

# cartografía[s]

estudio sobre el rostro

## CARTOGRAFÍA[S]. ESTUDIO SOBRE EL ROSTRO

Iñaki Olarra de la Cruz

Treball Final de Grau

NIUB: 17482511

Curs: 2019/2020

Tutora: Dra. Eugènia Agustí Camí

Línea d'Art imprès i edició

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona



## resumen

*Cartografías* es una obra que surge de un obstinado proceso de aprendizaje. Es expresión de un alfabeto artístico donde la palabra y la obra buscan encontrarse a través de preguntas sobre aquello que acontece en el proceso creativo. Presenta los territorios que se han transitado para articular un estudio sobre el rostro. Hace explícitas intuiciones, reflexiones y querencias. Poéticas y artísticas. Trata de abrir caminos con la única intención de abrirlos. Convoca a “hacer rizoma y no raíz”. Todo ello ha quedado recogido en un cuaderno de artista que, bajo el título *elkartaratzeak eta itaunak [trobades i preguntes]*, profundiza en las diferentes posibilidades discursivas y artísticas del grabado.

### *Palabras clave*

rostro / identidad / grabado / cuaderno de artista / rizoma / relato / encuentro

## abstract

*Cartographies* is an artwork that emerges from a stubborn learning process. It's an expression of an artistic alphabet where the word and the work seek to meet through questions about what happens in the creative process. It presents the territories that have been crossed to articulate a study on the face. Making explicit intuitions, reflections and wishes. Poetic and artistic. It seeks to open paths with the only intention to open them. It calls for “making rhizome and not root”. All this has been collected in an artist's notebook that, under the title *elkartaratzeak eta itaunak*, delves into the different discursive and artistic possibilities of printmaking.

### *Keywords*

face / identity / printmaking / artist's notebook / rhizome / narrative / meeting

# índice

<i>Gure bazterrak</i> .....	9
Un por qué.....	11
Orígenes y antecedentes.....	13
a) Mapas del alma.....	15
b) Orbanak.....	18
c) Neuk.....	21
Referentes.....	31
1. ¿Por qué el rostro es importante en mi obra?.....	31
2. ¿Por qué lo que me interesa del rostro no es el retrato?.....	32
3. ¿Por qué me resulta insuficiente la representación?.....	34
4. ¿Cómo me han enseñado a pensar el rostro estas ideas de Deleuze?.....	35
5. ¿El rostro refleja un alma?.....	37
6. ¿Cómo han influido estos referentes en la obra y de qué manera se hacen presentes en ella?.....	37
7. ¿Dónde me sitúan como artista estos referentes?.....	38
Constelaciones.....	39
a) La tradición.....	39
b) Rembrandt.....	42
c) Michaux .....	44
d) Giacometti.....	46
e) Bacon .....	48
Metodología.....	51
- Espacios y tiempos donde la pregunta se hace posible.....	51
- Técnicas e ideas que hacen posible la obra.....	53
- Intuiciones que alimentan la obra.....	57
- Territorios que definen la obra.....	58
- Preguntas y problemas que definen la obra.....	59
Reflexión-guión sobre la obra gráfica.....	63
A modo de conclusiones: un camino de ida y vuelta.....	87
Agradecimientos.....	89
Referencias.....	91

## Gure bazterrak<sup>1</sup>

Maite ditut  
maite  
geure bazterrak  
lanbroak  
izkutatzen dizkidanean  
zer izkutatzen duen  
ez didanean ikusten  
uzten  
orduan hasten bainaiz  
izkutukoa...  
nere barruan bizten diren  
bazter miresgarriak  
ikusten<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Gure bazterrak* es un poema escrito por Joxean Artze en 1994. Mikel Laboa lo utilizó para componer la canción que lleva el mismo título. Mikel Laboa Katedra [En línea] Euskal Herriko Unibertsitatea [Consulta: 11 de abril 2020]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JWhMwMnPS0c>

<sup>2</sup> Traducción propia del poema: *Nuestros rincones* [Amo, nuestros rincones, cuando la niebla me los esconde; cuando no me deja ver, qué es lo que oculta. Pues entonces comienzo a desvelarlo. Aquellos rincones que comienzan a surgir dentro de mí].

## Un por qué

*Son seguridades del alma las que ando buscando y no encuentro fórmula más justa ni, por tanto, más bella.*

(Zambrano, 1996)

La relación entre territorio e identidad es estrecha. Lo es, en mi caso, para pensar cómo se hacen cuerpo en él los fenómenos de arraigo, apego y pertenencia. El territorio es lugar de vida e identidad. Espacio habitado por tramas íntimas que conforman el álbum existencial de lo que somos. Este trabajo recoge una breve cartografía sobre un recorrido de formación artística que ha ido cobrando forma a lo largo de cuatro años y da cuenta de los territorios que lo han hecho posible.

**Tierra.** Llegué a Barcelona en septiembre de 2018. Solo entonces fui consciente por primera vez de todo el peso de mi paisaje emocional. Es un paisaje que tiene los colores del hierro. En él predomina una lluvia fina y la humedad. Tiene una lengua cuya sonoridad es fuerte, profunda. Es mi lengua afectiva. También la única en la que, hasta ese momento, me había formado. Tiene también un carácter, sobrio. Un olor, el del salitre. Y un aroma. Todo ello conforma el territorio “tierra” de mi identidad. Tiene presencia y densidad. No tiene lugares, sino rincones. Guarda mi alma.

**Aire.** Barcelona fue la primera ciudad en la que he vivido y en la que he aprendido a conjugar espacio, lugar, límite y encuentro. Un trazo grueso, que marca el trayecto entre la Facultad de Bellas Artes y Vallcarca, la ha hecho habitable. Aprendí a mirarla desde el Parc Güell. Me ha regalado libertad. Otra lengua. Sabores. Y la luz. También me ha ayudado a imaginar futuros y a pensar que pueden ser posibles. Barcelona ha sido maestra. Se ha hecho soplo de aire en mi. Guarda mis sueños.

**Niebla.** Barcelona ha terminado siendo ausencia. Este trabajo se ha elaborado casi en su totalidad durante el periodo de confinamiento al que nos hemos visto sometidos como consecuencia de la pandemia del Covid-19. Esta situación ha teñido de incertidumbres el proceso. Barcelona se ha convertido en niebla: presente y ausente a la vez. Me ha obligado a pensar lo que significa la palabra *bagaje* y a recordar cómo lo he ido construyendo en Barcelona: sobre qué experiencias y con qué inquietudes. He tenido que sacrificar querencias y hábitos. He descubierto aprendizajes que no creía posibles. Barcelona, estando ausente, se ha hecho más presente que nunca. Ha sido niebla. A través de ella, he sido capaz de trazar estas cartografías. Guarda mis ilusiones.

**Grieta:** Finalmente, en todo este proceso, algo fundamental ha hecho grieta en mí. Lo que uno hace, se queda ahí dentro. Pasa a formar parte de lo que es. Pero también va creciendo. La obra se desarrolla de esa forma, a través de preguntas. También a través de puntos de apoyo que ayudan a trazar las cartografías de nuestra personalidad como artistas. Barcelona ha propiciado un inicio, me ha puesto en un camino y me ha dado un punto de apoyo sin el cuál este trabajo no sería el mismo. Ha sido luz. Se ha hecho grieta en mí. A ella, y a la universidad que me ha formado, les pertenece mi admiración y un profundo agradecimiento por haberme dado la posibilidad de ser inicio de algo.

*Cartografías* surge de esos territorios, de las huellas que algunas vivencias han ido dejando. Pretende ser reflejo de un proceso que ha estado habitado en sus últimos meses de calor familiar y un paisaje que solo es bosque.

El bosque siempre se resiste a quedar reducido a un lugar. No es un espacio concreto, circunscrito y limitado que pueda ser controlado. Se aleja de la mirada planificadora. Existe para recordar nuestros vínculos y las limitaciones de nuestra singularidad. Es un territorio no visible que solo podemos conocer a través de sus senderos. Nunca llegamos a conocerlo por completo. De él, solo se nos hacen familiares los paisajes de la geografía que nos permite recorrer. Sin embargo es una geografía habitada, que no nos pertenece pero que nos vincula a él de manera profunda. Esta imagen del bosque, tan presente en mi paisaje vital, refleja bien el proceso de elaboración de este trabajo.

*Cartografías* es una obra recogida en un cuaderno de artista que bajo el título *Elkartaratzek eta itaunak [trobades i preguntes]* reúne en 128 páginas 64 pliegos en formato con dibujos y fotografías en torno al rostro. Realizado durante los primeros meses de un año 2020 que jamás imaginamos, *Cartografías* fue confinado a la sombra un mes después de su puesta en marcha. Aquello que en marzo de 2020 solo auguraba limitaciones, se ha convertido en un espacio de fuga que ha hecho posible la obra. Un espacio que no apunta hacia una luz blanca, sino que se recrea en la oscuridad de la luz. Nada hubiera sido posible sin esa luz oscura que alberga la resistencia, íntima y profunda, de la propia sombra. ¿No es acaso esa misma luz la que guarda nuestro yo?

## Orígenes y Antecedentes

El rostro ha sido un tema recurrente en mi obra durante los dos últimos años. En los Talleres de Creación I, II y III desarrollé tres trabajos, *Mapas del alma* (2018), *Orbanak* (2019) y *Neuk* (2020)<sup>3</sup>, en los que el estudio del rostro comienza a cobrar forma no solo en mi obra plástica sino también en la conceptualización que la acompaña. Esa inquietud va tomando forma en ellos. También son reflejo de una búsqueda. Hoy son antecedentes que dejan entrever un camino. Dan coherencia a un interés artístico que se pregunta sobre los procesos de construcción del yo.

Todo trabajo artístico obedece a un por qué. Parte de un lugar y una mirada concreta. El origen de este trabajo quiso tomar como referencia la huella de la teoría crítica del arte. Parte de la *crítica a la modernidad* y explora la influencia que ha tenido, de manera general, en el ámbito artístico y, particularmente, en algunos artistas. No busca ahondar en el fondo filosófico de esa crítica, que considera a la modernidad un proyecto fracasado, ni el debate que pone en sospecha y cuestiona ese pensamiento hegemónico<sup>4</sup>. La forma de expresión no representacional por la que aboga reconoce y potencia la fuerza creativa de la experiencia artística, más allá del juicio estético (Deleuze, 2005). Busco profundizar en esos lugares a los que nos lleva la crítica. Espacios que ponen en sospecha ese ideal de razón. Rincones donde florecen las hermenéuticas del yo (Foucault, 2005). Ese posicionamiento crítico llama a desvelar esas sombras que acompañan al yo. Me interesa ahondar en lo profundo del yo, en aquellos aspectos propios de la subjetividad, no de la individualidad, tratando de romper clichés en torno al yo y la manera en la que ha quedado encapsulado en una determinada tradición. Esa inquietud ha ido madurando a través del estudio de autores como Van Gogh, Kirchner, Cézanne, Paul Klee, Michaux o Bacon, en donde lo oscuro del yo, sus tinieblas, se intuye a través de sus obras.

En estos artistas es posible advertir la incorporación y uso de máscaras, caricaturas, hipérboles, deformaciones del rostro o manchas como recursos artísticos para representar y expresar una reflexión en torno a la identidad. Es habitual también asociar esa reflexión con procesos de “disolución” o “deconstrucción”. Asimismo, esas rupturas o desviaciones se hacen visibles en el plano pictórico del yo. Todos mis trabajos, sobre todo *Mapas del alma*, tienen en común esta preocupación en torno al

<sup>3</sup> Neuk: Yo (sujeto transitivo). Traducción del euskera.

<sup>4</sup> La Teoría de la crítica de la Escuela de Frankfurt, por ejemplo, problematiza el concepto de razón que está en la base de la cultura occidental. Explica que este concepto de razón está enfermo desde su propia raíz por qué los hombres lo que hemos hecho ha sido poner la razón a servicio de la necesidad humana de dominar la naturaleza. Ante esta situación, Horkheimer y Adorno señalan que ha llegado un momento de temor y desencanto porque este concepto de razón solo cuenta por su valor instrumental y no como fin. Esto va en contra del sujeto y su individualidad. En la medida en que las figuras simétricas cada parte puede conocerse desde la otra, ambas remiten a un principio superior que las que domina por igual: el racionalismo, en todos los ámbitos, tiende a buscar la configuración geométrica, mientras que la individualidad siempre tiene algo irracional. Estas ideas están desarrolladas con mayor amplitud en Horkheimer y Adorno (2018).

rostro, la presencia del negro y la huida de la representación fiel de lo figurativo. En ellos he tratado de evitar la figuración clásica con el objetivo de posibilitar que eso que yo he llamado “las profundidades del yo” se haga cuerpo en mi obra. La defina.

En cuanto a las miradas que comparto, que son horizontes infinitos, se encuentran las de artistas, como Bacon o Michaux, o expresiones del arte etnográfico que me han acompañado en todo este recorrido y cuyo influjo, sin duda, se ve claramente reflejado en algunos de los grabados.

Por otro lado, estoy experimentando con interés las cuestiones relacionadas con la técnica artística, con la que me voy encontrando más seguro. Considero que las posibilidades que me ofrecen las diferentes técnicas aportan diversidad y riqueza al relato de la obra. Desde que estampé mi primer linóleo, me han atraído mucho más las técnicas de grabado que otras. Considero que aunque existan más dificultades a la hora de trabajar la imagen, el grabado siempre ofrece un acabado más interesante, en el sentido de que el resultado final se aproxima más a lo que quiero reflejar. De hecho, a veces, ocurren cosas inesperadas, lo cual nos lleva a territorios distintos que pueden ser muy estimulantes. Uno de los momentos más emocionantes, que siempre es fuente de motivación y satisfacción, sucede tras pasar la matriz entintada por el tórculo, al levantar el papel.

Visto en perspectiva, los tres trabajos mencionados como antecedentes de *Cartografías* me han aportado imaginarios diferentes pero, en conjunto, son expresión de la evolución de mi trabajo en tres aspectos:

- a) Una temática, en torno al rostro, que va ganando en presencia y convirtiéndose en un estudio sobre él mismo a partir de unas determinadas coordenadas de pensamiento.
- b) Una técnica, el grabado, que es la que mejor expresa la intención artística que acompaña a la obra.
- c) Y un estilo, en el que, poco a poco, la mancha va cobrando mayor protagonismo.

*Cartografías* mantiene algunas constantes respecto de estos trabajos previos. Continúa profundizando en el estudio del rostro pero con innovaciones metodológicas que lo han abierto a nuevos campos artísticos y discursivos y que, de alguna manera, trazan un nuevo rumbo. Su objetivo no ha sido presentar distintas variaciones estilísticas en torno a la temática del rostro, sino explorar el potencial que ofrece el encuentro y la pregunta de un rostro-objeto con otros elementos. Este proceso de indagación es el que se presenta en este Trabajo Final de Grado. No obstante, he considerado relevante incluir algunas referencias de la obra que le precede para valorar la evolución que ha tenido.

## A] Mapas del alma

*Mapas del alma* surge de un interrogante. Como telón de fondo está el interés por explorar sobre la sospecha de las grandes narrativas de la razón que ha caracterizado el pensamiento crítico contemporáneo. ¿Qué otras formas pueden ser creadas en ese contexto de crisis? ¿Cómo es la expresión artística de esa sospecha? ¿Qué espacios de libertad y transformación ha traído consigo? Foucault expresa con mucha elocuencia lo que hay tras esa sospecha cuando advierte que “lo que es podría dejar de ser lo que es.” (Foucault, 2005).

En primer lugar, *Mapas del alma* se centra en la indagación artística de la categoría de identidad(es). A través de ese trabajo, se explora la tensión inherente al concepto de identidad que se da entre la modernidad y tradición simbólica.

1. El primer eje de dicha tensión, el de la tradición moderna, queda articulado, a mi juicio, a través de distintas manifestaciones figurativas del rostro, en el que se prioriza una representación de un “yo” formal, individual, máxima expresión de la modernidad. A modo de ejemplo, en aquel trabajo hacía referencia al modo cómo nuestra identidad queda recogida y legitimada en la fotografía de nuestros carnets de identidad.
2. El interés por cancelar el régimen moderno es sobre el que se sustenta el segundo eje, el de la tradición simbólica. Sus conjeturas sobre el arte fragmentado se acerca al conocimiento de culturas, memorias y recuerdos. La representación en sí misma es desdeñada. Se trata, como recuerda Benjamin (2003), de liberar la mirada de la recepción de la obra original y singular. Se vertebra en consecuencia en torno al estudio de la(s) identidad(es) colectiva(s) y simbólica(s).

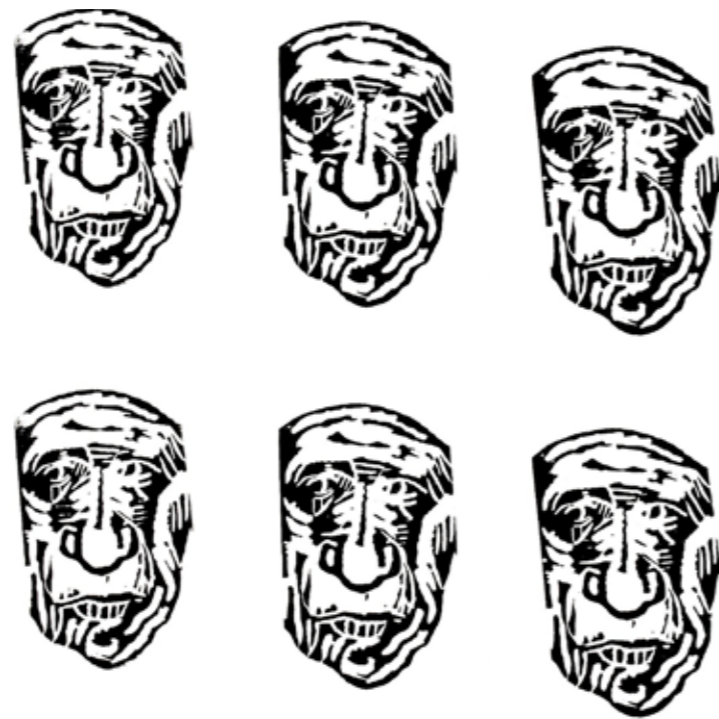
La colección *Mapas del alma* consta de 15 obras trabajadas mayoritariamente en linóleo sobre papel, en las que el objetivo fue investigar, en la línea de lo que propone el segundo eje, en esos espacios de ruptura: más allá del rostro-persona y más allá del rostro-personaje. El rostro como acontecimiento que se hace presente, habitado por tiempos infinitos.

*Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria histórica, antropológica, psicológica que viene de lejos y que continúa más allá de ella.* (Didi-Huberman, 2009, pp. 34-35).





*Arbasoak* (2018) Iñaki Olarra  
Linóleo sobre papel super alfa 250 gr/m<sup>2</sup>  
[34 x 17 cm]



*Oihartzunak* (2018) Iñaki Olarra  
Linóleo sobre papel super alfa 250 gr/m<sup>2</sup>  
[34 x 17 cm]



*Giza laberintoa* (2018) Iñaki Olarra  
Linóleo sobre papel super alfa 250 gr/m<sup>2</sup>  
[40 x 40 cm]



*Lizunkeria* (2018) Iñaki Olarra  
Linóleo sobre papel super alfa 250 gr/m<sup>2</sup>  
[34 x 17 cm]

## B] Orbanak

En *Orbanak* desarrollé una colección que intentaba profundizar en el proceso creativo. Tomando como referente la obra de Michaux, concretamente, sus famosos dibujos mescalínicos, presenté distintas estampas litográficas creadas a partir del proceso del dibujo automático. El cuaderno de artista refleja esta evolución. En él, quise dejar constancia de este proceso y método de trabajo que consiste en dejar fluir libremente los gestos de la mano al modo del automatismo surrealista.



*Cuaderno de bocetos* (2019) Iñaki Olarra  
Tinta china sobre papel [21 x 14,8 cm]

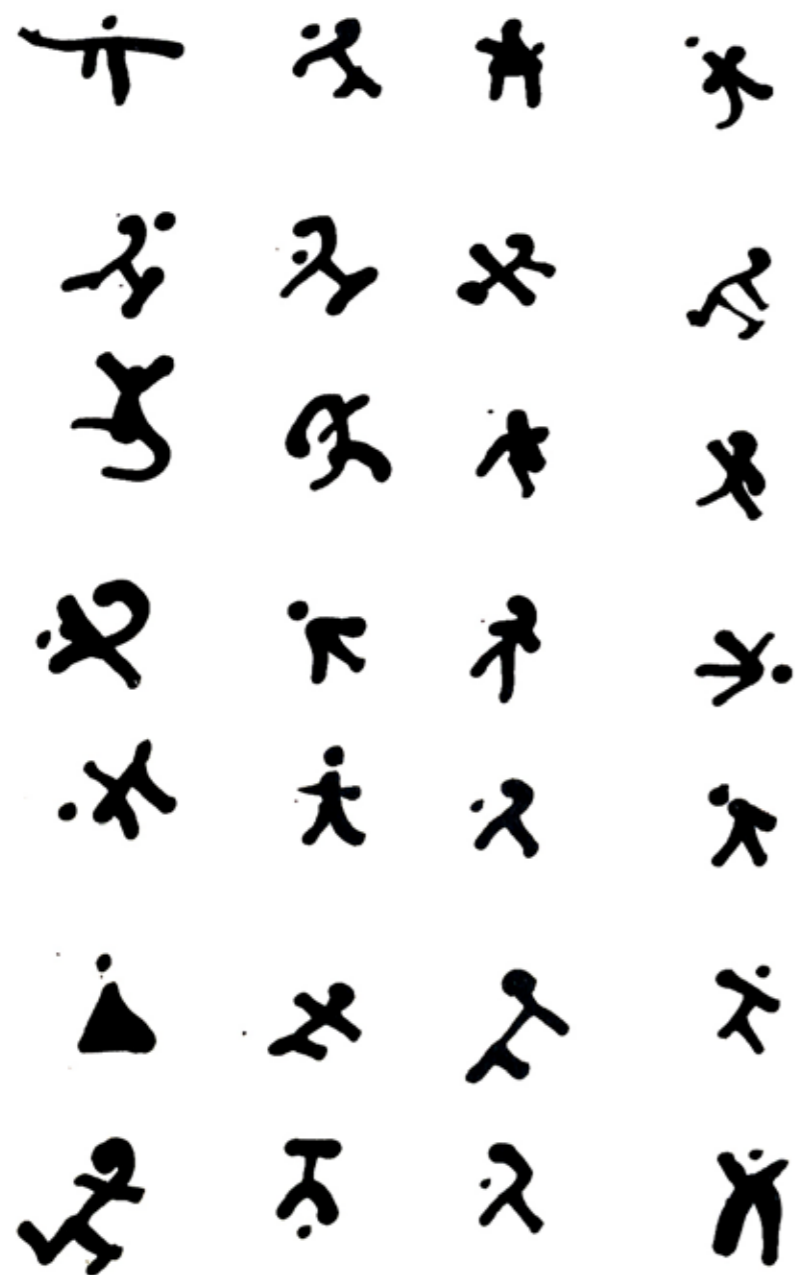
Se presentan trazos con ritmos, signos o composiciones con manchas en las que se pueden apreciar un conjunto homogéneo de figuras que toman distintas apariencias humanas. De este trabajo surgieron dos litografías de 50x70cm: *hagak* e *hizkiak*. De esta serie destacan dos cuestiones:

- por un lado, la fuerte impresión que me causó la obra de Michaux y la inquietud artística que hay tras ella. Doy cuenta de ella en el apartado *Constelaciones* de este trabajo.
- por otro, la confirmación de ir adquiriendo un estilo propio a través del tratamiento de la mancha que, si bien necesita aún depuración, es una forma de expresión que se ajusta bien a la intencionalidad que guía mi obra.

En aquel momento, en *Orbanak* creí haber llegado, en cuanto a estilo y técnica a un lugar metodológico que me descubrió todo el potencial artístico de la mancha. *Cartografías* ha dado medida y rigor a ese interés. Ha matizado la influencia de Michaux en mi obra y ha incorporado otras constelaciones tanto artísticas (Giacometti) como intelectuales (Krauss) que me han permitido, por un lado, darme cuenta de las emboscadas que propician ciertas crónicas autocomplacientes y, por otro, madurar sobre el proceso de ubicar en mi obra el automatismo inconsciente (Krauss 1997, p.19).



*Hagak* (2019) Iñaki Olarra  
Litografía sobre papel super alfa 250 gr/m<sup>2</sup>  
[50 x 70 cm]



*Hizkiak* (2019) Iñaki Olarra  
Litografía sobre papel super alfa 250 gr/m<sup>2</sup>  
[50 x 70 cm]

## C| Neuk

Finalmente, *Neuk* es la expresión de un lugar artístico en el que se aúnan mis dos inquietudes iniciales: el rostro y la mancha. Propone reflexionar sobre cómo el rostro se hace presente a través de la mancha. Al igual que en *Orbanak*, los rostros surgen del automatismo, dejando de lado la razón e insistiendo en la intuición.

*Aventurarse, dejarse llevar a disposición del azar, actuar sin intervención de la voluntad y aprovechar el potencial artístico del delirio es, de alguna manera, dibujarse a sí mismo. Es un acto de definición del fantasma interior que permite plasmar lo intangible, lo inexpresable. Es, en definitiva, una manera de identificarse.* (Vila Pou, 2018, p. 222)

Este trabajo busca explorar sobre el proceso de descondicionamiento que implica representar un rostro. Los primeros bocetos muestran rostros caricaturescos y después, poco a poco, la mancha adquiere mayor protagonismo, convirtiéndose en el origen de las obras definitivas.



*Cuaderno de bocetos* (2020). Iñaki Olarra  
Tinta china sobre papel.[21 x 14,8 cm]

*Neuk* se compone de un libro de artista en el que se recogen y presentan dos colecciones:

- a) *Niaren aniztasuna*<sup>5</sup> de treinta monotipias/litografías en papel japonés Kozo 115 g/m<sup>2</sup> [26 x 21 cm].
- b) *Neuk*, compuestas por cien monotipias en papel japonés Kozo 80 g/m<sup>2</sup> [8.7 x 5.1 cm].

<sup>5</sup> *Niaren aniztasuna*: la pluralidad del yo (en euskera).



*Niaren aniztasunak* (2020) Iñaki Olarra  
 monotipia sobre papel japonés Kozo 115 gr/m<sup>2</sup>  
 90 x [8.7 x 5.1 cm]



*Musu I* (2020) Iñaki Olarra  
 monotipia sobre papel japonés Kozo 80gr/m<sup>2</sup>  
 [26 x 21 cm]



*Musu II* (2020) Iñaki Olarra  
monotipia sobre papel japonés Kozo 80gr/m<sup>2</sup>  
[26 x 21 cm]



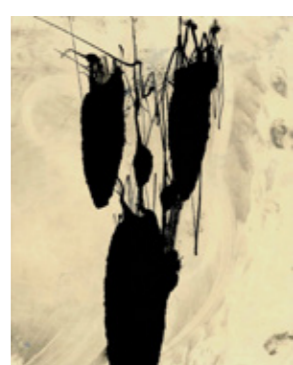
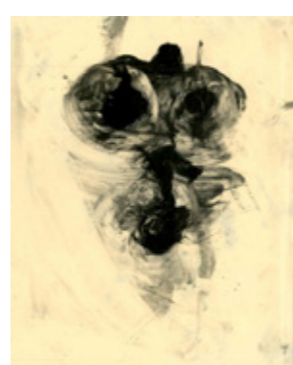
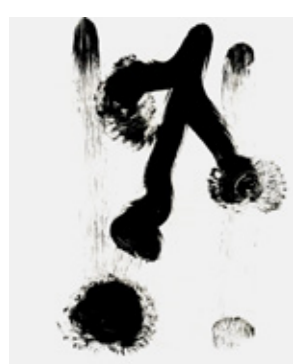
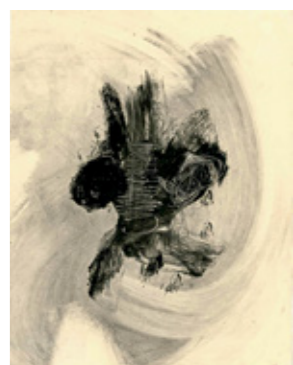
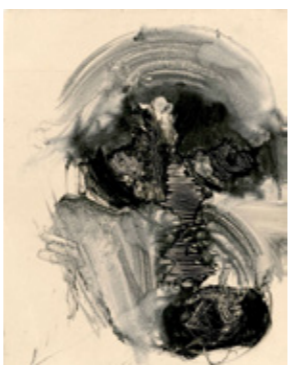
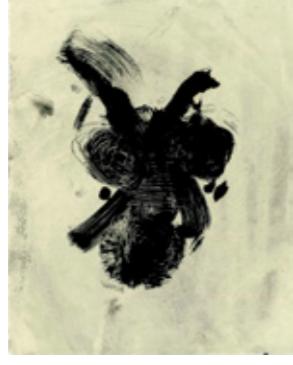
*Musu III* (2020) Iñaki Olarra  
monotipia sobre papel japonés Kozo 80gr/m<sup>2</sup>  
[26 x 21 cm]



*Musu IV* (2020) Iñaki Olarra  
monotipia sobre papel japonés Kozo 80gr/m<sup>2</sup>  
[26 x 21 cm]



*Musu V* (2020) Iñaki Olarra  
monotipia sobre papel japonés kozo 80gr/m<sup>2</sup>  
[26 x 21 cm]



## Referentes

*Nada hay en la piel que no esté en los huesos.*  
Goethe<sup>6</sup>

*Cuando empiezo a extender pintura sobre el lienzo  
suele aparecer una cabeza monstruosa.*  
(Michaux, 2018, p. 55)

El rostro es un tema recurrente en el arte. Un reto de este trabajo ha sido delimitar conceptualmente la perspectiva de mi aproximación. Esa posición conceptual es la que sirve de base para entender y valorar el proyecto y la obra que he construido en torno a ella.

### [1] ¿Por qué el rostro es importante en mi obra?

La intuición que sustenta este proyecto es que el rostro es el mapa del alma. Los referentes iniciales que me llevan al tema del rostro proceden del estudio de las obras de algunos artistas. Para explicar la incomparable presencia del rostro en el arte figurativo es común referirse a la idea de que, en el arte, es la mejor vía para expresar y representar el alma. Se considera que la cartografía del rostro desvela algo profundo del ser.

El rostro es un espacio, un mapa, donde la expresividad se condensa de manera más evidente. Y, efectivamente, así parece ser: un pequeño cambio en uno sólo de los elementos del rostro -por ejemplo, la contracción de los labios, o el arqueado de las cejas-, modifica significativamente su carácter y expresión. Simmel, en *El rostro y el retrato*, se refería a este potencial expresivo del rostro argumentando que “nada como el ojo, aun permaneciendo tan incondicionalmente en su lugar, irradia tanto.” (Simmel 2011, p. 18).

Algunas célebres pinturas sobre el rostro permiten evocar con mucha elocuencia esta idea. Recordemos, por ejemplo, el *Autorretrato* de Rembrandt de 1652, que transmite una gran seguridad e inteligencia a través de la mirada; o el *Paganini con su violín* de Delacroix que nos presenta al violinista tocando con los ojos cerrados, plenamente concentrado, y nos acerca, de esa manera, a la idea del artista genio, el alma solitaria por excelencia.

---

<sup>6</sup> Referencia secundaria a partir de Simmel (2011, p. 22).



Si ajustamos un poco más el foco en algunos detalles del rostro, es posible describir con mayor precisión la elocuencia que transmiten algunos de sus componentes. La boca es uno de ellos. Aunque su función ha ido cambiando a lo largo del tiempo, tal y como podemos apreciar en *Hacia lo desconocido* de Kubin (1901) o *Le jardin des bêtes* de J.J. Grandville (1842), la boca ha sido tratada casi siempre con un carácter claramente metafórico: como un agujero engullidor, por ejemplo (Deleuze y Guattari 2008). O cómo un agujero emisor del que parte el grito, la maldición, la exclamación, y que pone al hombre en relación con su naturaleza psicológica. Existen ejemplos sobradamente conocidos entre estos últimos: *La masacre de los inocentes* de Poussin (1629), el *Gernika* de Picasso (1936), *El grito* de Munch (1944) o *Retrato del Papa Inocencio X* (1956) de Francis Bacon.

Un breve recorrido por estas obras (Grego, 2004), nos permite ver cómo, si bien el rostro tiene una capacidad limitada de cambio, la influencia de cada uno particular sobre el *habitus* global del rostro provoca la impresión de modificaciones más poderosas y sustantivas. La sensación de reposo que manifiesta el rostro en ese instante congelado del retrato recoge al mismo tiempo, de manera muy sutil, la convergencia de innumerables movimientos. La potencia figurativa del rostro es extraordinaria, más fuerte incluso que la del cuerpo, incluso si está desnudo. El cuerpo no explica la individualidad como lo hace el rostro. El rostro de un yo concreto. El cuerpo está más vinculado a la idea de materia. El rostro, a la del alma. El yo, nuestra subjetividad, está ligada a un cuerpo determinado, singular y concreto, pero lo que ese yo revela nos lo dice de manera más profunda el rostro. Solo en el rostro se concretan configuraciones fijas que revelan definitivamente la *psique*. Gracias a su notable plasticidad, el rostro se convierte, por así decirlo, en un espacio y un lugar donde la personalidad íntima del sujeto se nos aparece.

En este proyecto, he trabajado el rostro a partir de estas consideraciones, tratándolo no tanto como representación sino como acontecimiento. El rostro como un territorio en el que se despliega la identidad. Un lugar donde acontece el yo.

## [2] ¿Por qué lo que me interesa del rostro no es el retrato?

*Un rostro humano parece simple, puedes hablar de la boca, de la nariz, de los ojos, pero con eso solo no puedes decir nada sobre la expresión de esos elementos o sobre lo que hay detrás de ellos.* (Bernardo Atxaga, 2018).

Los referentes que se han ido haciendo presentes en mi trabajo y lo han condicionado en una determinada dirección, me han llevado también a tener que concretar aún más mi concepto sobre el rostro en relación con un pensamiento recurrente y hegemónico respecto al retrato. Suele ser común relacionar el retrato con el concepto de *mimesis* para defender la idea de que el retrato constituye *una especie de espejo congelado* que refleja un rostro. Sin embargo, en mi opinión, las imágenes recogidas en fotografías o

las reflejadas en un espejo, no presentan un rostro, sino que nos ofrecen un Otro, un ser ajeno, distinto. Jean Clair en *Éloge du visible* dice así:

*La cabeza, el rostro, los rasgos, la fisonomía, la faz [...] lejos de ser un dato, una realidad evidente de la que nadie tiene dificultades para saber lo que es, ... es el lugar de una problemática... el crisol en el que se funden las relaciones más singulares que cada uno mantiene consigo y con los otros, irreductibles a cualquier definición objetiva.* (Clair, 1966).

Mi trabajo quiere profundizar en esa problemática a la que hace referencia Clair. Se desmarca de lo que habitualmente entendemos como mimesis/ semejanza, según las leyes de la forma artística. Es decir, me alejo -al menos esa es mi intención- de lo que los sentidos perciben, de lo visible, lo explícito. Lo supuestamente visible no deja de ser más que una confusa mezcla de lo que está ocurriendo. Puede expresar reacciones, sentimientos, valoraciones, interacciones con otros movimientos y con el entorno. Pero revela más de lo que expresa lo visible.

El retrato esconde y revela al mismo tiempo un alma. Si tratamos de descubrirla únicamente a través de la mirada, solo conseguiremos mostrar lo que captamos de manera puramente sensible. Los mecanismos de percepción son una frenética máquina de clasificación. Generalmente vemos los rostros como si fuesen una máscara, donde el yo queda distorsionado por nuestros anteojos culturales. Como dice Simmel, no es el ojo el que ve, sino nuestro ser unitario:

*Nos fijamos en la corporeidad del ser humano, por razones estética o sensoriales, pero en la práctica que determina la vida la obviamos para centrarnos en las estructuras y mudanzas de su alma, respecto de las cuales su corporeidad nos sirve sólo como puente, símbolo o intérprete.* (Simmel 2011, p. 25).

Simmel explica que el logro del retrato radica en comunicar el alma del cuerpo mostrado mediante la unidad del rostro (Simmel, 2011); es decir, la totalidad de los rasgos retratados. Con los recursos que tiene el artista para hacerlos visibles (organización, trazo, elementos formales etc.) solamente se alcanza a representar la corporeidad de un alma. Yo no busco representar sino que quiero dejarme sorprender por lo que aparece, lo que acontece, lo que surge. Esta postura retoma algunos planteamientos similares de filósofos como Deleuze, o artistas como Michaux. En mi caso, ha condicionado en algunos momentos de manera muy significativa el proceso creativo: mi punto de partida siempre deriva del azar. Me dejo guiar por la intuición sin que aparentemente intervenga la razón. Tratar de revelar un alma exige una determinada posición en la cual la razón no es prioritaria, sino más bien, en algunos casos, un obstáculo. O incluso una trampa.

### [3] ¿Por qué me resulta insuficiente la representación?

Poco a poco voy describiendo un proceso reflexivo para dar cuenta del por qué ese interés por el rostro; para concretar qué aspectos del mismo me interesan; cuáles no y por qué. Como he señalado anteriormente, estas primeras preguntas fueron encontrando algunas respuestas en un ejercicio de exploración y estudio de fuentes provenientes del ámbito artístico. Esa intuición ha ido ganando en profundidad cuando he tratado de hallar algunas respuestas en pensadores de la tradición que cuestionan y problematizan el tratamiento del rostro en el arte. Entre ellos, Deleuze ha sido uno de los autores en los que he encontrado reflexiones afines a mi intuición. Estoy intentando concretarla artísticamente, pero sus palabras se convierten en apoyos teóricos que me ayudan a conceptualizar en una determinada línea de pensamiento.

Fue crucial leer la crítica que Gilles Deleuze realiza, en *Diferencia y repetición* (2003), a lo que denomina el *modelo de reconocimiento*. Argumenta que el modo de acceso que tenemos a la realidad según este modelo es “a través” de la mediación de la mente con la realidad. La mente representa la realidad. Trasladado al ámbito creativo, esto implica que el retrato es la representación de un rostro, mediada por el ojo de quién ve. Esto ha condicionado nuestra comprensión de aquello que es real, de aquello que podemos decir que es verdad e incluso de aquello que podemos conocer.

Lo real, lo verdadero, lo cognoscible es aquello a lo que accedemos a través de una determinada adecuación a imagen y semejanza de lo empírico. Todo aquello que no esté sometido a esta lógica de representación queda oscurecido y cuestionado. ¿Dónde queda entonces lo que está más allá de la conciencia o de un yo racional? ¿Cómo descubrir el campo de sentidos que alberga un yo?

En este proyecto, el rostro no necesita de la mediación de un retrato. Trata de escapar de lo figurativo, romper con la representación, quebrar la narración hegemónica, liberar la *Figura*; favorecer que la historia de ese rostro acontezca. Las distintas estratificaciones de la mente nos llevan, según Deleuze, a concebir lo transcendental a imagen y semejanza de lo empírico. Es necesario, por tanto, una des-estratificación. En el trabajo citado anteriormente, *Neuk*, este proceso que Deleuze llama des-estratificación sería el equivalente a lo que yo entonces llamé un des-condicionamiento. Deleuze ya nos hace ver la reivindicación de Husserl sobre la necesidad de dar al pasado una nueva vida, que es la forma más noble de la memoria (Deleuze, 2003). Deleuze con su crítica al modelo de reconocimiento nos ofrece una posibilidad de volver a renombrar el sentido y lo profundo del ser.

Deleuze (2003; 2005) sostiene la necesidad de distinguir entre una etapa pre-pictórica y el hecho pictórico como tal. Existe un trabajo pre-pictórico desde el cual el pintor debe combatir los clichés que acechan el proceso creativo antes de cualquier creación. Estos clichés atentan contra el hecho pictórico como tal, puesto que relacionan imágenes a objetos y tejen entre las mismas una lógica figurativa y narrativa. Combatir

los clichés será, entonces, salir al encuentro de relaciones no figurativas entre las imágenes (Deleuze, 2013).

El artista por excelencia que más y mejor ha elaborado y conceptualizado estas relaciones es, en el parecer de Deleuze, Francis Bacon. El mismo Francis Bacon nos abre otra vía a explorar: él indicó durante las entrevistas que mantuvo con David Sylvester (1987) que ya podían encontrarse manifestaciones de dichas relaciones no figurativas en Cézanne.

Para profundizar y entender esta idea, conviene destacar en la obra y poética de Bacon un concepto principal: el diagrama. Para Bacon, el diagrama funciona como medio para llegar al hecho pictórico evitando los estratos figurativos. Con el diagrama no se aniquila todo el carácter figurativo de una obra, pero sirve de quiebre para introducir y sugerir posibilidades más allá de lo figurativo.

El diagrama facilita la revelación de lo que Deleuze denomina *La Figura* (Deleuze, 2003). La *Figura* es aquello que surge desde el diagrama sin lo figurativo; aquello que nos permite pensar en una dirección que no está definida por la forma. Esta *Figura* es lo que Deleuze y Bacon llaman *sensación*. La sensación no solo no es figurativa, también se rige por órdenes y dominios diferentes; no determina o ejemplifica un estrato, sino que ella genera una pluralidad de dominios.

La sensación alcanza una deformación del cuerpo porque impulsa sus latitudes y longitudes, porque exalta las intensidades que corren por él generando una dinámica escurridiza a cualquier estructuración. *El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible [...] ¿qué es pintar una espalda ancha de un hombre? No es pintar una espalda, es pintar fuerzas que se ejercen en una espalda o que una espalda ejerce* (Deleuze, 2003, p. 69).

### [4] ¿Cómo me han enseñado a pensar el rostro estas ideas de Deleuze?

*El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa, incluso si se aplica y se enrolla sobre un volumen, incluso si rodea y bordea cavidades que ya sólo existen como agujeros.*

*Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro.*

*El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional —cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro—. Dicho de otro modo, la cabeza, todos los elementos volumen-cavidad de la cabeza, deben ser rostrificados. Y lo serán por la pantalla agujereada, por la pared blanca-agujero negro, la máquina abstracta que va a producir rostro. Pero la operación no acaba ahí: la cabeza y sus elementos no serán rostrificados sin que la totalidad del cuerpo no pueda serlo, no se vea obligado a serlo, en un proceso inevitable. La*

*boca y la nariz, y sobre todo los ojos, no devienen una superficie agujereada sin arrastrar a los demás volúmenes y a todas las cavidades del cuerpo.* (Deleuze y Guattari, 2008, p. 177).

En el proceso de elaboración de este trabajo han acontecido sucesos que se han hecho presentes en él de una manera improvisada. El 22 de abril de 2020 fallecía en Donostia/San Sebastián Zumeta, autor, entre otras, de la portada del disco de Mikel Laboa en el que se recoge la versión musical del poema *Gure bazterrak* que inaugura este trabajo. Lo recuerdo ahora a propósito de una ideas que solía repetir en sus entrevistas:

*Todas las obras que hago son diferentes. El estilo es el mismo porque esto no lo puedo variar. Es lo más importante de un artista. Sin estilo no habría diferencia entre autores, Rembrandt sería igual que Velázquez. Hay que buscar siempre la nota personal.*<sup>7</sup>

Como explico con más detalle en el apartado de metodología, mi proceso creativo se ha caracterizado por un estilo que me hace caer en repeticiones innecesarias, consecuencia de la memoria muscular de la mano. Estas ideas de Deleuze me han enseñado a justificar por qué es necesario evitar esa repetición e investigar en la pluralidad de opciones que permite el rostro. Giacometti se refiere a esta idea con la expresión *signos desconocidos* (Didi-Huberman, 2017). A través de ella, se hace evidente su fascinación por las cabezas, como si hubiese algo que ver en ellas que no se ve a primera vista.

Hay dos maneras de ir más allá de la figuración: o bien hacia la forma abstracta o bien hacia *La Figura*. A esta vía de *La Figura*, Cézanne le da un nombre simple: *la sensación* (Merleau-Ponty, 2012). *La Figura* es la forma sensible tomada en la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es de la carne. Mientras que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por intermedio del cerebro. Cézanne ciertamente no ha inventado esta vía de la sensación en la pintura pero le ha dado un estatuto sin precedentes (Merleau-Ponty, 2012). La sensación es lo contrario de lo fácil y lo hecho, del "cliché", pero también de lo "sensacional", de lo espontáneo (Merleau-Ponty, 2017).

La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, "el instinto", el "temperamento") y una cara vuelta hacia el objeto (que permite ver lo que acontece). Incluso, siendo más precisos, habría que decir que no tiene caras, sino que son dos cosas indisolublemente unidas. Cada dibujo, cada *Figura*, es una

<sup>7</sup> Extracto de la noticia de la muerte de Jose Luís Zumeta [En línea] Diario Vasco, 2020 [Consulta 23 de abril 2020]. Recuperado de: <https://www.diariovasco.com/culturas/fallece-zumeta-pintor-guipuzcoano-20200423161417-nt.html>

secuencia moviente una serie. Cada sensación está en diversos niveles, de diferentes órdenes o en muchos dominios. En Bacon, no hay sentimientos: sólo afectos, es decir, "sensaciones" e "instintos". La sensación determina el instinto en un momento, pero el instinto, al mismo tiempo, es el paisaje de una sensación a otra (Deleuze, 2013).

## [5] ¿El rostro refleja un alma?

Muchos pensadores a lo largo de la historia de la filosofía han reflexionado sobre el sentido y la naturaleza del alma. Otros, sin embargo, la descartan y niegan su existencia, señalando que tan solo se corresponde a mecanismos psicológicos y biológicos que ocurren en nuestro cerebro. Platón fue el primero en explicar que el alma era aquello que escapaba de lo sensible. La aloja en el mundo de las ideas. Plotino repudia al cuerpo. Señala que no es más que un mero pasajero.

A mí no me interesa el abordaje del alma desde su prisma transcendental ni religioso. Sin embargo creo que tratar de describir el alma como aquello que no está en lo sensible es insuficiente. Sería como intentar describir la cocina explicando que es aquello que se encuentra en la casa. Hace falta entrar más a fondo. Creo que el alma tiene relación con lo más íntimo del yo de cada persona.

Giacometti quedó aterrorizado al ver la cabeza de su padre muerto (Didi-Huberman, 2017). Este hecho tuvo una influencia determinante en su creación posterior. Lo describió como vacío. Creo que es el alma lo que se disipó de la cabeza de Giacometti. El artista jamás habló del espanto que le podía causar una espalda, un brazo, una piernas... muertas. Fue el rostro, carente de expresión, lo que verdaderamente le impresionó. En mi opinión, el alma, aun siendo una categoría de interés para la metafísica, se manifiesta, acontece en lo sensible a través del rostro. Muchos de mis grabados han querido reflejar esta intuición.

## [6] ¿Cómo han influido estos referentes en la obra y de qué manera se hacen presentes en ella?

Me apoyo de nuevo en la entrevista de Zumeta<sup>8</sup> para rescatar la siguiente idea sobre su proceso creativo:

*El hilo conductor, que tiene que ver mucho con el azar y el momento. No hay una idea previa ni un concepto, no hay mensaje, va surgiendo paso a paso, vas manchando, llenando, ordenando y al final vislumbra un camino y lo sigues. Casi siempre la misma obra es la que te va diciendo por donde tienes que ir a parar. Todo es espontáneo y de alguna forma subjetivo y azaroso.*

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Michaux escribió “cuando empiezo a extender pintura sobre el lienzo suele aparecer un rostro monstruoso”<sup>9</sup>. Por su parte Giacometti, que trabajó de manera persistente en el rostro, en una de sus entrevistas en su estudio de París<sup>10</sup>, mientras trabajaba en una escultura, el entrevistador le mencionaba que le daba la sensación de que sabía lo que estaba haciendo, a lo que Alberto Giacometti le contestó que no, que todo lo contrario, que tenía una idea vaga de adonde quería llegar pero para llegar a ella no pensaba en nada.

Me identifico con él cuando decía que su obra está abocada a la “búsqueda de la realidad”. Giacometti intentaba buscar lo “esencial”, aunque más tarde, afirmó que aquello era inalcanzable y que todas sus cabezas estaban muertas. A pesar de ello, yo trato de buscar esa “esencia” en el rostro. Para mí, el rostro es aún búsqueda.

### [7] ¿Dónde me sitúan como artista estos referentes?

Soy consciente que muchos de mis referentes, pertenecen al ámbito de la vanguardia. En este periodo, la originalidad es concebida como un origen, un comienzo a partir de nada, un nacimiento. Uno sus rasgos consiste precisamente en la autorreferencialidad, entendida como singularidad, unicidad, originalidad etc. Distintas hermenéuticas del yo, cuando profundizan en el rostro, abandonan las formas sensibles del arte convencional y se abren a múltiples cartografías de recuerdos, memorias, presentes, conscientes e inconscientes. A esos lugares es adónde me han llevado esos referentes.

Lo cierto es que mi obra comparte estos rasgos. Por un lado a la hora de esa ruptura de la representación puramente fiel a lo sensible y, por otro lado, a ese aspecto de la auto-referencialidad. Sin embargo, en contraposición al concepto de originalidad, no creo que mi obra comienza a partir de la nada, como si de un nacimiento se tratase. Prefiero llamarlo registro o copia del yo.

En la estela de algunos planteamientos y referencias encuadrados en las filas del estructuralismo, Krauss (1997) defienden también esta idea que acabo de mencionar, la obra es vehículo de un signo. Y esos signos los he ido construyendo a partir de constelaciones cuyas huellas están presentes en toda mi obra.

<sup>9</sup> Cfr. supra [Michaux, 2018, p. 55].

<sup>10</sup> Giacometti comparte su conocimiento y entendimiento de su obra en la entrevista con A. Parinaud 1962. [En línea] [Consulta: 22 de marzo de 2020]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=rRVVFKDSaw>

## Constelaciones

### A] La tradición

El estudio del rostro me ha permitido trazar un extensa constelación sobre la amplia y fértil geografía que, desde la modernidad, ha dado como resultado una vasta cartografía del rostro en el arte, mostrando las formas que ha representado y ha ido adquiriendo a lo largo de los siglos. A continuación presento una relación a modo de muestra (no exhaustiva) de su evolución. Su objetivo es poner de manifiesto cuáles han sido las que me han acompañado en el ejercicio de pensar sobre el rostro en mi propia obra.



*Self-Portrait in a Straw Hat* (1883)  
Paul Cézanne  
Óleo sobre lienzo  
[34,9 x 28,8 cm]



*Portrait of Stéphane Mallarmé* (1895)  
Paul Gauguin  
Aguafuerte y puntaseca  
[33,4 x 24 cm]



*Head of a woman* (1910)  
Amedeo Modigliani  
Piedra caliza  
[62,2 x 19,1 x 24,8 cm]



*Mlle Pogany* (1913)  
Constantin Brancusi  
Mármol con pátina negra  
[43.8 x 21.6 x 31.8 cm]



*Bildnis Franz Hauer* (1914)  
Egon Schiele  
Puntaseca  
[19,8 x 18 cm]



*Retrato de Max Schmidt* (1914)  
Oskar Kokoschka  
Óleo sobre lienzo  
[90 x 57,4 cm]



*Head of Hardt's Son* (1915)  
Ernst Ludwig Kirchner  
Linóleo  
[56,2 x 39,5 cm]



*Peasant Head*, (1928)  
Kazimir Malevich  
Óleo sobre lienzo  
[71,5 x 53 cm]



*Le cube* (1935)  
Alberto Giacometti  
Yeso  
[94 x 54 x 59 cm]



*Theo?* (1976)  
Marlene Dumas  
Tinta china sobre papel  
[37,5 x 24,8 cm]



*Self-Portrait* (1984)  
Jean-Michel Basquiat  
Acrílico sobre lienzo.  
[100 x 70 cm]



*Frauenkopf* (1987)  
Markus Lüpertz  
Bonce pintado  
[96, x 73,7 cm]



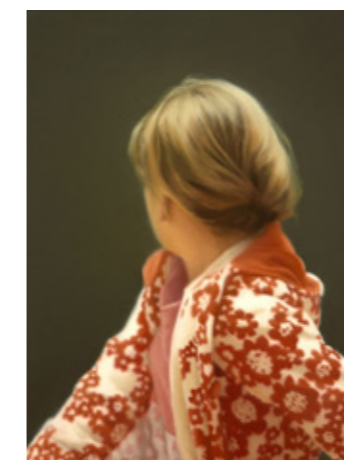
*La reproduction interdite*  
(1937)  
René Magritte  
Óleo sobre lienzo  
[81 x 65,5 cm]



*Sans titre* (1946)  
Henri Michaux  
Acuarela y lápiz sobre papel  
[14 x 11 cm]



*Retrato de mi mujer* (1947)  
Jorge Oteiza  
Yeso  
[33 x 16 x 23 cm]



*Betty* (1988)  
Gerhard Richter  
Óleo sobre lienzo  
[102 x 72 cm]



*Kai* (1992)  
Lucian Freud  
Agua fuerte  
[79,1 x 63,5 cm]



*Gregory Evans* (1999)  
David Hockney  
Óleo sobre lienzo  
[33,5 x 24 cm]



*Monsieur Aa  
l'antiphilosophie* (1947)  
Max Ernst  
Aguafuerte y aguatina  
[14 x 11 cm]



*Head of a boy III* (1962)  
Pablo Picasso  
Linóleo  
[35 x 27 cm]



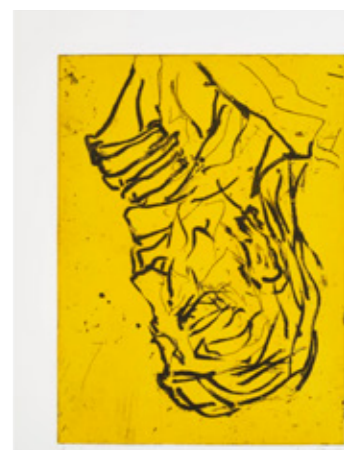
*Portrait of Isabel Rawsthorne*  
(1966)  
Francis Bacon  
Óleo sobre lienzo  
[81,3 x 69 cm]



*Study of six heads* (2000)  
Bill Viola  
Video-arte  
[20' 00"]



*Metamorphosis* (2005)  
Esther Ferrer  
Fotografía  
[75 x 65 cm]



*Elke V* (2017)  
Georg Baselitz  
Aguatinta  
[66 x 48,9 cm]

## B] Rembrandt

*Nos fijamos en la corporeidad del ser humano, por razones estéticas o sensoriales, pero en la práctica que determina la vida la obviamos para centrarnos en las estructuras y mudanzas de su alma, respecto de las cuales su corporeidad nos sirve sólo como puente, símbolo o intérprete. (Simmel, 2011, p. 25).*

Nadie se ha autoanalizado con la intensidad, sinceridad e inmediatez con las que Rembrandt lo hizo en sus autorretratos, desde los más tempranos, en los que utilizaba su propio rostro como soporte para aprender a representar distintas expresiones o “pasiones” del alma, hasta los últimos, donde plasma con absoluta franqueza la situación anímica en la que se encontraba.

*Si en el arte clásico la representación del movimiento se hace mediante una especie de abstracción, extrayendo el instante del fluir de la vida para cristalizarlo en una forma cerrada, en Rembrandt el momento plasmado parece contener todo el impulso vital que lo precede, parece narrar el discurrir de la vida. En Rembrandt la representación del hombre está colmada de vida interior pero no es psicológica. Rembrandt alcanza una expresión artística del movimiento vital hasta entonces desconocida: una expresión que no puede traducirse en un método o estilo sino que depende por entero de su genio. Como demuestran sus retratos, el problema ‘pictórico’ de Rembrandt es sencillamente la representación de una totalidad humana viva, justamente en tanto problema pictórico, y no psicológico, metafísico o anecdótico: su pintura plasma la movilidad de la vida interior. (Ibídem).*

La continuidad en el fluir de la vida es una preocupación y tendencia constantes en Rembrandt. Por ello, en su obra se puede apreciar cómo va más allá del retrato puntual y se afana por retratar a una misma persona en distintas etapas de su vida. De esta manera trata de reflejar ese sentimiento básico de imposibilidad de fijar la vida o clausurarla en un momento fijo. La secuencia de sus autorretratos es una manifestación de este rasgo que le permiten a Rembrandt poner de manifiesto en sus retratos la movilidad de la vida interior. Quizás por ello, los retratos más intensos y conmovedores de Rembrandt son los de ancianos, ya que en ellos la vida vivida alcanza su máxima expresión.

La selección de dos grabados del artista se ha hecho con la intención de reflejar ese interés del autor por el fluir de la vida y por la manifestación de su evolución.



*Rembrandt con la mirada extraviada* (1630) Rembrandt  
Aguafuerte y buril sobre papel  
[50 x 43 mm]



*Rembrandt al lado de la ventana* (1648) Rembrandt  
Aguafuerte, punta seca y buril en papel japon  
[156 x 130 mm]

## C] Michaux

En el prólogo a *Miserable milagro* (Michaux, 2002), Octavio Paz creyó dar con la clave de su poética: *Quizá Michaux nunca trató de expresar nada. Todos sus esfuerzos se encaminaron a esa zona, por definición indescriptible e incommunicable, en la que los significados desaparecen.*

*Michaux no era, en el fondo, ni poeta ni pintor ni filósofo.  
Era un captor de energías transversales a nuestro infinito,  
Una especie de geógrafo que lo transforma todo en Abisinias  
El investigador secreto de todas las guerras sin militares  
[...]  
La verdad para él jamás era algo parecido a un fin  
Sino el agujero en el que el pensamiento debe sumergirse para tocar fondo.  
(Jouffroy, 1992, pp. 17-18).*

La radicalidad de su obra, su aproximación a las culturas no occidentales del arte primitivo, me causó una impresión muy fuerte, así como algunas de sus elaboraciones a partir de signos, ideogramas, caligrafías o manchas trabajados de manera concentrada, rápida e intensa. Su interés por explorar los universos interiores («*Escribo para recorrerme. Pintar, componer, escribir: recorrerme*» -afirma-) y la manera en la que desarrolla esa búsqueda en su obra son, sin duda, la principal referencia que ha guiado mi trabajo. La manera en que contaba lo que le ocurría, sus dudas, sus conclusiones fue, sin duda, un punto de inflexión importante en mi obra. Michaux me ha ayudado a poner palabras y entender mejor el por qué hago lo que hago. La manera en que contaba lo que le ocurría, sus dudas, sus conclusiones, han sido un punto de inflexión importante en mi obra.

*Dibujé sin ninguna intención particular, garabatee automáticamente, aparecerán casi siempre sobre el papel unos rostros. [...]  
En cuanto agarro un lápiz, un pincel, me aparecen, uno tras otro, sobre papel, diez, quince veinte. Salvajes en su mayoría.  
¿Soy yo acaso todos estos rostros? ¿Son de otros? ¿De qué profundidades proceden?  
(Michaux, 2018, p. 79).*



*Sin título* (1981) Henri Michaux  
Acuarela sobre papel  
[36,7 x 27 cm]

## D] Giacometti

*Una exposición de Giacometti es un pueblo. Esculpe unos hombres que se cruzan por una plaza sin verse; están solos sin remedio y, no obstante, están juntos.*<sup>11</sup>

Alberto Giacometti, aparte de dedicarse a la escultura, faceta por la que es más conocido, fue también un pintor excepcional. Interesado sobre todo en el retrato y en su capacidad para reflejar el parecido, el artista realizó varias obras pertenecientes a este género. En sus retratos da forma a varias obsesiones que le persiguen de forma intensa en todas sus obras, como la representación de la figura humana y, concretamente, de la cabeza. A partir de la década de los cincuenta, su interés se centra en el existencialismo y la fragilidad humana, que con gran ímpetu creativo aborda a través de obras pictóricas en las que representa figuras rígidas y frontales, simbólicamente aisladas en el espacio.

*Veo la persona que está frente a mí como una cosa compleja, contradictoria: por eso, para comprenderla, debo copiarla; así, la veré mejor, la descubriré un poco más; y por consiguiente sigo copiándola [...] mi pintura y mi escultura están por debajo de la realidad. Para ellos (los amigos abstractos) la realidad es mísera; para mí es mísera mi pintura. Prefiero Manet a un pintor oficial del Segundo Imperio, no porque una mujer desnuda de Manet sea más inventada, sino porque es más verdadera. Si lograra hacer una cabeza como la veo realmente, seguramente los otros dirían que es banal.*<sup>12</sup>

Dejando de lado el discurso surrealista, en el que participó hasta 1935, reconoce que a través de la copia hace un ejercicio de búsqueda de la realidad. Yo, sin embargo, trato de hacer esa copia desde otros lugares. Curiosamente, el mismo año que Giacometti abandona a los surrealistas (1935) coincide con la muerte de su padre y su obra más atípica: *Le Cube. Pavillion nocturne* es un altar a la figura del padre fallecido. A partir de ese momento afirmará que es imposible alcanzar esa esencia, realidad del individuo y que no hace más que crear cabezas ‘muertas’ (Didi-Huberman, 2017). Podríamos decir que yo me encuentro en el inicio de la búsqueda. La de Giacometti, *cierra un ciclo*.



*Busto de un hombre en un marco* (1946) Alberto Giacometti  
Óleo sobre lienzo  
[28,1 x 22,4 cm]

<sup>11</sup> Fragmento de la entrevista realizada por Antonio del Guercio en 1962 para la revista comunista italiana *Rinascita*. [Consulta: 14 de abril de 2020]. Recuperado de: <http://proa.org/documents/Giacometti-PressKit.pdf>

<sup>12</sup> *Ibidem*



## E] Francis Bacon

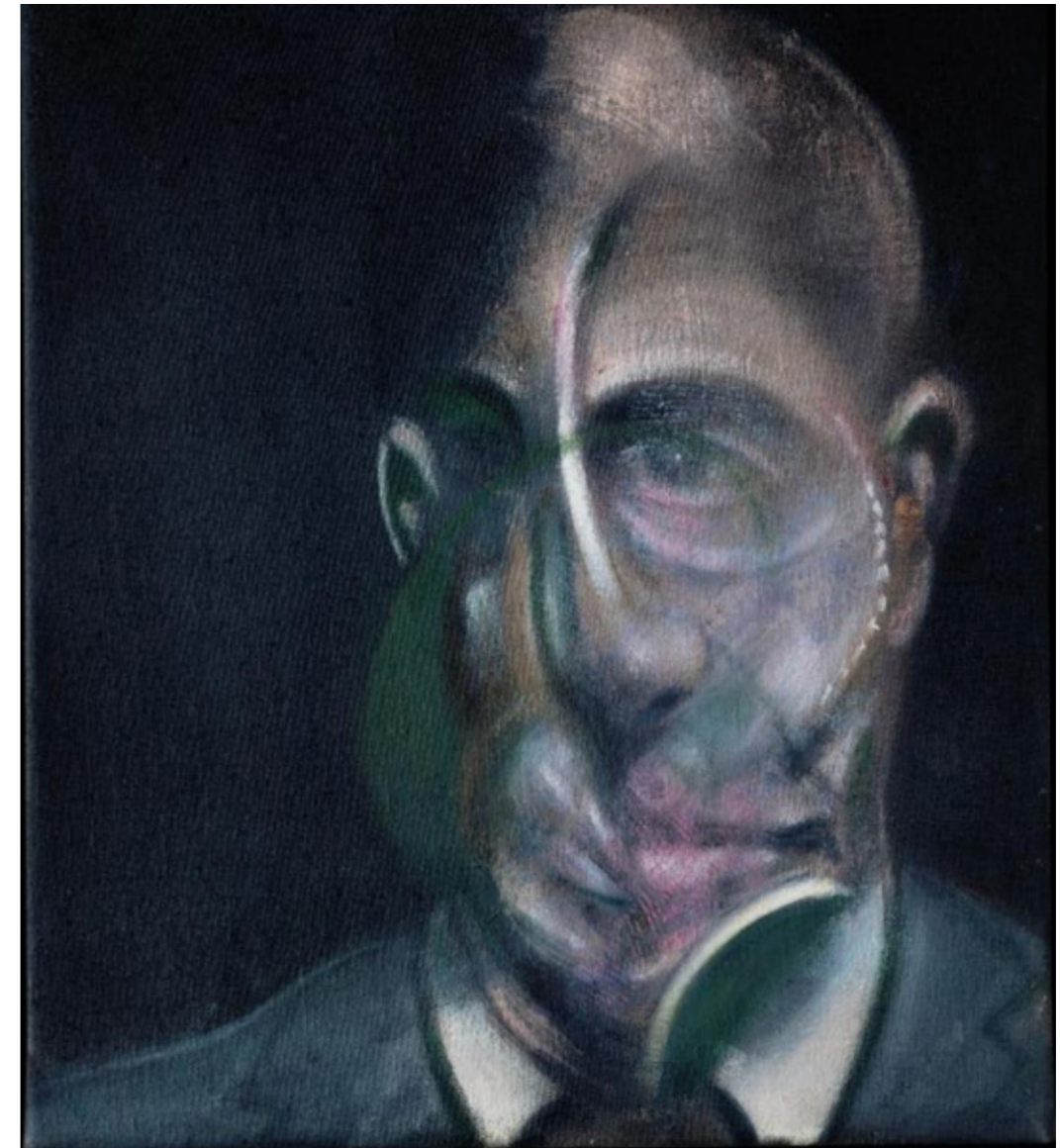
*Yo creo que el arte es una obsesión de vida y, después de todo, dado que somos seres humanos, nuestra mayor obsesión somos nosotros mismos. (Silvester, 1987).*

En la década de 1960 la mayor parte del trabajo de Bacon se volcó en retratos y pinturas de sus amigos íntimos. Esas obras giran en torno a dos preocupaciones básicas: la representación de la condición humana y el empeño de reinventar el retrato, como una forma de reelaborar un género tradicional, reinventar el retrato en una era post-fotográfica y usar el rostro humano para hablar sobre la condición humana. En sus retratos, Bacon deforma a las personas con la intención de hacerlas más reales que si las representara de manera más naturalista. De los dos retratos que hizo de Leiris, Bacon considera como el más realista el que se halla más alejado de la literalidad. En los años setenta, y aduciendo una falta de modelos para sus obras, comienza a realizar un gran número de autorretratos como una forma de rescatar un género tradicional, reinventar el retrato en una era post-fotográfica y usar el rostro humano para decir algo sobre la condición humana.

*Por supuesto, uno introduce cosas tales como oídos y ojos. Sin embargo, le gustaría introducirlos del modo más irracional posible, y la única razón de esta irracionalidad es que, si aflora, trae la fuerza de la imagen con mucha mayor intensidad que si uno sencillamente se sienta y representa la apariencia. (Íbidem).*

La teoría de la pintura desarrollada por Gilles Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2013), aborda aquellos fundamentos que sostienen la comprensión del medio pictórico como campo de acción para el arte contemporáneo, no así, la obra de Bacon en particular. En Bacon descubre la pintura de la sensación, o lo que él ha denominado, “pintura figural”. Es decir, aquella que efectivamente se caracteriza por la liberación y el establecimiento de excesos de presencia cuya intensidad tiene el poder de desregular los sentidos. En este contexto, el término “Figura” alude a aquello que se opone y distingue tanto de lo figurativo como de lo abstracto.

*Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación. (Deleuze, 2013, p. 5).*



*Retrato de Michel Leiris* (1976) Francis Bacon  
Óleo sobre lienzo,  
[34 x 29 cm]

## Metodología

### :: Espacios y tiempos donde la pregunta se hace posible ::

Es crucial que cada artista se esfuerce por encontrar su propio proceso creativo. En este apartado, a modo de testimonio etnográfico, presento un relato de los elementos que han dado forma al cómo de este proceso. Considero que el mío me va situando en las coordenadas del arte abstracto. En cualquier caso, la creación abstracta sigue siendo todavía para mí un concepto poroso. Sirve para definir un proceso no la obra.

También ha sido crucial romper barreras y dotar de libertad absoluta a ese proceso, más allá de intencionalidades previas. El acontecer de la obra ha sido quizás una guía. Dejarla que aparezca, que fluya, que se manifieste. *Cartografías* ha sido el trabajo que más he presionado en esta dirección y al que le he exigido que me enseñe maneras de desenvolverme y funcionar en el proceso creativo.

Hay ideas que perseveran y ayudan. En mi caso, los cuadernos de artista tienen un peso especial en mi obra. Sin embargo, *Cartografías* me ha mostrado la necesidad de descentrarme de la seguridad que me proporcionan, obligándome a trasladar directamente a la obra la espontaneidad que me permitía trabajar en ellos.

Siempre he tenido mucho interés por los cuadernos de artista. De hecho, he sido persistente en la idea de que la propia obra está en ellos. Son espacios de posibilidad donde todo ocurre. Es en ellos donde sucede lo realmente interesante, las nuevas formas, los nuevos rostros. Hasta ahora, cuando trataba de reflejar aspectos que me han interesado del cuaderno y trasladarlo a un formato más formal, siempre he tenido la sensación que la esencia se pierde. Cada dibujo es expresión de un momento y una sensación. Es imposible rescatar de nuevo una sensación pasada. Aquel momento ya es lejano. En *Cartografías* he querido problematizar esta relación con el cuaderno. Decidí, por tanto, no usarlos y trabajar directamente sobre un formato diferente a partir de la idea que el ahora no reproduce sino que crea otra forma.

Esa es la lección sobre la que he querido trabajar. No ha sido fácil. He tenido que superar apegos y miedos. Los apegos son a un formato con el que me siento cómodo. Me da autonomía y me permite ser más creativo. Los temores son a la acción misma, a los corsés que impone un material de calidad, ya que parecen obligar, sobre todo cuando la necesidad aprieta, a usarlo para producir una “gran obra”.

Superarlos me ha llevado a enfrentarme a muchas preguntas: ¿Seré capaz? El pánico a la hoja en blanco, a la que se refieren autores como Jorge Oteiza<sup>13</sup>, es un gran obstáculo que no siempre se puede dejar atrás. Hay que poner el yo más íntimo del artista en una balanza de confianza que, en mi caso, ha tardado en encontrar cierto equilibrio.

---

<sup>13</sup> Extraído del documental sobre Jorge Oteiza (1908-2003). 4'15" [En línea] [Consulta: 25 de abril de 2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHjE>



*Extracto de un cuaderno de bocetos.* (2018) Iñaki Olarra

Dibujo sobre papel

[21 x 29,7 cm]

Decidí romper esa dinámica obligado por las circunstancias del confinamiento y trabajar en papel manila. La idea no solo aportaba una solución necesaria sino que me permitía seguir profundizando en mi proceso creativo con un material “subalterno”. Todo ello me ha hecho pensar también en la importancia de los materiales en el proceso creativo. Me ha situado en unos márgenes que han propiciado que caiga en la cuenta del peso que tienen en él.

La ligereza y fragilidad del papel manila se ajustan a ese sentido de fugacidad y espontaneidad que caracteriza mi obra. La decisión ha terminado siendo una fuente importante de motivación. En mi caso, me ha permitido trabajar con confianza. Ha sido, sin duda, un factor clave en mi proceso creativo. El miedo no solo retrasa y entorpece el proceso creativo sino que también, de alguna manera, se hace presente en la obra. Se percibe en el trazo, se presiente en espacios de fuga que quedan ahogados, que clausuran la búsqueda.

## :: Técnicas e ideas que hacen posible la obra ::

Cuando me dispongo a dibujar, la propia mano me sugiere rostros, muchos de los cuales ya han sido dibujados y aprendidos por la propia mano, por la memoria muscular. En trabajos previos exploré con dibujos automáticos, lo cual tiene cierto interés pero también el peligro de caer en la repetición. Con el automatismo conseguí entrar en un proceso de descondicionamiento. Sin embargo, a pesar de ello, la propia mano también aprendía, retenía, repetía. En *Cartografías* este ha sido un reto a superar. Ver anteriores dibujos de rostros, uno detrás de otro, me hizo caer en la cuenta de esas pequeñas trampas y obstáculos a los que la técnica del automatismo me estaba llevando. Con el automatismo se dibuja sin filtros lo que pasa por la cabeza. Pero el artista no puede dar por válidos todos los dibujos que hace. En este trabajo he aprendido que no solo hace falta un proceso de descondicionamiento, sino que también es preciso tener una idea sobre a dónde quieres llegar. Aunque se trabaje intuitivamente, hace falta mantener la concentración para llegar al lugar al que uno quiere llegar.

Las lecturas de Deleuze me han ayudado a entender esa sensación de frustración en la que me encontraba. Me han abierto un camino. No solo Deleuze. Las lecturas, sobre todo de artistas, me han hecho ver que muchas de mis preguntas, intuiciones e ideas están también en ellos. Por razones desconocidas, en su momento, quizás no les di importancia y las abandoné, pero encontrarlas en sus reflexiones me ha hecho retomar algunas ideas. Este proceso de identificación con otros artistas te da la oportunidad de repensar aspectos de tu propia obra. Volver atrás a veces puede ser muy útil y a veces obligatorio cuando el artista se encuentra bloqueado. El artista debe estar siempre en contacto con su obra y con las obras de los demás. Conocer para conocerse.

En este sentido, Michaux me causó una gran impresión el semestre pasado. A pesar de haber visitado su exposición en el Guggenheim de Bilbao<sup>14</sup>, no fue hasta que leí *Escritos sobre pintura* (Michaux, 2008), cuando pude entender ciertos aspectos que ocurrían en mi proceso creativo. No concibo un artista que crea sin interés por entender lo que hace. Tal y como he mencionado en el apartado de referentes, creo que la reflexión es inherente a la tarea del artista contemporáneo. En mayor o menor medida, el creador o el artista valora su trabajo y se pregunta por su significado. Para mí ha sido importante crear un cuerpo de pensamiento que me permita entender de manera ordenada y sistemática, mediante anotaciones y preguntas, cuál es el trasfondo que hay detrás de mi obra.

También me ha interesado tener que optar por una técnica. El grabado, es sin duda, la que me aporta más inmediatez por su frescura. Asimismo, es un arte gráfico serializable que, además de poseer rasgos idiomáticos y estéticos propios como medio de expresión independiente, tiene una particularidad muy especial que facilita la transversalidad con otras técnicas e incluso disciplinas.

<sup>14</sup> Exposición *El otro lado*. [En línea] Guggenheim Bilbao 2018. [Consulta 3 de abril de 2020]. Disponible en: <https://henrimichaux.guggenheim-bilbao.eus/>

En un principio, como es obvio, estuve trabajando en una obra pensada para que fuese realizada en el taller de grabado. Venía haciendo monotipias. Sin embargo, en este trabajo buscaba mezclar la mancha con el dibujo. Para ello el metal era la mejor opción para trabajar la mancha con un aguainta al azúcar y el dibujo con aguafuerte o punta seca. Me interesó más el aguainta al azúcar que el estilo de líneas entrecruzadas o mancha tradicional porque me resultaba más cómodo incidir en la plancha lo que después sería el negro, que ir reservando los blancos.

La técnica del grabado al azúcar es una variante del aguainta, que permite el dibujo de la plancha en positivo. Es una técnica que se lleva a cabo disolviendo un poco de azúcar en tinta china. Con esta mezcla es con la que se pinta sobre la plancha, con ayuda de un pincel, el dibujo deseado.

Dado que podemos pintar libremente, esto se adecuaba bien a mi estilo de trabajo otorgándole espontaneidad y frescura. La proporción más adecuada para la mezcla es utilizar la mitad de azúcar y la mitad de tinta. Una vez que hemos pintado la plancha en las zonas deseadas y hemos dejado secar la mezcla, procedemos a cubrir la plancha con un barniz a la cera líquido. Cuando está seco, se sumerge la matriz de metal en una cubeta con agua templada, lo cual produce que la capa de azúcar vaya hinchándose bajo el barniz, reventándolo poco a poco, despegándose ambas y dejando el metal al descubierto. De esta manera, llegamos a tener la plancha al descubierto en las zonas del dibujo y barnizada en el resto de las zonas. El siguiente paso consiste en resinar la plancha a través del método tradicional, con lo que únicamente quedará depositada resina en las zonas que se encuentran al descubierto y que serán las que posteriormente procedamos a morder.

Por otro lado también me interesaba aportarle volumen a las estampas. Esto se suele lograr a través de la técnica gofrado. Otra opción consiste en sumergir la plancha, trabajada al aguafuerte, durante un periodo largo de aproximadamente dos horas, o incluso más, para conseguir una gran mordida. A más tiempo de mordida mayor será el relieve del trazo, aunque es preciso evitar que el ácido consiga morder la matriz de metal hasta el otro extremo. No obstante, no conviene sumergir la plancha más de cuatro horas. Todo depende del estado y las proporciones en las que se encuentre el ácido. Si se pretende trabajar de manera constante con bastantes planchas, como requiere un trabajo de las características de un Trabajo Final de Grado, conviene hacer lo que se llama una tira de tiempos para calcular como actúa el ácido en la plancha en los diferentes momentos de inmersión. Llevé a cabo este ensayo y aunque no he podido finalizar el proceso, me ha servido como aprendizaje para próximos tirajes.

Presento a continuación una primera prueba como muestra de la línea general del aspecto técnico y conceptual en los inicios de este trabajo.



*Gernika, Laboari* (2020) Iñaki Olarra  
Aguafuerte y aguainta sobre papel super alfa 250gr/m<sup>2</sup>  
[13 x 13 cm]

Este tiempo de pandemia nos ha obligado a resituarnos y a adaptarnos a lo que las circunstancias han hecho posible. Decidí volver a la monotipia. En cualquier caso, antes de decantarme finalmente por esta opción, hice pruebas de *frottage* pero enseguida me sentí muy condicionado y menos cómodo que con la monotipia. Tenía claro que no quería abandonar el formato grande. Al no tener ningún soporte plástico sobre el que realizar esta técnica, conseguí una gran piedra abandonada en el jardín de mi vecino.

Esa piedra se ha convertido en una gran superficie cuyos “pliegues” me ha permitido trabajar en un formato sustancial y trazar en ella múltiples cartografías: al tratarse de una base con muchas texturas, me ha facilitado añadir aspectos que habían despertado mi interés durante las pruebas de *frottage*. La piedra también ha sido útil para simular el acto de desvelar la prueba obtenida del tórculo. Se ha convertido en el inicio de una búsqueda cuyos primeros resultados son los que se ofrecen en *Cartografías*.



## :: Intuiciones que alimentan la obra ::

Material, técnica y aromas. Durante el proceso de estudio de la obra de otros artistas acudo a tres tipos de fuentes: a) lo que otros dicen de él o ella; b) lo que el propio artista explica de su propia obra; y c) por último, las entrevistas.

Autores como Deleuze y Didi-Huberman hablan de Bacon, Rembrandt y Giacometti. Nos dan una perspectiva exterior de interpretaciones que quizás el propio artista no contempló y que, por eso mismo, las hacen aún más interesantes. Sin embargo, al igual que la segunda opción, resultan bastante autoreferenciales. Se convierten en monólogos cerrados que dejan poco margen de maniobra, más allá de la hipertextualidad que permiten, para profundizar sobre los lugares del pensamiento a los que nos llevan. A veces ocurre que no tenemos la certeza de que esos trabajos estén explicando lo que verdaderamente se estamos entendiendo. Incluso a veces acudes a ellos exigiéndoles que digan lo que estas buscando que digan. Es por ese motivo que las entrevistas siempre me resultan más enriquecedoras. Ofrecen pensamiento en acción. Son más espontáneas. Más naturales. Son expresión del proceso reflexivo del artista. En mi caso, por ejemplo, esta querencia por el formato “entrevista”, que deja entrever con más claridad la voz interior, ha condicionado el apartado de *referentes*, en el que introduzco un formato de auto-entrevista. He querido dejar aflorar algunas preguntas que han guiado el proceso de reflexión inherente a mi propia obra. Siempre trato de explicar algo y volver al punto de partida para volver a explicarlo de otra manera con el fin de que se entiendan mejor mis pensamientos.

Este trabajo, por tanto, es un espacio para esas preguntas. No hay respuestas, sino proceso e indagación. Siempre trabajo de manera rápida y espontánea. Es un diálogo entre la obra y el artista: puede que tenga una imagen en la cabeza a la que quiera llegar, pero cuando estoy dibujando ocurren acontecimientos de los que la propia obra te advierte y que te obligan a desviarte de ese camino. Estas desviaciones son expresión de ese diálogo: el artista pregunta y la obra responde. Muchas veces, incluso, con otra pregunta. Las preguntas buscan llegar a una determinada respuesta. Sin embargo, a veces, el artista se hace demasiadas y es mejor volver a empezar desde el principio.

En el caso del dibujo, las preguntas se hacen presentes en los trazos. Y si se interpela mucho al dibujo, la sobre-intervención acaba desdibujándolo. Hay que ser preciso y estar concentrado para hacer las preguntas justas y necesarias. Es, al fin y al cabo, una cuestión de economía de lenguaje. Tras muchos intentos, cuando menos se espera, ocurren respuestas interesantes que no siempre vemos venir. Sin embargo, no hay que depositar toda nuestra esperanza en que esa respuesta llegará. También es importante reconocer las limitaciones que existen en el acto de preguntar inherente al proceso creativo. La falta de respuestas indica también hasta dónde se puede llegar. Si se puede llegar. Los silencios son maneras de responder también. Hay que aprender a escucharlos.

Cuando se trabaja de manera tan espontánea, se produce una gran cantidad de obra que requiere un ejercicio de selección. Es importante destacar también que, cuando

dibujo, paso rápidamente de uno a otro. El ejercicio de visualizar la obra es a posteriori. Ocurre a veces que, una vez terminado el dibujo, tengo la sensación de que no haya hecho nada interesante y después, al de un rato, unos días... al volver a verlo, la obra desvela la intuición de la que surgió, o es capaz de despertar un interés que no existió en el momento de la creación. También puede ocurrir lo contrario, que ese aliento se desvanezca. Por este motivo, cuando dibujo, en vez de guardar los bocetos, tengo por costumbre colgarlos en la pared y dejarlos allí un par de días.

## :: Territorios que definen la obra ::

Mientras *Cartografías* iba tomando forma, las paredes de mi casa se han ido poblando de múltiples papeles, hasta terminar ofreciendo un conjunto que ha despertado mucho interés. La propia pared se ha convertido en un territorio que va más allá de los límites de cada dibujo individual. Algo parecido me ocurrió con la obra *Niaren aniztasunak*. La estampación individual de cada uno de los grabados no me permitía ver el potencial que tenía la exposición del conjunto de todos ellos. Sin embargo, una vez fueron expuestos en una pared, me impresionó la coherencia que expresaban, de la cual no había sido plenamente consciente hasta ese momento.

En *Cartografías*, he sentido de nuevo la necesidad de rellenar cada hueco de la pared, revestirla de los rostros impresos en papel manila. Empiezo a mover los dibujos de posición. Es muy interesante observar cómo las partes van conformando una totalidad que se convierte no en soporte de la obra, sino en obra en sí misma. Ocurren discursos y giros de perspectivas que jamás se podrían haber logrado con las piezas presentadas de manera individual.

Recordé, mientras trabajaba en estas “instalaciones” caseras, la sensación similar que tuve en la exposición *ABC El Alfabeto* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (2018-2020), cuyo comisario literario es el escritor Kirmen Uribe<sup>15</sup>. Una exposición que apuesta por introducir cambios en una exposición permanente y mostrar bajo una nueva forma y una nueva mirada esa colección.

En la sala D, de deseo, por ejemplo, aparecen representaciones del deseo sorprendentes. La obra principal de la sala es una obra de Bacon, *Figura tumbada en espejo* (1971), que muestra la figura de un aparente amante exhausto después del acto amoroso. Al lado de esta obra, aparece colgada la obra *Regatas de traineras en San Sebastián* (1930) de Aurelio Arteta. El efecto visual, al encontrarse estas dos obras, una al lado de la otra, en un mismo espacio-rincón, produce un desprendimiento del aspecto ordinario en la obra de Arteta, los deportes vascos, siempre muy relacionados con la masculinidad. Al situarlo junto a la obra de Bacon, todo cambia. El remero es el fruto del deseo incontenible de quién lo observa y cae rendido a sus pies. ¿Podría Bacon estar enamorado de este remero vasco?



*Figura tumbada en espejo* (1971)  
Francis Bacon  
Óleo sobre lienzo [198,5 x 147,5 cm]  
Museo de Bellas Artes de Bilbao



*Regatas de traineras en San Sebastián* (1930)  
Aurelio Arteta  
Litografía en color sobre papel  
[111,2 x 100 cm]  
Museo de Bellas Artes de Bilbao

Este diálogo entre Bacon y Arteta me hizo caer en la cuenta de la potencia retórica y visual que tiene ubicar dos obras, que inicialmente no tienen nada en común, una al lado de la otra. La composición crea un espacio de encuentro y diálogo entre ellas. Consigue que surja algo nuevo. Desvela una relación hasta entonces desconocida entre las dos obras que parece sacar a la luz un secreto íntimo. Hace explícito un encuentro que llama de inmediato a la pregunta.

No se trata de decir cosas nuevas sino de organizar las que ya existen de manera que se puedan generar nuevas relaciones y nuevos marcos de sentido entre ellas. Se trata de resignificar y abrir diálogos hasta entonces impensables. Recorrer el rizoma de discursos y conocimientos que nos atraviesan para poderlos narrar nuevamente desde unas subjetividades particulares.

## :: Preguntas y problemas que definen la obra ::

¿Cómo se hace evidente en mi obra? Como ya he explicado anteriormente, la improvisada instalación de los rostros en papel sobre la pared inaugura la posibilidad del encuentro y la pregunta. Su despliegue permite que todo ello sea posible. Sin embargo, aunque he hecho muchísimas combinaciones de los rostros en la pared, organizando y reorganizando los dibujos una y otra vez, no conseguía llegar a

<sup>15</sup> Uribe, Kirmen. *ABC. El Alfabeto*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao [Consulta: 23 de abril de 2020]. Disponible en: <https://www.museobilbao.com/exposiciones/abc-el-alfabeto-del-museo-de-bilbao-267>

proyectar una relación significativa entre ellos. El resultado ofrecía una artificialidad exenta de diálogo.

Decidí incorporar poco a poco otros elementos, algunos cotidianos (una silla de cocina roja) que permitía no solo contraste sino también, al mismo tiempo, apertura a la pregunta. Poco a poco fui también sumando de manera activa a la composición al sujeto (el modelo físico), de tal manera que su presencia obedeciese y manifestase una determinada intencionalidad en relación con el conjunto de dibujos.

Quise forzar un diálogo que pusiese de relieve lo que significa ser sujeto; lo que conlleva que tenga que lidiar con estereotipos y paradojas materiales o simbólicas inherentes a la representación. El ejercicio de colocar un modelo frente a los rostros en papel me hizo ver el contraste entre ellos y la impresión hiperrealista que ofrecía la presencia de los sujetos. La composición ganaba significatividad y abría espacios de encuentro y confrontamiento a través de la pregunta. Me dejé afectar por esta nueva relación. Todos los elementos de la composición despertaban en mi perplejidad e interés. Cada uno de ellos parecía necesitar algo del otro. El conjunto favorecía la expresión de un encuentro entre dos que buscan algo y preguntan: ¿qué es lo que tienes que yo no tengo? Una relación que violenta y rompe un silencio que ninguno quiere. Un encuentro que busca despertar vínculos.

Este proceso ha sido como tener una mitad de una cartografía rota por la mitad y encontrar otra mitad de una cartografía que la completa. He podido darme cuenta que la línea rota de cada parte coincide una con la otra y que ese encuentro crea una única y nueva cartografía. Lo interesante no es el hallazgo sino el resultado de forzar un encuentro y un diálogo. El proceso de unir. En euskera, la palabra es *loturak*. La fragilidad de la unión desvela la posibilidad de la ruptura. Ampliando las imágenes como quien escruta con intención de saber más sobre lo que observa, de percibir otras cosas.



Comencé incorporando a la composición una silla colocada frente a la pared. A priori, puede parecer que es un elemento pensado para favorecer la contemplación de una pared con dibujos de gran formato, aludiendo, de esta manera al expresionismo abstracto, el cual se rige por una serie de convenciones que señalan como han de ser las presentaciones de las obras, para que el público las observe, se siente en el banco y observe esta pared tratando de buscar algún sentido y, lo encuentre o no, le otorgue un valor artístico. No obstante, mi intención no era la de servirme de la pared como soporte expositivo. La utilizo como parte de los recursos de mi propia cotidianidad (es la pared de mi habitación) a modo de invitación al espectador no tanto para que se siente y observe, sino para que, al sentarse, pase a formar parte de la obra.

Todo esto me ha colocado frente a una nueva problemática. ¿cómo introducir un sujeto en una obra, que a priori, estaba pensada como una instalación? El resultado de todo este proceso funcionaba bastante bien en las diferentes composiciones que hacía en la pared. Sin embargo, en cuanto las fotografiaba para incorporar las imágenes a este memoria, perdían toda su fuerza expresiva. Una pared de casi 400 x 300 cm repleta de dibujos quedaba reducida a una pantalla digital de 27 pulgadas.

El reto de pensar cómo recuperar la esencia de la obra en la memoria se vio acompañado de un suceso, aparentemente nimio, que incidía en esta misma dificultad. Durante el mes de mayo cumplimenté una solicitud de preinscripción para un Máster que, dadas las circunstancias, nos pedían hacer on line. Entre la documentación exigida, figuraba la incorporación en una aplicación informática del portfolio del solicitante. La aplicación solo aceptaba la subida de archivos de 5 megabytes. Sin embargo, mi portfolio rondaba los 150 megabytes. Tuve que comprimirlo y recomprimirlo, eliminar imágenes etc. hasta que finalmente conseguí tener un archivo de 5 megabytes. Relacioné este hecho con la sensación de frustración que tenía al tratar de trasladar y tener que redimensionar el resultado de una composición en una pared al formato de pantalla de ordenador.

En su recta final, este trabajo me abría una nueva posibilidad de pensar en la pantalla como medio de exposición de un trabajo artístico. No considero que esta reflexión sea coyuntural y esté condicionada por las circunstancias en las que hemos tenido que realizar el trabajo final de grado en un régimen de confinamiento. Fue un descubrimiento de algo que no había pensado hasta ese momento, a pesar de estar inmerso en todos los dispositivos que pone a nuestro alcance la era digital. Siempre he tratado la obra de manera directa sobre el papel o matriz. Sin embargo, estas circunstancias han abierto las puertas para explorar distintas innovaciones tecnológicas en el proceso de grabado. Todo ello ha tenido un alcance metodológico muy concreto en la obra gráfica de este trabajo y una notable incidencia en el concepto de imagen editable sobre la que he querido indagar, aunque sea muy preliminarmente.

Cuando uno se encuentra en un estado de bucle resulta difícil levantar la mirada de los pies y darse cuenta de que tiene mil posibilidades más alrededor. En mi caso, la manera en la que he ido configurando la obra me ha permitido aproximarme al grabado desde una perspectiva nueva para mí hasta este momento. He podido

descubrir que el grabado, ámbito en el que decidí realizar este proyecto, también ofrece la posibilidades de combinación con la imagen fotográfica, a través del fotograbado, con resultados muy interesantes. En *Cartografías* he incorporado el diálogo a través de la fotografía digital, que proporciona unos acabados muy sugerentes.

Este hecho ha supuesto un paso más de aprendizaje en mi proceso creativo. No un paso hacia delante. Tampoco hacia atrás. Ha sido un paso que me ha permitido traspasar una línea circular que me rodeaba y que me ha aportado imaginarios diferentes. Ha sido un proceso de ida y vuelta. Circular. Sin embargo, lo interesante está en que el círculo no se cierra sino que se abre. Al principio, estaba encerrado en ideas que me hacían pensar de manera mecánica. Llenaba las páginas de mis cuadernos de dibujo. La idea no solo era recurrente, sino repetitiva. Estaba atrapado en ese bucle.

La idea de trabajar un formato mayor me obligaba a separarme de los cuadernos. Sin embargo, también me ha llevado a tener que trabajarlo finalmente en formato digital para acabar presentándolo de nuevo en un cuaderno. Es así como ha ido surgiendo la secuencia *cuaderno-pared-cuaderno*.

El cuaderno, hasta ese momento, me resultaba muy útil para dibujar confortablemente y de una manera muy dinámica. Los dibujos en papel manila los hice de igual manera. Sin embargo, es difícil encontrar paredes blancas y vacías en una casa que no está preparada para una exposición y hacía problemática cualquier posible instalación. El haber volcado ese resultado en un cuaderno de artista me ha permitido valorar su potencial como espacio expositivo. En él, podemos encontrar todas las paredes que queramos. Podemos, incluso, pintarlas y organizarlas. Montar, en definitiva, una exposición a través del cuaderno de artista que permite crear narrativas y diálogos propios del formato expositivo tradicional o incluso entrever más posibilidades. Uno elige cuándo pasar de página, volver hacia atrás, observarlo mientras bebe un café, abandonarlo, volver a retomarlo. Nos traslada la sensación de estar solo en una exposición, sin nadie que nos estorbe.

En este trabajo muestro la obra recogida en un cuaderno de artista, a través de un video, con la intención de hacer más visible su propia materialidad mediante el crujido de las páginas, la porosidad del papel, el efecto visual del toner impregnado sobre el papel, etc. Aunque el círculo parece cerrarse con la vuelta, de nuevo, al cuaderno, este es un cuaderno totalmente diferente. El círculo no se cierra. Se abre. Es un círculo que parece volver al punto inicial. Sin embargo, es un nuevo inicio. Supone un avance en la evolución gráfica de mi obra.

## Reflexión-relato sobre la obra gráfica

De acuerdo con su objetivo general, este trabajo presenta el resultado de una indagación sobre el rostro. Con el título *Cartografías* he querido reflejar distintos hitos de un itinerario que me ha llevado a explorar nuevos lenguajes artísticos y discursivos presentes en las expresiones de la subjetividad que se revelan y reflejan a través del rostro. El proyecto se articula desde una dimensión introspectiva, a través de una estética que va cobrando forma de manera espontánea como expresión de una íntima y muy personal persistencia en torno al tema de la(s) identidad(es).

La obra se presenta en un cuaderno, bajo el título *Elkartaratzeak eta itaunak*, con las siguientes características técnicas:

- Formato: DIN-A4
- Papel Guarro 180 g/m<sup>2</sup> color crema
- Encuadernación cosida
- Extensión: 64 pliegos en 128 páginas.
- Link: <https://vimeo.com/425871256>

Este cuaderno consta de 64 dibujos y fotografías que han ido surgiendo a lo largo de este recorrido. He tratado de recoger y reunirlos en este cuaderno de artista tratando de descubrir la particular narratividad construida en este formato a través de la composición y la disposición de distintos elementos en la imagen. No he querido mostrar cada dibujo y fotografía en su individualidad sino desvelar lo que acontece en el encuentro de todos los elementos. En su conjunto forman una totalidad que cobra una naturaleza y sentido propios.

Cada dibujo proyecta esa voluntad de dar sentido a la totalidad de la obra. Tiene valor en la medida que contribuye a lo común. Su objetivo es crear un vínculo. Esa es la intención. Y esa, por tanto, su razón de ser. Todo ello ha sido grabado en un video al que he querido trasladar de manera visual la narratividad inherente a la obra.

A partir de una instalación en pared compuesta de 55 dibujos en papel manila, el objetivo ha sido realizar un proceso de reflexión en torno a ese trabajo desarrollado a partir de marzo de 2020. En los dibujos, es posible advertir distintas variaciones artísticas y discursivas. En algunos predomina la mancha, en otros el dibujo, o una combinación de ambos con distintas tonalidades y texturas a partir de los materiales originales, principalmente piedra y madera.

La reflexión ha ido dando paso, poco a poco, a la idea de que la instalación en una habitación vacía evocaba a un cuadro de naturaleza muerta y no permitía expresar la elocuencia de los rostros y lo que ellos dejan aparecer.

El desafío consistió en dar protagonismo a la propia instalación abriéndola a sujetos que no se acercan a ella para observar los rostros sino que se encuentran en ella al



mismo tiempo como objetos. La dialéctica objeto-sujeto aplicada por igual tanto a los dibujos como a las personas ha permitido crear un espacio de encuentro y conformar a partir de él un diálogo.

Nuevos cuerpos, identidades y yos han pasado de esta manera a formar parte de esa composición de dibujos en papel manila. La habitación ha dejado de ser soporte para convertirse en lugar sobre el que trazar distintas cartografías que den cuenta del resultado de un encuentro y un diálogo. A partir de ahí, lo que he buscado han sido canales para narrar el relato que construyen todos esos elementos. El resultado se ha convertido en un desafío excepcional ya que implicaba tener que interpretar lo que acontece como resultado de cada uno de los encuentros que se han producido a lo largo de toda la obra.

Cada dibujo seleccionado, y la particular disposición del sujeto en la habitación en relación al mismo, han propiciado la creación de un relato propio e íntimo. Es así como se ha ido expresando en cada uno de ellos esa idea fuerza que acompaña y da razón de ser a toda la obra. La idea de que el rostro refleja algo profundo del yo.

El relato se ha construido sobre una lógica de selección y disposición que permitiese ir creando determinadas secuencias y cartografías para descubrir nuevos y secretos significados resultantes del diálogo entre los rostros dibujados y los rostros humanos. Todo se percibe de manera diferente en la confrontación entre ambos. Dibujos y sujetos aparecen de una nueva manera. El encuentro desvela no solo lo que no es explícito sino también lo impredecible entre ellos.

El cuaderno contiene el resultado de la lectura artística y discursiva resultante de esta experiencia. He mirado y tratado de observar desde la soledad en la que ha tenido lugar ese encuentro. Sin palabras. Solo con rostros y miradas que se entrecruzan y dialogan. En cada una de las composiciones he tratado de “aprehender” lo que los rostros y los sujetos quieren decir, tomando distintas decisiones en cada momento. Fijando más la atención en los detalles. Dando preeminencia a veces al rostro-sujeto. Otras veces, otorgando entidad (e identidad) al rostro-objeto, dándole voz con su presencia visual.

En algunos casos, he puesto en relación dos dibujos con un único sujeto para reflexionar lo que acontecía en ese encuentro respecto al yo y la identidad tanto de los sujetos como de los dibujos. ¿Cómo y por qué aparecen? ¿Qué construyen juntos? ¿Qué nos ofrecen? En las composiciones *Aita*, *Feli*, *Ama*, *Neu* o *Carlos* he tratado de indagar sobre ello.

En los bloques *Aita* y *Carlos*, los ojos adquieren especial protagonismo. En ambos, la intensidad resultante del diálogo entre dibujos y sujetos da cuenta de lo que ha acontecido entre ellos. En el bloque *Aita*, los ojos buscan hacerse presentes. Buscan acercarse poco a poco. De ahí el recurso que he utilizado, incorporando paulatinamente el zoom en las imágenes, poniendo el acento en lo que todos esos ojos se dicen. Son ojos que buscan encontrarse. En el bloque *Carlos*, se encuentran abruptamente. Se retan.

*Feli* y *Neu* obedecen a la misma lógica de composición y distribución pero el resultado no apunta tanto hacia el encuentro como a la exposición del yo. Dibujos y sujetos conforman en este caso una composición que, en el caso de *Feli*, manifiesta confianza y entrega. Quieren saber por qué y para qué han sido convocados. Lo hacen con curiosidad y generosidad. Celebran el encuentro. Se asombran. *Neu*, sin embargo, se expone sin querer hacerlo. El encuentro frontal de las miradas permite que el sujeto consiga lo que quiere: no mostrarse tal y como es. Llega incluso a desaparecer, dando todo el protagonismo al otro, al dibujo. Sin embargo, éste le invita a mostrarse, a revelar con cierta resistencia lo que construyen entre ambos. El rostro-dibujo, en ese diálogo, sirve de motor para que el rostro-sujeto supere poco a poco su miedo a mostrarse y finalmente lo haga arropado en el calor y la elocuencia expresiva que le ofrece el rostro dibujo. Así surge *Neu*.

El bloque *Ama* es manifestación de lo que implica en sí misma la dialéctica sujeto/objeto y lo que sucede cuando ambos interactúan. El sujeto se convierte en objeto. Es observado/escrutado por un dibujo-objeto, que deja de serlo para convertirse en dibujo-sujeto. En esta interpelación sujeto/objeto y en la interacción entre ambos se va creando un diálogo en el que los dos, dibujo y persona, aceptan ese intercambio de roles. Buscan conocerse. Quizás intimar. Saber algo más uno del otro. ¿Por qué tiene ella tanto interés en el rostro-objeto? ¿Qué necesita de él? ¿Por qué el rostro-objeto se mimetiza en la imagen de ella? ¿Qué necesitan el uno del otro?

Además de estas experiencias íntimas entre dos los que se encuentran, en otros casos, he querido explorar en el sentido colectivo que les une a todos ellos. ¿A qué están convocados en ese espacio creativo? ¿Qué construyen juntos? ¿Qué vínculos les unen? La reflexión me ha llevado a significar más el valor de la comunidad que el valor de la colectividad. La colectividad no necesariamente crea vínculos. La comunidad se basa en ellos. Habitar es vivir en los vínculos. En la composición, algunos se construyen a partir del encuentro entre los rostros-imágenes que deciden caminar juntos. Avanzar. Otros entre los rostros-imágenes y rostros-sujetos, que se encuentran en un espacio común y lo comparten. En esa ágora en la que se ha convertido ahora la habitación manifiestan sentires e intereses. Comparten la voluntad de estar juntos. Este sentido de comunidad he querido reflejarlo en el cuaderno a modo de retazos. Intercalando el estudio de manifestaciones más íntimas entre imagen/sujeto, con los encuentros que les vinculan como comunidad. Intencionadamente no he querido introducir ninguna ruptura a la secuencia. Al igual que la vida personal y social, he dejado que aparezca como un continuo espacial y temporal que es el que le da sentido. De esta manera, el cuaderno ha querido ser reflejo de la cotidianidad que acompaña a los pedazos de vida que acontece en esos momentos.

Sin darnos cuenta, la pared ha desaparecido. La instalación inicial ha sido deconstruida. Solo existen rostros. Sujetos. Yos que se comportan tal y como son, de acuerdo a su identidad. Eso es lo que acontece: son esas identidades las que dan sentido a la composición. Las que explican su razón de ser. Cobran cuerpo. Se materializan a partir de lo que son, no a partir de cómo han sido distribuidas para ser

expuestas en una pared. Se encuentran. Y preguntan. Nos invitan no a mirar sino a compartir. Este proceso de “dislocación” ha sido posible no solo en la imagen-rostro, sino también en el sujeto-rostro. La instalación inicial en la pared se deconstruye y crea un discurso distintos. Permite un nuevo comienzo. La instalación pierde su vieja aura y gana otra nueva.

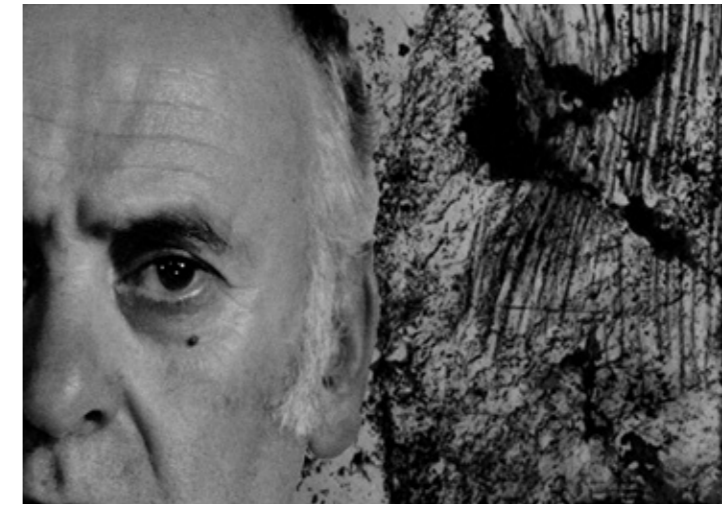
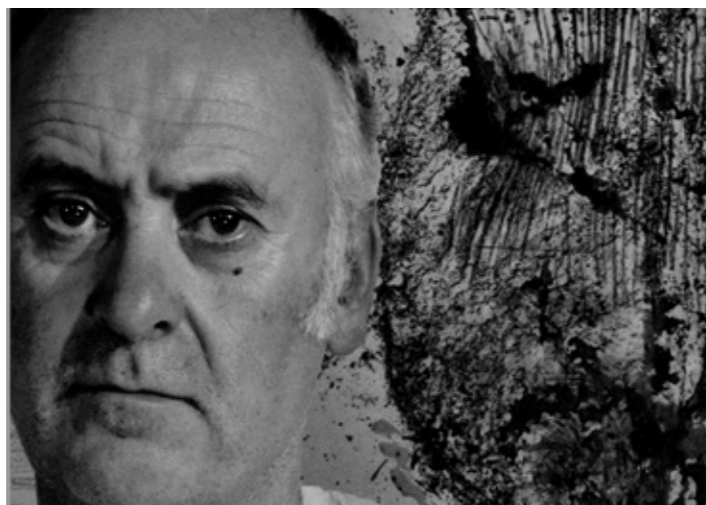
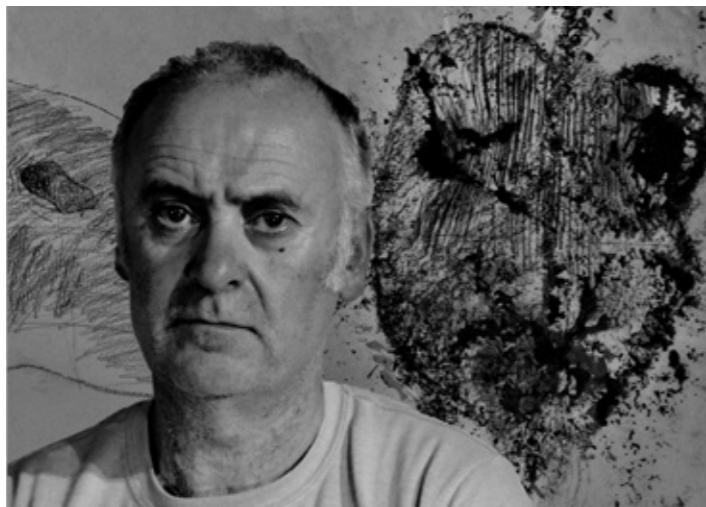
*Cartografías* se ha construido a partir de esta experiencia artística. Su presentación final en el cuaderno se hace, como he señalado, sin interrupciones innecesarias. A través de cada una de las cartografía, como un recorrido único. Sin embargo, no es un recorrido lineal. Esta abierto e invita a descubrir las distintas conversaciones que le dotan de sentido. Cada imagen es resultado de un lenguaje concreto, de un espacio y unos acontecimientos que son únicos, y de unos elementos que, bajo la lógica sujeto/objeto, construyen vida.

A continuación se presenta un extracto de las distintas cartografías trazadas en la obra gráfica a través de fotografías, collage digital, monotipia sobre manila, dibujos sobre manila y *frottage* sobre manila. Cada una de ellas tiene su propia narratividad. He querido dejar constancia de la misma en el breve repaso que permite reunir las en esta memoria. En el cuaderno se ha vuelto a deconstruir esta lógica de composición y ubicación tratando de fijar el mapa que todas ellas construyen, que no obedece a una lógica lineal, perfectamente estructurada. En el cuaderno todas estas cartografías se deconstruyen. Crean algo nuevo. Se hacen rizoma.

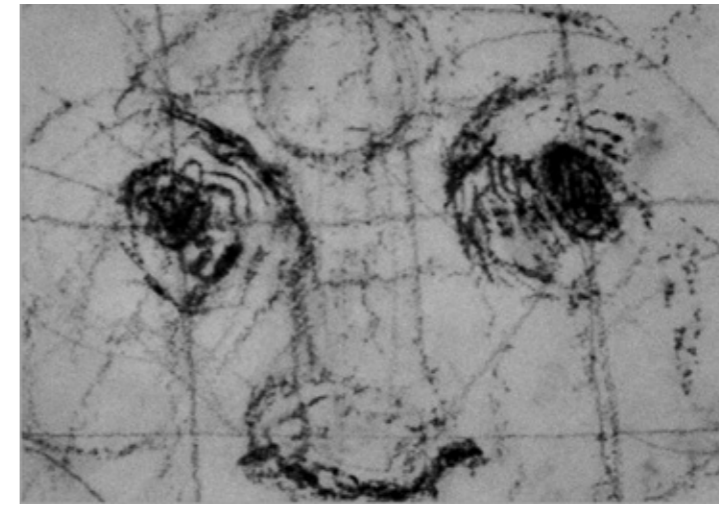
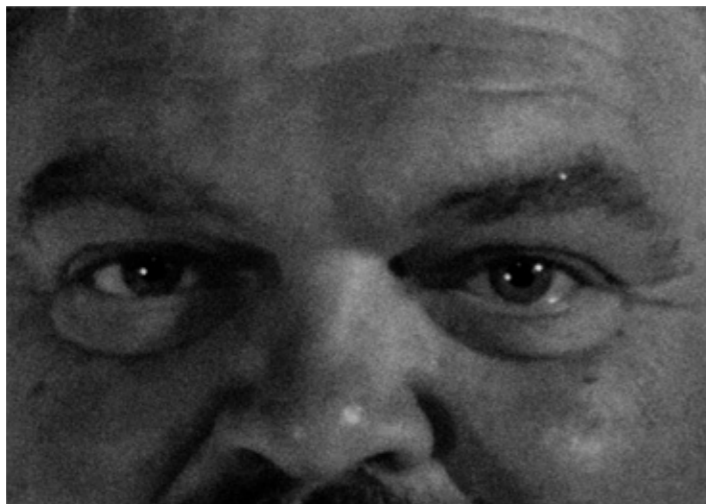
## instalación: horma y aulkia



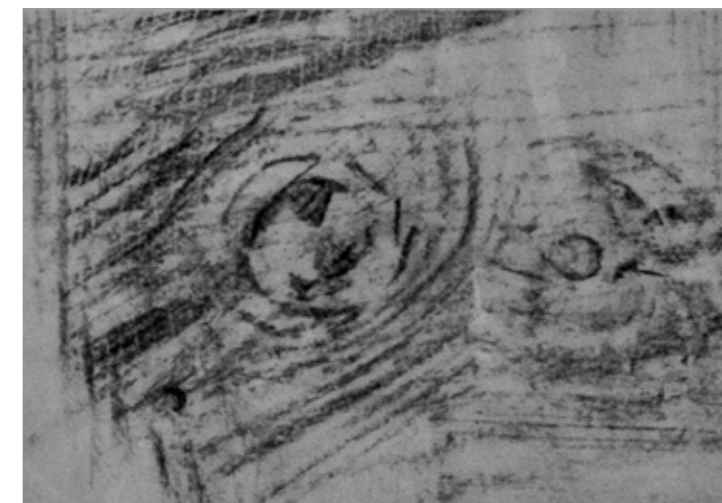
cartografia I: aita



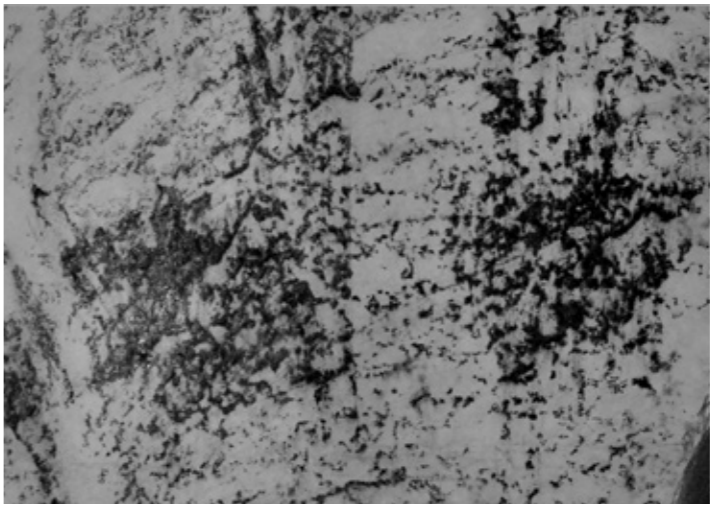
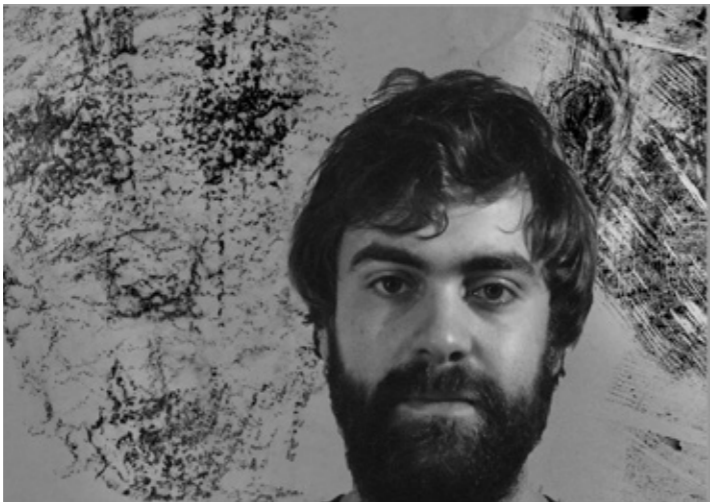
cartografia II: carlos



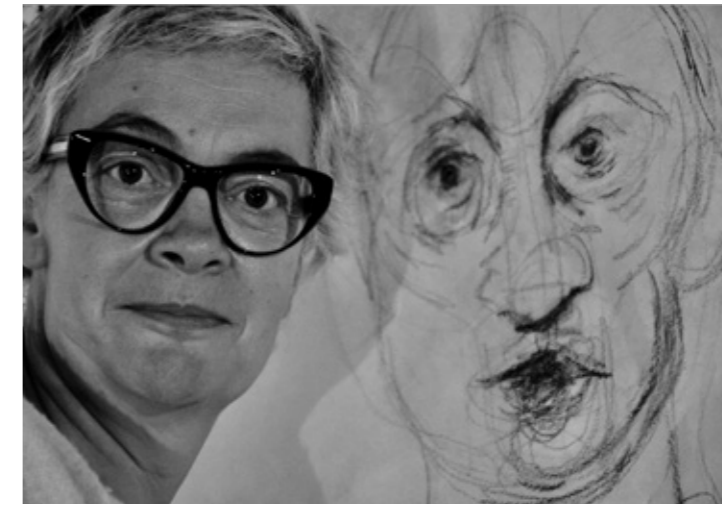
cartografia III: feli



cartografía IV: neu



cartografia v: ama

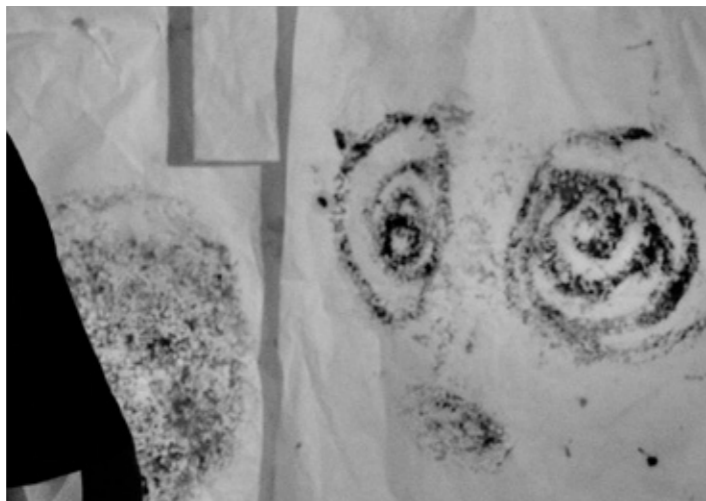


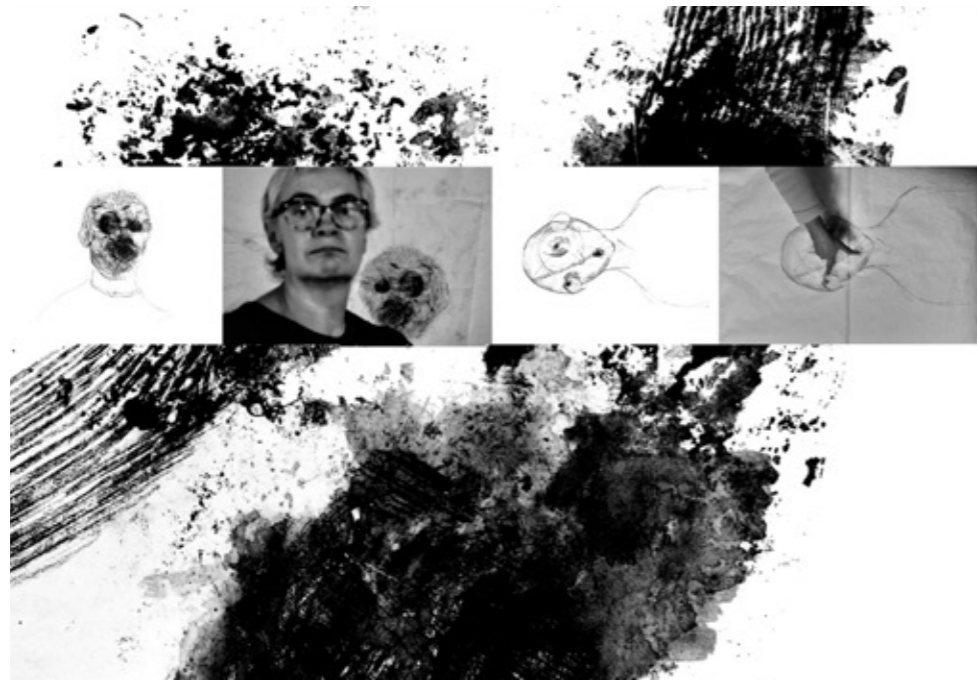
cartografia vi: galderak (*preguntas*)



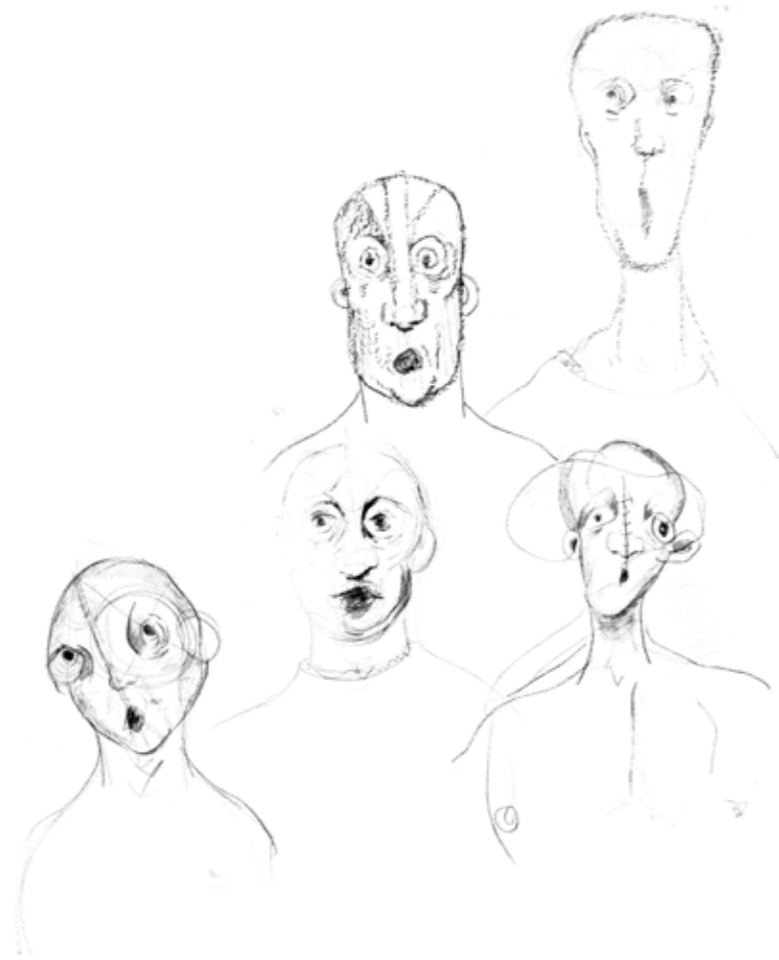


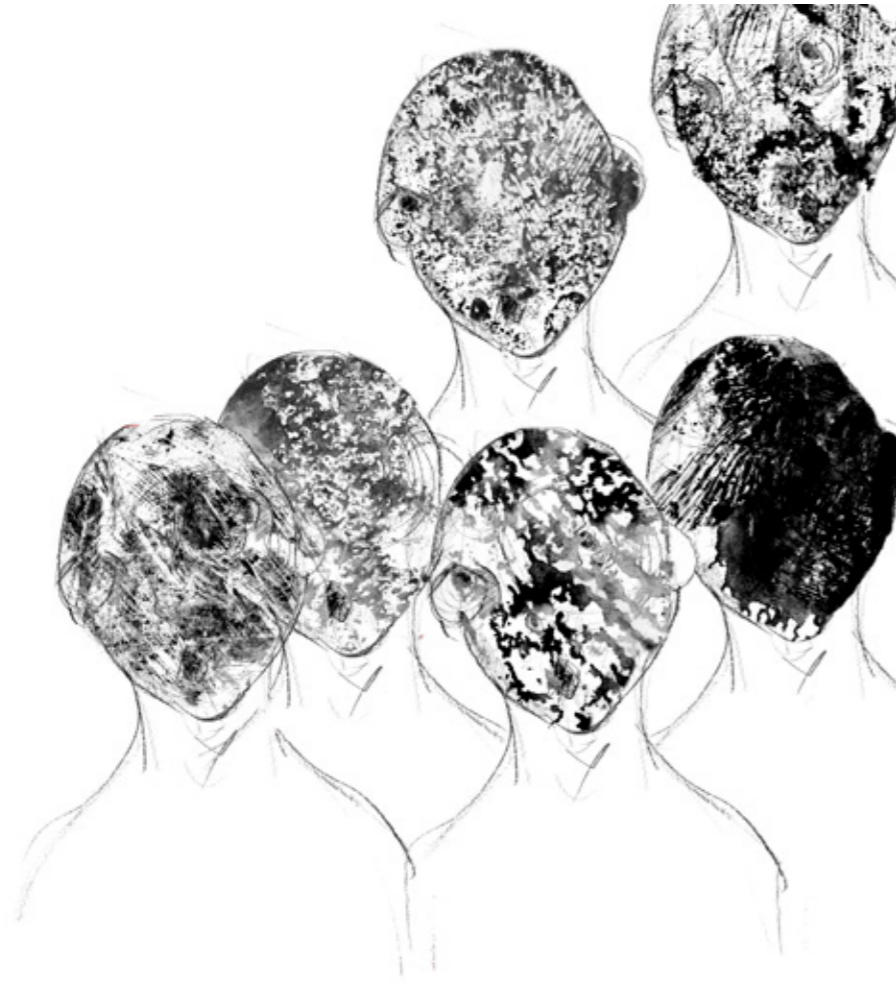
cartografiavii: loturak (*vínculos*)





## Cuaderno de artista





## A modo de conclusiones

### Un camino de ida y vuelta

Los relatos nos enseñan a convivir en un caos al que tardamos una vida en ponerle palabras y encontrar el tono adecuado para expresarlas. Sin embargo, al compartirlas dejamos de ser extraños. *Cartografías* ha sido una búsqueda. Me ha obligado a indagar a partir de ese aliento que acompaña a todas las cosas que hacemos antes de saber hacerlas. Un proceso teñido de entusiasmo e incertidumbre. Un proyecto construido en torno a preguntas. ¿Cuándo y por qué apareció la preocupación por el rostro en el arte? ¿Cuál es su historia secreta? ¿Qué relación ha tenido respecto al yo? ¿Qué albergan esos referentes que se han convertido en clásicos en el estudio del rostro? Mi trabajo ha sido un relato que ha transitado por distintas estaciones con la intención de explorar una posible lectura sobre el rostro. Finalmente, ¿qué significado ha adquirido esa preocupación en mi obra? ¿Cómo se ha hecho cuerpo en ella? ¿Y para qué?

Los caminos siempre son de ida y vuelta. Nunca se desandan. Al volverlos a andar, permiten redescubrir nuevas perspectivas, y miradas renovadas que son retazos de realidad. Este camino comenzó en el País Vasco, se ha desarrollado en Barcelona y vuelve de nuevo a su origen con la sensación de que *Cartografías* me ha enseñado más de lo que yo mismo quise imaginar. De alguna manera ha sido foco para proyectar luz. *Cartografías* me ha enseñado a hacer las cosas de manera diferente. Se ha convertido en territorio *comanche*. No siempre hostil, pero tampoco siempre fácil.

*Cartografías* me ha permitido dotar de entidad y articular en un mismo trabajo elementos del proceso creativo que se han hecho importantes para mí. La palabra poética, el pensamiento filosófico y ciertos márgenes artísticos que funcionan como un imán en mi obra. También me ha enseñado a atreverme con lenguajes cuyo alfabeto, aun siendo familiar, no había conjugado hasta ahora. Esos lenguajes me han ayudado a construir este relato y a darme cuenta que, en realidad, es un retrato sobre mi propia comunidad. Los rostros que conforman el cuaderno son parte de mí. Son mi territorio, mi mapa de afectos. Todas las preguntas que han sido búsqueda estaban ahí. Se reúnen en cada uno de ellos. Como señala Esquirol, “el prójimo, la casa, la cotidianidad, la cura, son elementos de una filosofía de la proximidad.” (Esquirol, 2015, p. 178). Efectivamente, ha merecido la pena resistir.

He necesitado volver. Estar cerca y, al mismo tiempo, poner distancia. Liberar la mirada. Hacerla más libre de la obra original. He conseguido comprender los lenguajes del rostro a través, como decía Deleuze, de una pantalla agujereada. Desde una pared blanca. Por un agujero negro.

*Cartografías* también proyecta un anhelo que respira en cada una de las imágenes que componen el cuaderno. Revela aquello que no pudo ser pero que, a día de hoy, tiene

forma de futuro. Mi intención es retomar en julio el trabajo allí donde se quedo el 14 de marzo de 2020. Podré hacerlo en Bilboarte y La Taller, un espacio creativo de grabado en Bilbao, en el que seguiré profundizando y haciendo huella en las oportunidades de nuevos lenguajes discursivos y artísticos. La idea inicial de la que surgió *Cartografías* hoy ya solo es suspiro. La brisa ahora es más densa. Casi niebla. Guarda un sueño que ha necesitado de todo este camino para saber que lo imposible a veces sucede.

## Agradecimientos

El desarrollo de este trabajo ha generado deudas que solo se pagan con afecto y amistad. Agradezco el apoyo y la participación en el mismo de Cristina, Alfredo y Andoni, mis padres y hermano, que me han acompañado con la incondicionalidad de siempre. También la implicación de los pocos vecinos que viven en mi pueblo. Ellos han posado para mi con paciencia, me han facilitado materiales como madera o piedra con formas impensables, han compartido conexión a la red cuando me ha faltado. También me han sugerido ideas, tan disparatadas como cariñosas, para editar el cuaderno. Ellos son Felisa, Carlos, Ana, Aida y José Luis. La librería Ostiz ha llegado a conocer posibilidades desconocidas hasta el momento de su vieja impresora. Gracias a Carlos por su apoyo con la impresión de los borradores iniciales de la memoria y el cuaderno. Eugènia Agustí, tutora de este trabajo, me ha ayudado, de distintas maneras, en esta travesía. Imaginó muchos de los resultados de este proceso antes que yo mismo y ha ensanchado mi horizonte. Le estoy profundamente agradecido. Finalmente, el apoyo y contraste de Naroa han sido fundamentales. La huella de su presencia va más allá de este trabajo. Ella hace posible que lo que hay en mi sea posible.

# Referencias

## a) referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México: Itaca, 2003. ISBN: 9687943483.
- Crego, Charo. *Geografía de una península. La representación del rostro en la pintura*. Madrid: Adaba, 2004. 96 p. ISBN 9788496258303.
- Clair, Jean. *Éloge du Visible. Fondements imaginaires de la science*. Gallimard. París. 1966, 228 p. ISBN: 2070746755.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*, Madrid: Amorrortu, 2003, ISBN: 978-950-518-361-6.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005. ISBN: 9788449318030
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2013. 167 p. ISBN: 9788495897282.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Año cero –Rostridad” en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2008. ISBN: 978848508195.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada. 2009. ISBN: 9788496775589.
- Didi-Huberman, Georges. *El cubo y el rostro. En torno a una escultura de Alberto Giacometti*. Madrid: Adaba, 2017. 272 p. ISBN: 9788416160891.
- Esquirol, Josep María. *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcel.na: Acantilado, 2015, 172 pp. ISBN: 9788416011445.
- Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, Akal, 2005. ISBN: 9788446017721.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, A. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 2018 (10ª ed.). ISBN: 9788498796681.
- Jouffroy, Alain. *Avec Henri Michaux*, Monaco: Éditions du Rocher, 1992, pp 17-18 ISBN 9782268013848.
- Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Madrid: Taurus, 1997, ISBN: 9788430958016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La duda de Cézanne*. Madrid. Casimiro Libros, 2012. 64 p. ISBN: 9788415715009.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta, 2017. 70 p. ISBN 9788498796865.
- Michaux, Henri. *Qui je fus*. Paris: Gallimard, 2000. ISBN: 9782071016081.

Michaux, Henri. *Escritos sobre pintura* (Edición de Chantal Maillard). Madrid: Vaso Roto, 2018. 527 p. ISBN 9788494823213.

Michaux, Henri. *Miserable Milagro*. New York: NYRB Classics, 2002. ISBN 978-1590170014.

Simmel, Georg. *El rostro y el retrato*. 2ª ed. Madrid: Casimiro Libros, 2015. 61 p. ISBN 9788493837570.

Simmel, Georg. *Rembrandt. Un ensayo de filosofía del arte*. Madrid: Casimiro Libros, 2020. 216 p. ISBN 9788417930004.

Sylvester, David *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1987, 207 pp. ISBN: 9780500274750.

Vila Pou, Eva. *Atemporalitat i persistència de l'empremta en l'acte creatiu [en línia]* Barcelona: Universidad de Barcelona, 2018. [Consulta 15 de abril 2020] Disponible en: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/665179#page=1>.

Zambrano, María. *La Cuba secreta*. Madrid: Endymion, 1996. ISBN: 847731229X.

## b) referencias de las obras citadas

Arteta, Aurelio (1930). *Regatas de traineras en San Sebastián* [pintura] Bilbao, Museo de Bellas Artes. Recuperado de: <https://www.museobilbao.com/catalogo-online/regatas-de-traineras-en-san-sebastian-821947> [Consulta 25 de mayo 2020].

Bacon, Francis (1984), *Retrato de Michel Leiris* [pintura] Bilbao, Guggenheim. Recuperado de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/retrato-de-michel-leiris> [Consulta 25 de mayo 2020].

Bacon, Francis (1971), *Figura tumbada en espejo* [pintura] Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Recuperado de: <https://www.museobilbao.com/catalogo-online/lying-figure-in-mirror-figura-tumbada-en-espejo-82215> [Consulta 25 de mayo 2020].

Bacon, Francis (1966). *Portrait of Isabel Rawsthorne* [Pintura] London, TATE Gallery. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-portrait-of-isabel-rawsthorne-t00879> [Consulta 25 de mayo 2020].

Baselitz, Georg (2017), *Elke V* [grabado] CR Gallery. Recuperado de: <https://cristeareoberts.com/artists/90-georg-baselitz/> [Consulta 25 de mayo 2020].

Basquiat, Jean-Michel (1984). *Self-Portrait* [Pintura]. Bilbao, Museo Guggenheim. Recuperado de: <http://basquiat.guggenheim-bilbao.eus/exposicion/#autorretrato> [Consulta 25 de mayo 2020].

Brancusi, Constantin, (1913). *Mile Pogany* [Escultura]. New York, MoMA Recuperado de: [https://www.moma.org/collection/works/80744?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=738&page=1](https://www.moma.org/collection/works/80744?sov_referrer=artist&artist_id=738&page=1) [Consulta 25 de mayo 2020].

Cézanne, Paul (1883). *Self-Portrait in a Straw Hat* [Pintura]. New York, MoMA Recuperado de: [https://www.moma.org/collection/works/83368?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=1053&page=1](https://www.moma.org/collection/works/83368?sov_referrer=artist&artist_id=1053&page=1) [Consulta 25 de mayo 2020].

Dumas, Marlene (1976). *Theo?* [Collage]. New York, MoMA. Recuperado de: [https://www.moma.org/collection/works/151486?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=7521&page=1](https://www.moma.org/collection/works/151486?sov_referrer=artist&artist_id=7521&page=1) [Consulta 25 de mayo 2020].

Ernst, Max (1947). *Monsieur Aa l'antiphilosophie* [Grabado]. New York, MoMA. Recuperado de: [https://www.moma.org/collection/works/16335?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=0&page=3](https://www.moma.org/collection/works/16335?sov_referrer=artist&artist_id=0&page=3) [Consulta 25 de mayo 2020].

Ferrer, Esther (2005), *Metamorfosis* [fotografía] ARTSY. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/esther-ferrer-metamorfosis-serie-el-libro-de-las-cabezas> [Consulta 25 de mayo 2020].

Freud, Lucian (1992), *Kai* [Grabado] New York, MET museum. Recuperado de: <https://www.slam.org/collection/objects/23250/> [Consulta 25 de mayo 2020].

Gauguin, Paul (1895). *Portrait of Stéphane Mallarmé* [Grabado]. New York, MoMA. Recuperado de: [https://www.moma.org/collection/works/72503?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=2098&page=1](https://www.moma.org/collection/works/72503?sov_referrer=artist&artist_id=2098&page=1) [Consulta 25 de mayo 2020].

Giacometti, Alberto (1935). *Le cube* [Escultura] Paris, Centre Pompidou. Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGEpanB/rGrLxqE> [Consulta 25 de mayo 2020].

Giacometti, Alberto (1946), *Busto de un hombre en un marco* [pintura] Zurich, Alberto Giacometti Foundation. Recuperado de: <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/evenement/26/alberto-giacometti> [Consulta 25 de mayo 2020].

Harmenszoon van Rijn, Rembrandt (1648), *Rembrandt al lado de la ventana* [grabado] BNF. Recuperado de: [http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/020\\_4.htm](http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/020_4.htm) [Consulta 25 de mayo 2020].

Harmenszoon van Rijn, Rembrandt (1630), *Rembrandt con la mirada extraviada* [grabado] BNF. Recuperado de: <http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/index.htm> [Consulta 25 de mayo 2020].

Hockney, David (1999), *Gregory Evans* [Pintura]. Foundation David Hockney. Recuperado de: <https://www.slam.org/collection/objects/23250/> [Consulta 25 de mayo 2020].

Kirchner, Ernst Ludwig (1915). *Head of Hardt's Son* [Grabado]. New York, MoMA. Recuperado de: [https://www.moma.org/collection/works/65632?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=0&page=2](https://www.moma.org/collection/works/65632?sov_referrer=artist&artist_id=0&page=2) [Consulta 25 de mayo 2020].

- Kokoschka, Oskar (1914). *Retrato de Max Schmidt* [Pintura] Madrid, Museo Thyssen. Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/kokoschka-oskar/retrato-max-schmidt> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Lüpertz, Markus (1987). *Frauenkopf* [Escultura]. Atlanta, LOWE Gallery. Recuperado de: <https://lowegallery.com/artists#/markus-lupertz/> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Magritte, René (1937). *La reproduction interdite* [Pintura]. Rotterdam, Museo Boijmans van Beuningen. Recuperado de: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/4232/la-reproduction-interdite> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Malevich, Kazimir (1928). *Peasant Head* [Pintura]. San Petersburgo/Málaga, Colección Museo Ruso [Consulta 23 de abril 2020]. Recuperado de: <https://www.coleccionmuseoruso.es/exposicion/exposicion-kazimir-malevich-malaga/> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Michaux, Henri (1981), Sin título [pintura] Guggenheim Bilbao. Recuperado de: <https://henrimichaux.guggenheim-bilbao.eus/> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Michaux, Henri (1946). *Sans titre* [Pintura]. Madrid, Museo Reina Sofía. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-166> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Modigliani, Amedeo (1910). *Head of a woman* [Escultura]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46716.html> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Oteiza, Jorge (1947). *Retrato de mi mujer*. [Escultura]. Bilbao, Museo Bellas Artes. Recuperado de: <https://www.museobilbao.com/catalogo-online/retrato-de-mi-mujer-111> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Picasso, Pablo (1962). *Head of a boy III* [Grabado]. New York, MET museum. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/368647> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Richter, Gerhard (1988), *Betty* [Pintura] Sant Louis, SLAM. Recuperado de: <https://www.slam.org/collection/objects/23250/> [Consulta 25 de mayo 2020].
- Schiele, Egon (1914). *Bildnis Franz Hauer* [Grabado]. New York, MoMA Recuperado de: [https://www.moma.org/collection/works/62830?sov\\_referrer=artist&artist\\_id=5215&page=1](https://www.moma.org/collection/works/62830?sov_referrer=artist&artist_id=5215&page=1) [Consulta 25 de mayo 2020].
- Viola, Bill (2000), *Study of six heads* [video-arte] NSW Gallery. Recuperado de: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/251.2011/> [Consulta 25 de mayo 2020].