In Papers of the Bibliographic Society of America, v. 55, p. 297-308.

Figura 10. Autorretrato (Rembrandt, 1630) aguafuerte, 5'1 x 4'6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Países bajos.

Figura 11. Portada El retrato de Dorian Gray. Ediciones brontes, ISBN 9788496975811

Figura 12. Narciso (Caravaggio, 1597) Óleo sobre lienzo. 110 x 92, Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma, Italia

Figura 13. Los disparates, nº 13 - Modo de volar (Goya, 1815 - 1816) Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel avitelado, 25 x 36 cm Museo del Prado, Madrid, España

Figura 14. Saturno devorando a su hijo (Goya, 1819-1823) Óleo sobre revoco trasladado a liezo, 143 x 81 cm Museo del Prado, Madrid, España

Figura 15. An old woman (Quinten Metsys, 1513) Óleo sobre madera de roble. 64 x 45. National Gallery, oom 65 (Southern Germany and Austria)