



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y TRABAJO SOCIAL

Dpto. de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y
Corporal

TESIS DOCTORAL

**CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO
EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO
Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD
EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA**

Presentada por:

Noelia Báscones Reina
para optar al grado de doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dra. Olaia Fontal Merillas
Dra. Alicia Peñalba Acitores

Valladolid, 2013

Memoria presentada para optar al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid por la
Licenciada doña Noelia Báscones Reina.

**Directoras de la Tesis: Dra. Olaia Fontal Merillas y Dra. Alicia Peñalba Acitores
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y corporal. Universidad de
Valladolid.**

Agradecimientos

A mis padres y hermanas por su cariño y comprensión en los momentos más complicados.

A mi compañero de viaje que me ha acompañado durante todo el camino.

A mis amigos y compañeros que han sabido brindarme su apoyo en todo momento.

A Olaia Fontal y Alicia Acitores por su esfuerzo y dedicación.

A Noemí Martínez por sus consejos en los inicios de este trabajo.

A mis alumnos, sin ellos este trabajo no sería posible.

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN.	1
1.1. ANTECEDENTES.	3
1.1.1. Motivaciones personales para la realización de esta investigación.	3
1.1.2. Individuo, arte y emoción: una experiencia personal.	8
1.2. HIPÓTESIS.	13
1.2.1. La utilización de la expresión artística como medio de exploración y autoconocimiento.	14
1.2.2. Expresión artística y desarrollo de la identidad.	15
1.2.2.1. La expresión artística.	16
1.2.2.2. Desarrollo de la identidad.	18
1.3. ESTRUCTURA DE TRABAJO.	20
1.3.1. Estructura general.	20
1.3.2. Fases de trabajo y resumen de capítulos.	22
MARCO TEÓRICO.	27
2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE.	31
2.1. EL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE.	32
2.1.1. Arte funerario y mágico. El retrato como elemento de tránsito.	33
2.1.2. De la representación de lo divino a la exaltación de la individualidad. El individuo retratado.	42
2.1.3. La humanización del retrato. La realidad visible.	48
2.1.4. Entre el poder de lo cotidiano y la necesidad de fantasía.	55
2.1.5. La individualidad, el retrato del alma. El retrato social al servicio del pueblo.	60
2.1.6. El triunfo del sujeto. La visión del retrato a partir del siglo XX.	68
2.2. AUTORRETRATO. EL ARTISTA ANTE SU IMAGEN.	78
2.2.1. La dignidad del artista. El autorretrato como tarjeta de visita.	82
2.2.2. El artista atormentado. De víctima a verdugo.	87
2.2.3. Narcisistas y maestros. Las enseñanzas del ego.	92
2.2.4. El artista y la locura. La delgada línea entre el genio y el loco.	98
2.3. CARICATURA. EL CUERPO VISTO DESDE EL HUMOR GRÁFICO.	104
2.4. UTILIZACIÓN DEL CUERPO EN LA PUBLICIDAD Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE.	112
3. NUEVO CONCEPTO DE AUTORRETRATO.	123
3.1. FUNCIÓN Y ACCIÓN DEL AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO.	125
3.1.1. Arte como investigación.	126
3.1.2. Arte como evasión.	129
3.1.3. Arte como terapia.	133
3.2. EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA AUTORREPRESENTACIÓN.	137
3.2.1. Identidad corporal: el cuerpo como soporte.	137
3.2.2. Lenguajes corporales del arte actual.	140
3.3. AUTORRETRATO. DE LO INDIVIDUAL EN LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD A LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DEL PENSAMIENTO UNIVERSAL.	145
3.3.1. Arte de minorías.	149
3.3.2. La identidad femenina en el arte.	152
3.3.3. Arte social, arte denuncia.	
4. EL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO (SIGLOS XX Y XXI).	159
4.1. EXPERIMENTAR EL CUERPO.	161
4.1.1. Rudolf Schwarzkogler. Explorando los límites del cuerpo.	162
4.1.2. Valie Export. Cuerpo-pasaporte.	164

4.2. EL CUERPO IDEALIZADO / EL CUERPO MALTRATADO.	168
4.2.1. David Nebreda. En cuerpo y alma.	168
4.2.2. Orlan. Deconstrucción del cuerpo.	172
4.3. EL APROPIACIONISMO DE LA IDENTIDAD EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA.	176
4.3.1. Cindy Sherman. ¿Quién es quién?	176
4.3.2. Yasumasa Morimura. El apropiacionismo apropiado.	180
4.4. EL AUTORRETRATO COMO PROCESO DE AUTOCURACIÓN.	184
4.4.1. Vanesa Beecroft. Cuerpo-espejo.	185
4.4.2. Elizabeth Layton. Autocaricatura emocional.	189
4.5. EN BUSCA DE LA IDENTIDAD	191
4.5.1. ¿Qué entendemos por identidad?.	193
4.5.1.1. La identidad posmoderna.	
4.5.1.2. Asumir la identidad. La adolescencia, un momento para el cambio.	196
4.5.2. Concepto de identidad en la obra del artista contemporáneo.	201
4.5.2.1. Metáforas corporales.	208
4.5.2.2. La personificación del objeto.	210
4.5.2.3. La identidad desmesurada del cuerpo hiperbólico.	212
5. ESTADO DE LA CUESTIÓN	217
5.1. INVESTIGACIONES Y TESIS DOCTORALES.	217
5.1.1. Tesis referentes vinculadas al arte.	218
5.1.1.1. El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI.	218
5.1.1.2. Autorretrato, arte y mujer.	218
5.1.1.3. Relaciones entre arte y publicidad: la representación de la Figura humana.	219
5.1.1.4. Procesos creativos en artistas outsider.	220
5.1.1.5. El "graffiti movement" en Vallecas: historia, estética y sociología de una subcultura urbana, (1980-1996).	220
5.1.1.6. Del sentido particular a la información compartida: la producción fotográfica de Félix González Torres sobre ejemplares limitados (fotografías sobre papel, rompecabezas y acetatos).	221
5.1.2. Tesis referentes vinculadas a la educación artística.	221
5.1.2.1. La enseñanza del arte contemporáneo a través del dibujo en educación secundaria obligatoria.	222
5.1.2.2. Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia.	222
5.1.2.3. Arte y Memoria: Estudio cuasi-experimental con colectivos de la Tercera Edad.	223
5.1.2.4. De lo cultural al arquetipo universal: imágenes y dibujos a través del viaje y el trabajo de campo antropológico.	224
5.2. PROGRAMAS REFERENTES EN CENTROS EDUCATIVOS Y MUSEOS.	224
5.2.1. IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno.	225
5.2.2. Museo Guggenheim Bilbao.	226
5.2.3. Museo Thyssen-Bornemisza.	227
5.3. APORTACIONES A NUESTRA INVESTIGACIÓN	228
5.4. ANÁLISIS DE PROPUESTAS EDUCATIVAS.	229
5.4.1. Situación actual del arte en educación.	230
5.4.1.1. Antecedentes.	231
5.4.1.2. Nuevas perspectivas en la didáctica del arte.	236
5.4.2. El arte como herramienta para el desarrollo de la identidad.	238
MARCO EMPÍRICO.	243
6. PROGRAMA APLICADO: EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD	247
6.1. JUSTIFICACIÓN CONCEPTUAL DE LAS EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS.	248
6.1.1. Dejar huella. La importancia de la utilización de la expresión plástica como medio de expresión innato en el ser humano.	251

6.1.2.	El valor del arte. La necesidad de valorar la expresión artística como herramienta para el desarrollo de la identidad.	253
6.2.	DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN.	256
6.2.1.	Metodología docente.	257
6.2.2.	Orientación metodológica.	261
6.2.2.1.	Investigación-acción.	261
6.2.2.2.	Perspectiva humanístico interpretativa.	263
6.2.3.	Fases de la investigación.	265
6.3.	PRESUPUESTOS DE PARTIDA.	266
6.3.1.	Planteamiento de la investigación.	266
6.3.1.1.	Principios de procedimiento.	269
6.3.1.2.	Objetivos de la investigación.	271
6.3.1.2.1.	<i>Objetivos generales.</i>	271
6.3.1.2.2.	<i>Objetivos específicos.</i>	272
6.3.1.3.	Características de la aplicación.	272
6.3.1.4.	Técnicas de investigación.	273
6.3.1.5.	Fases del proceso de investigación.	274
6.3.2.	Primeras experiencias artísticas de referencia.	275
6.3.2.1.	Experiencia en las aulas.	275
6.3.2.1.1.	<i>Mi autorretrato Geométrico.</i>	276
6.3.2.2.	Experiencia artística de referencia.	279
6.3.2.2.1.	<i>Taller de autorretrato e identidad.</i>	279
6.4.	DISEÑO DIDÁCTICO Y APLICACIÓN DE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD.	290
6.4.1.	Descripción de las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.	291
6.4.2.	Objetivos de las aplicaciones artísticas sobre autorretrato e identidad.	293
6.4.3.	Secuencia de la aplicación de experiencias artísticas.	294
6.4.4.	Resumen de actividades.	296
6.4.4.1.	Secuencia 1.	296
6.4.4.1.1.	<i>Autorretrato inicial y pictograma compañeros.</i>	296
6.4.4.1.2.	<i>Emociones.</i>	298
6.4.4.1.3.	<i>Pintar la música.</i>	299
6.4.4.1.4.	<i>Interpretar una obra de arte.</i>	299
6.4.4.1.5.	<i>Palabras concepto.</i>	300
6.4.4.2.	Secuencia 2.	301
6.4.4.2.1.	<i>Diario gráfico.</i>	302
6.4.4.2.2.	<i>Sueños y pesadillas.</i>	303
6.4.4.2.3.	<i>Yopinto.</i>	304
6.4.4.2.4.	<i>¿Quién es quién?.</i>	305
6.4.4.2.5.	<i>Déjame que te cuente.</i>	306
6.4.5.	Contexto de aplicación y experimentación.	307
6.4.6.	Selección de artistas.	309
6.4.7.	Recursos, técnicas y materiales.	311
6.4.8.	Criterios de evaluación y valoración.	314
6.5.	FASES DEL PROCESO DE APLICACIÓN DE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD.	316
6.5.1.	Temporización de la intervención.	316
6.5.2.	Estructura de las sesiones de trabajo.	317
7.	INSTRUMENTOS DE RECOGIDA DE DATOS.	321
7.1.	I1: AUTORRETRATO INICIAL Y PICTOGRAMA COMPAÑEROS.	323
7.2.	I2: DIARIO GRÁFICO.	324
7.3.	I3: IMÁGENES OBTENIDAS A PARTIR DE LAS ACTIVIDADES PROPUESTAS.	325
7.4.	I4: DOSSIER: MEMORIA DE TRABAJO.	325
7.5.	I5: REGISTROS DE LA OBSERVACIÓN PARTICIPANTE.	328
7.6.	I6: CUESTIONARIO FINAL DE VALORACIÓN DE RESULTADOS.	330
8.	ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS.	335
8.1.	RESULTADOS DEL TALLER.	335
8.1.1.	Autorretrato inicial y pictograma compañeros.	335

8.1.2.	Emociones.	340
8.1.3.	Pintar la música.	343
8.1.4.	Interpretar una obra de arte.	348
8.1.5.	Palabras concepto.	353
8.1.6.	Diario gráfico.	355
8.1.7.	Sueños y pesadillas.	358
8.1.8.	Yopinto.	361
8.1.9.	¿Quién es quién?	366
8.1.10.	Déjame que te cuente...	368
8.2.	DISCUSIÓN DE RESULTADOS.	372
8.2.1.	Comentario a los resultados gráficos.	372
8.2.1.1.	Secuencia 1. Experiencias artísticas.	372
8.2.1.2.	Secuencia 2. Identidades. Autorretrato y desarrollo de la Identidad	375
8.2.2.	Resultados obtenidos a partir del cuestionario final.	378
8.2.2.1.	Conocimientos sobre Historia del Arte y Técnicas Artísticas.	378
8.2.2.2.	Valoración general de asignaturas.	380
8.2.2.3.	Valoración de actividades realizadas durante las experiencias artísticas.	381
MARCO CONCLUSIVO.		385
9.	CONCLUSIONES.	389
9.1.	CONCLUSIONES AL MARCO TEÓRICO.	389
9.2.	CONCLUSIONES AL MARCO EMPÍRICO.	392
9.3.	REFLEXIONES SURGIDAS EN EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.	394
9.4.	LÍNEAS ABIERTAS PARA NUESTRAS INVESTIGACIONES.	397
BIBLIOGRAFÍA Y URLGRAFÍA.		399
ÍNDICE DE IMÁGENES TABLAS Y FIGURAS.		413
ANEXOS		433

INTRODUCCIÓN

“Con la ayuda de la cultura aprendemos a
crearnos a nosotros mismos”

(Eisner, 2004: 19)

1. INTRODUCCIÓN

La tesis Doctoral que presentamos trata de analizar las conexiones existentes entre creación artística y desarrollo de identidad. Para ello se ha llevado a cabo un repaso histórico sobre la evolución del autorretrato a lo largo de la historia del arte. La utilización del cuerpo en el arte y su relación con el entorno sociocultural en el que se enmarca se convierte en el principal punto de interés de la presente investigación.

La evolución que ha experimentado la autorrepresentación del artista en su obra nos sirve de guía clave en la comprensión del uso de recursos técnicos y estilísticos del mismo modo que podemos observar su influencia en los nuevos modelos de representación en el arte contemporáneo.

El autorretrato como punto de partida nos aporta una información de gran interés para el campo de estudio en torno a la identidad, prestando especial atención al arte generado durante los siglos XX y XXI. La evolución del autorretrato en este período es un indicativo claro de los cambios socioculturales de las últimas décadas. El autorretrato nos habla de la personalidad del artista, por lo tanto su obra es un referente de los cambios identitarios que se manifiestan en las últimas generaciones. Por este motivo planteamos la utilización de la expresión artística como motor de desarrollo de la personalidad y el autoconocimiento.

A lo largo de la historia del arte se puede observar cómo el artista ha dejado, en mayor o menor medida, un legado personal de su existencia a través de su obra.

Es interesante observar y descubrir estas señas de identidad que caracterizan a la peculiar manera de trabajar de cada uno de los artistas, influenciados por su contexto histórico y cultural, político, religioso y, por supuesto, personal e individual. Es este último de los factores, el que marca la pauta como referente de estudio en la presente tesis doctoral; el carácter personal e individual como marca de identidad en el proceso creativo.

Hay que analizar la obra del artista actual desde el punto de vista de comentarista gráfico de su tiempo que, desde una óptica autobiográfica y desde un inconsciente colectivo, aborda temas de actualidad que afectan a su entorno social y cultural. Mediante el análisis minucioso de la obra del artista, podemos acceder a las necesidades emocionales de toda una generación. El proceso creativo no solo afecta a niveles individuales sino que se expresa a través de la experiencia misma, desde su propio cuerpo, y las experiencias emocionales de un entorno social e histórico compartido.

El ser humano sigue sintiendo la necesidad de marcar límites y dejar huellas en el mundo, dejarse una parte sí en el mundo y para el mundo, transitar el mundo a través de su mirada y rendir, a través de su mano y de su cuerpo, el resultado de la operación de ver, conocer y sentir. (López-Fdz.-Cao y Martínez, 2006: 16).

Como afirma Marcos Mayer (2004), hay que mirar la obra de arte y descubrir su secreto ya que el arte no se puede contar con palabras. Para descubrir estos secretos es imprescindible utilizar una buena dosis de intuición y dejarse llevar por las propias emociones. En realidad estaríamos hablando casi de un ejercicio de empatía con el artista ya que en muchas ocasiones apenas nos quedan referentes escritos del propio artista que nos cuenten de manera fidedigna los motivos que le impulsaron a realizar la obra, la simbología utilizada, el color, la composición y la temática. Sin embargo existen estudios en los que se han analizado los diferentes aspectos, tanto técnicos como simbólicos, sobre los procesos creativos y el uso que los artistas han hecho de ellos. En ellas se interpretan las emociones que nos transmiten, como armonía o caos, felicidad, miedo o angustia. Todos estos recursos son utilizados de manera más o menos consciente por el artista, pero en otras ocasiones, estos recursos forman parte de un sistema de percepción colectiva en la que no existen fronteras culturales ni temporales.

El mundo del arte es complejo y se encuentra lleno de simbología, lo que requiere un estudio minucioso antes de llegar a conclusiones precipitadas. La labor de los estudiosos y críticos del arte ha desenmascarado muchos de los misterios ocultos que han pasado desapercibidos a lo largo de la historia. Muchas de las creaciones que conforman nuestro legado artístico se tornan jeroglíficos, aparentemente indescifrables, pero que a su vez, lo único que requieren es un poco de atención, observación, dedicación y tiempo de reflexión. A la obra de arte hay que saber "escucharla", nos habla en un idioma silencioso en ocasiones fugaz. Nuestro propósito es mantener una conversación fluida que nos permita entender los mecanismos internos de comunicación artística y servir de traductores entre autor-obra y espectador. En este sentido la relación existente entre "objeto-artista-observador" en Tablan un diálogo de conexión para la conformación del discurso relativo a la creación. (Calaf, 1998: 11-50).

El artista, sea cual sea la técnica empleada, nos deja en su obra un mensaje consciente o inconsciente de sus inquietudes y emociones, de su percepción del mundo, de sus sentimientos y del entorno que le rodea. En sus obras existe una infinidad de temas sociales, políticos, personales, simplemente estéticos o de investigación técnica. Si nos proponemos poner la suficiente atención a los detalles seremos capaces de descifrar esta información oculta y descubriremos un nuevo y diferente canal de comunicación, mucho más íntimo e infinitamente sensible y sincero.

Actualmente acostumbramos a recibir información publicitaria constante en formato de revista, prensa, anuncio televisivo, publicidad en el teléfono móvil o en el correo electrónico. Esta información es cada vez más rápida y cambiante. Desbordados por un exceso informativo, tendemos a la selección rápida de contenido y no nos permitimos el "lujo" del análisis pausado y la aprobación o el descarte de información de manera crítica.

Nuestra forma de selección es casi automática por lo que los mensajes informativos se ven en la necesidad de ser cada vez más agresivos, lo que a su vez provoca un bombardeo de información imposible de canalizar. Nos encontramos ante lo que se podría denominar lucha por la captura de atención del espectador-cliente. Este hecho a su vez provoca un estado de ansiedad y confusión que nos lleva a realizar criterios precipitados de descarte en los que eliminamos información valiosa simplemente con la justificación de no disponer del tiempo necesario para su análisis. Aparentemente este enfoque parece propio de los medios publicitarios y las técnicas de venta, pero si analizamos el mercado del arte descubriremos que estos parámetros también son aplicables al arte. La producción artística se ha convertido en un producto más, y cómo tal se presenta y exhibe.

1.1. ANTECEDENTES.

1.1.1. Motivaciones personales para realización de esta investigación.

Desde hace mucho tiempo he sentido una gran fascinación por el retratos. Una de las principales motivaciones que me han llevado a plantear la utilización de experiencias artísticas sobre el autorretrato dentro del aula fue la puesta en marcha de pequeñas intervenciones en las clases de plástica en algunos colegios de mi ciudad. Por aquel entonces yo era una estudiante de Bellas Artes realizando un pequeño trabajo de investigación para la asignatura de "Pedagogía de la plástica". En esta primera toma de contacto con la expresión artística infantil quedé fascinada por la facilidad de respuesta y la capacidad de trabajo de los niños.

Posteriormente y realizando ya mis estudios de doctorado comencé a trabajar sobre la idea de autorretrato. Una de mis primeras propuestas consistía en el diseño de un taller didáctico para museos en la asignatura que impartía la Dra. Pilar Marco Tello. La propuesta me resultó de tal interés que, con una metodología mucho más elemental, la llevé a la práctica con la colaboración de varios colegios de mi ciudad a los que estoy profundamente agradecida por facilitarme esta oportunidad.

Comencé dando clases de pintura a niños, experiencia que me enseñó mucho a cerca de la creatividad y espontaneidad de estos pequeños creadores. Los trazos desenvueltos y espontáneos y la facilidad con la que los niños se enfrentan al material, me resultaron un aprendizaje continuo en el planteamiento de cuestiones sobre la naturaleza expresiva a través del arte. Para un niño apenas existen limitaciones expresivas, saben representar todo aquello que imaginan, tan solo se ven limitados a medida que avanza su aprendizaje y curiosamente esto sugiere serias dudas respecto a los métodos de aprendizaje ya que, a pesar de recibir una formación inicial en la disciplina artística, llega un determinado momento en el que su creatividad se ve condicionada por los estímulos externos. A medida que crecemos, parecemos olvidar lo fácil y espontáneo que es expresarse a través la expresión artística y en el proceso de maduración nos vemos cohibidos y en la mayoría de las ocasiones dejamos de lado la práctica artística.

Si consideramos el aprendizaje con el arte como un proceso útil y aplicable en nuestro día a día, comprenderemos mejor la necesidad de no olvidar lo importante que puede ser cultivarse en esta disciplina para fomentar aptitudes creativas en cualquiera de las facetas de nuestra vida ya sea familiar, profesional o personal. Sobre este aspecto encontramos interesantes reflexiones en la obra escrita de forma conjunta por Marián López Cao y Noemí Martínez Díez, "*Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística*":

Los talleres de arteterapia en el ámbito educativo con niñas y niños es de utilidad porque la creación artística les permite definirse y hacer frente a situaciones de angustia, en momentos críticos de su formación, de rechazo, y así poder hacer frente a su dolor por medio del juego artístico. (López-Fdz.-Cao y Martínez, 2006: 67).

La identidad es un aspecto que se cultiva desde muy temprana edad y por este motivo es importante tener en cuenta la inclusión, dentro del ámbito educativo, de disciplinas que potencien actitudes positivas al respecto.

He estado vinculada al mundo educativo por muchas razones; comencé en una academia de pintura enseñando a descubrir los materiales artísticos a los más pequeños, sin embargo, lo que empezó a despertar en mí cierta curiosidad por la aplicación del aprendizaje artístico a otros niveles fue una pequeña intervención en talleres de pintura en un voluntariado de Salamanca, ciudad en la que estudié, con adolescentes internos donde aprendí la necesidad de comunicación que tienen y lo importante que es para ellos y para su desarrollo como personas. Durante la estancia en estos talleres aprendí que para muchos de estos jóvenes el taller de dibujo era una excusa para hablar con los monitores voluntarios de temas que no se atrevían o no

tenían la oportunidad de hablar con los educadores del propio centro. Lógicamente el taller estaba enfocado a realizar pequeñas tareas de dibujo a modo de pasatiempos, era más que un taller una excusa para que los chavales estuvieran recogidos y controlados en una habitación.

Por entonces yo era muy joven y carecía de la experiencia suficiente y sé que de haber estado en mi mano y con los conocimientos de los que ahora dispongo, ese taller lúdico de dibujo y pintura podía haber resultado aún más positivo ya que estos chicos tenían mucho que contar. De haber dado otro enfoque al taller, éste se podía haber convertido en una experiencia más positiva y enriquecedora.

En la actualidad combino la enseñanza con la vida profesional como diseñadora e ilustradora freelance, de este modo mi actividad habitual está enfocada hacia el diseño gráfico lo que me aporta la necesidad de saber comunicar. Tal vez sea ésta una de las razones por las que el mensaje y su correcta lectura son un aspecto fundamental que a menudo queda reflejado en mi propia obra, fundamentada principalmente en una expresión de inquietudes y pensamientos movidos por las circunstancias que rodean mi existencia en cada momento.

Contemplando mi obra puedo hacer una lectura de los diferentes estados de ánimo por los que paso en cada momento creativo, aunque es el recuerdo de ese proceso creativo el que realmente me sitúa en ese momento exacto de trabajo, no tanto la obra en sí ya que su resultado final no tiene por qué mostrar las motivaciones iniciales o los sentimientos encontrados de los que partió la idea o la necesidad de crear algo sino que el verdadero significado está oculto en la obra, está dentro de ella, forma parte de ese proceso constructivo en el que muchas veces solo nosotros sabemos de qué cimientos partimos y el resultado final puede ser pura expresividad de las emociones iniciales. Un enmascaramiento que sirve de fachada en la que se oculta lo que verdaderamente hay en el interior o incluso forma parte de un proceso en el que mediante la creación hemos resuelto nuestros conflictos internos y la ira se ha tornado calma, hemos transformado un estado de ánimo en otro y eso forma parte de la historia de la construcción de nuestra obra.

En relación con el terreno de la educación artística, que es el que nos ocupa, he impartido diferentes tipos de talleres artísticos y a todos los niveles de edad, desde los tres años en adelante. Lógicamente los mecanismos de actuación con uno u otro grupo son diferentes pues cada uno se ve muy influido por el momento cultural que les ha tocado vivir y su personalidad y sus gustos están muy marcados por estas pautas generacionales que influyen en la comprensión y aplicación del lenguaje artístico. No obstante las posibilidades de trabajo con cada uno de los grupos son infinitas, los más complicados, a mi parecer, son los alumnos de educación secundaria, faltos de

motivación al tratarse de una asignatura impuesta y no de una actividad lúdica escogida por ellos mismos. Al toparme con este problema a la hora de trabajar en un aula, la motivación es un factor fundamental, cuando es una actividad escogida libremente la predisposición al trabajo es mayor. Por otro lado los grupos de mayor edad, y con esto me refiero a las personas que asisten a programas de actividades y talleres artísticos en centros culturales tienen, por un lado una muy buena predisposición al aprendizaje y, por otro, cierta limitación expresiva debida a la carencia de técnicas en el campo artístico. Estas limitaciones, en ambos grupos de edad, provocan que la realización de ciertas tareas de autoproyección personal en la obra se vean influenciadas por el deber, bien sea impuesto a la hora de aprobar una asignatura o bien el hecho de no querer experimentar nuevas posibilidades expresivas por la inseguridad provocada por una insuficiente formación.

El aprendizaje artístico se plantea en la mayor parte de los casos desde un punto de vista de la copia de otras obras de arte. Esta forma de trabajo es muy positiva en cuanto al desarrollo de las capacidades técnicas sobre la materia a trabajar pero limita las capacidades expresivas individuales que se ven continuamente comparadas con modelos más o menos formales de un tipo de arte que ya ha sido creado y por lo tanto provoca la dificultad de la capacidad creativa individual. La propuesta de encauzar la actividad artística como un trabajo de exploración individual y de auto-conocimiento, fortalece los cimientos de la personalidad y desarrolla capacidades de pensamiento que favorecen la creación tanto artística como identitaria.

Noemí Martínez hace referencia al texto de Edgar Morin donde nos plantea que hay que vivir el problema de la identidad como una polémica concéntrica:

Las identidades están hechas de integración. En el fondo de mi yo, de mi yo mismo, hay otros yo. Están mis padres, [...] está la influencia de la gente que me ha alimentado, que llevo dentro, todos los que caben en mí, en el "yo" que puede enriquecer mi identidad. (Martínez, 2006: 177).

Estas experiencias como profesora de educación plástica en un centro concertado de educación secundaria y los diferentes talleres realizados en centros culturales, despertaron mi interés por enfocar la finalidad de la asignatura de educación plástica hacia una dirección más práctica y en la que realmente los alumnos pudieran disfrutar de la conexión que el mundo de la creatividad nos facilita con nuestro mundo interior, el de los sentidos y las emociones.

Un momento decisivo para la dirección de mis estudios hacia el mundo de las terapias creativas fue un curso que se impartió en Salamanca en mayo de 2004 sobre Arte Terapia, en el que pude descubrir un mundo que hasta el momento me resultaba casi

desconocido, como una especie de utopía difícil de realizar y donde pude darme cuenta de que es posible. Especialistas de todo el mundo ya se dedican desde hace décadas a investigar sobre este terreno con mucho entusiasmo y merece la pena apostar por la sensibilidad y la emoción tan olvidadas hoy en día.

El hecho de descubrir el efecto terapéutico del arte me llevó a plantearme de qué manera esto también podía influir de manera personal a los artistas. Cuando un artista crea su obra no necesariamente se está planteando llevar a cabo un proceso de autoayuda, simplemente quiere crear, contar algo y en la mayoría de los casos lo hace de manera casi inconsciente. Tenemos una idea y sentimos la necesidad de reflejarlo sobre un material tangible.

El autorretrato siempre me ha fascinado y, desde que tengo recuerdos, he sentido una atracción especial hacia este género. Siempre que observaba un autorretrato intentaba adentrarme en él, en Tablar una conversación con el autor; le preguntaba: ¿qué estabas pensando cuando te retrataste?, ¿porqué te vestiste de esta o aquella manera?, ¿qué mensajes ocultos hay en cada uno de los detalles?, ¿es solo estética o hay algo más "escondido" detrás de esta imagen?

Los autorretratos de Rembrandt siempre han sido un referente en mi trabajo, no solo artístico sino personal. Me resultan inquietantes sus poses y el estudio de sus gestos, su paso de la juventud a la madurez, de la carcajada a la sorpresa, de la bonanza a la decrepitud. El concepto que utiliza Rembrandt en sus autorretratos es completamente clásico, dentro de lo que hoy en día entendemos como autorretrato -sin entrar en lo que supuso su avanzada técnica casi expresionista para la época en la que vivió-, y es por este motivo que comencé a investigar más a fondo el tema del autorretrato.

El concepto de autorretrato se difumina a comienzos de siglo XX. En mi propósito de recopilar información sobre la historia del autorretrato me encontraba realmente perdida cuando pretendía avanzar más allá de mediados del siglo XX, esto me llevó a plantearme si realmente el autorretrato se había perdido, si al artista contemporáneo no le interesaba mostrarse ante el mundo como artista, lo cual me resultaba contradictorio en un momento en el que la imagen es tan importante y la "vanidad" son clave. En un intento por comprender esta falta de autorretratos lo que descubrí me pareció más interesante aún: el problema no reside en la ausencia de autorretratos sino en la manera de realizarlos. Las nuevas técnicas plásticas empleadas principalmente a partir de los años sesenta, facilitaron que el lenguaje del arte quedara tan transformado que una vez más el mensaje se torna irreconocible a los ojos de cualquiera.

Performances como las de que realizaban los accionistas vieneses en los años sesenta, las fotografías de Cindy Sherman o David Nebreda, las composiciones de cuerpos que

crea Vanesa Beecroft o las operaciones de cirugía estética a las que se somete Orlan, son solo algunas muestras del nuevo concepto de autorretrato y son estas nuevas fórmulas que emplea el artista para hablar de sí mismo en su obra las que me han llevado a la elección del tema para mi tesis.

1.1.2. Individuo, arte y emoción, una experiencia personal.

En esta tesis doctoral es necesario aboradar mi experiencia persona como artista. En particular la creación de una obra me llevó, mediante mecanismos inconscientes y un posterior análisis, a un conocimiento mayor de mi persona. Tal vez fue este el motivo que me empujó a realizar esta investigación, y por eso es pertinente y necesario incluirlo.

Llevaba mucho tiempo dando vueltas a una idea, sentía la necesidad de pintar un cuadro, contar una historia, hablar de una vida, hacer un resumen, concluir una etapa. Hacía pequeños bocetos y escribía vagas ideas en recortes de papel intentando que algún día tomaran forma por sí solos.

En ese momento yo tenía 22 años, era mi último año de carrera en la facultad de Bellas Artes y sentía que algo estaba cambiando, realmente tenía que dar un paso hacia adelante, cruzar el umbral de la puerta de la vida y comenzar una etapa que desconocía por completo.

Tenía una colección de composiciones fotográficas sobre puertas antiguas que realicé unos meses antes para la clase de fotografía. Las fotografías en sí carecían de una intención concreta, simplemente me atrajeron sus defectos, roturas, cables descolgados, pintura agrietada y desconchada; había algo en esas puertas que me llamaba poderosamente la atención. El motivo me gustaba y lo trasladé al lienzo: tres Tablas verticales independientes a modo de tríptico dispuestas en sentido vertical, en ellas no solo aparecían las puertas sino que añadía varios objetos a la composición, como motivos arquitectónicos, Figuras humanas femeninas, números, ideas, palabras, frases... todos estos motivos encerrados en una especie de retícula irregular formada por líneas verticales y horizontales que se entrecruzaban en tonos anaranjados y negros, fuertes y rotundos. La obra parecía estar terminada, incluso fue expuesta, y después la colgué en una pared de casa, lo que me permitía contemplarla a diario.

Cada vez que pasaba a su lado, no podía apartar la mirada, aunque lo intentaba, en cierta manera había algo que no me gustaba, existía algún componente que me resultaba molesto. Me sentía agredida, en alguna manera aquel cuadro me recordaba día a día, mirada a mirada, que tenía aún una cuenta pendiente con él, que mi labor no estaba acabada, unos deberes que habían quedado sin concluir.

Pasaron varios meses y un día, cansada de soportar las miradas de mi propio cuadro, lo descolgué, lo desmonté, le di vueltas durante horas cambiando la combinación de sus Tablas y la posición de las mismas, horizontal, vertical, izquierda, derecha, arriba, abajo. Después de una larga lucha, no solo con el soporte del cuadro sino conmigo misma, estaba allí, delante de mis ojos, la combinación perfecta, no sabía muy bien por qué pero sí estaba segura de que lo era, había conseguido encajar las piezas del puzzle.

Comencé de nuevo a trabajar en mi obra inconclusa, trabajé como nunca lo había hecho antes, realmente mi mente estaba dentro del cuadro, no había lugar, ni espacio, ni tiempo. Todo pasó muy rápido, o al menos así lo recuerdo, mi obra estaba terminada, después de tanto tiempo. Recuerdo pocos momentos en los que me he sentido tan absorta realizando un trabajo. La pintura se tornó collage, con fotografías y metacrilatos, las fotografías son varias imágenes de mi reflejo en el espejo, la cara parcialmente oculta tras el objetivo, arrodillada en el suelo con una mano levantada en posición de defensa y con una actitud general de protección y miedo. Los colores que antes eran fuertes naranjas y negros se han desvanecido y el conjunto se presenta blanquecino con una transparencia que deja aun entrever los recuerdos de la anterior imagen.

A partir de ese momento, la inicial sensación de incomodidad pasó a producir el efecto contrario, cada vez que observaba este cuadro, experimentaba una calma interior asombrosa, algo había cambiado realmente dentro de mí, la transformación de esa pintura fue paralela a la transformación personal. Aún no sabía qué mecanismos habían actuado en la elaboración de la obra, ni qué significado tenía toda aquella simbología que en ella aparecía, ni los motivos que me habían llevado a utilizarlos de esa forma determinada.

Aún me faltaba la reflexión y el análisis. El trabajo no fue fácil y el proceso fue lento pero firme, y todo ello me ayudó a descubrir mi pasado, mis miedos, mis sueños. Pude entender un poco mejor mis mecanismos internos de pensamiento y de emoción, ahora estaban allí ante mis ojos y podía leerlos como quien lee un manual de instrucciones.



Imagen 1.1. NOELIA BÁSCONES (1978). *Reencuentros conmigo misma*, 2002 - Técnica mixta, 140 x 90 cm.



Imagen 1.2. NOELIA BÁSCONES (1978). *Reencuentros conmigo misma (detalle)*, 2002 - Técnica mixta, 140 x 90 cm.

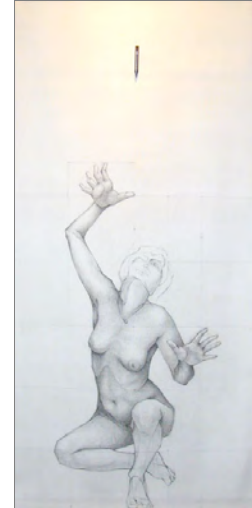


Imagen 1.3. NOELIA BÁSCONES (1978). *Autorretrato*, 2008. Gráfico sobre lienzo 100 x 50 cm.

El cuadro está dividido en tres Tablas dispuestas horizontalmente, una sobre la otra, con una separación física de unos 2cm (imagen 1.1). La lectura del cuadro ha de hacerse en sentido vertical y ascendente y los significados a cada una de las partes son los que a continuación se describen:

El camino (imagen 1.2): es la primera Tabla que hay que leer, representa el camino en la vida, la trayectoria, lo aprendido que queda grabado en nuestra memoria. Mis piernas fotografiadas desnudas en un rotundo picado muestran un texto escrito sobre la piel con un rotular, tinta que tardé días en borrar. Las piernas representan el camino, el viaje que debemos emprender, pero en esta imagen aparecen quietas, reposadas y en situación de espera. Este primer panel enlaza con el segundo, del que comienza a aparecer la mano que sujeta la cámara fotográfica.

Encuentro ante el espejo (imagen 1.2): se trata de un autorretrato en el espejo con cámara fotográfica. La fotografía aparece en fragmentos y representa la lucha interior. La mano que sujeta la cámara y por tanto la que efectúa el disparo se encuentra a caballo entre las dos etapas. El rostro queda prácticamente oculto tras la cámara pero aun así se percibe el gesto en el que se entorna un ojo para enfocar la imagen. Metafóricamente me resulta una imagen con una simbología especial ya que el proceso fotográfico se aplica a la actitud ante la vida.

La imagen de las manos se repite, su significado es el de la dualidad de acciones, por un lado está actuando y por el otro se mantiene distante y en actitud de rechazo o defensa. Esta actitud está situada en la parte superior derecha del segundo panel, a una distancia prudente de la imagen principal. Una imagen que por un lado aporta el contraste

cromático del negro sobre blanco predominante del conjunto y por otro lado está segmentada en fragmentos, como si de una explosión se tratase, cada una de las partes se separa del centro. El efecto de cristal roto lo aportan los metacrilatos sobre los que están colocadas las imágenes impresas en acetato transparente y por lo tanto el blanco es la luz, el aire y el propio espacio sobre el que se proyecta. Es muy interesante el juego de sombras en las que la imagen se duplica o triplica dependiendo del número de focos que la iluminen.

Visión (imagen 1.1): último panel y resumen de la narración. Esta parte del cuadro aparece mucho más vacía en cuanto a contenido gráfico. Representa la nitidez de pensamiento, la clara visibilidad del horizonte hacia el cual queremos dirigirnos. Nuestra propia visión el ojo del artista que se observa y nos observa desde su mundo interior, desde su calma, desde su posición, desde su lugar de pertenencia.

Esta obra supuso el despertar de un interés especial por todo lo relacionado con identidad y expresión artística. A continuación presentaré brevemente la evolución del autorretrato y los diferentes significados que a nivel personal ha supuesto este cambio dentro de mi trayectoria personal y profesional.



Imagen 1.4. NOELIA BÁSCONES (1978). *Sueño*, 2004. Técnica mixtas sobre lienzo, 80 x 80 cm.



Imagen 1.5. NOELIA BÁSCONES (1978). *Vida*, 2015. Técnica mixtas sobre lienzo, 130 x 100 cm.

A lo largo de mi trayectoria profesional he realizado numerosos autorretratos desde diferentes perspectivas que abarcan desde el tradicional autorretrato ante el espejo con técnica al óleo o pastel (imágenes 1.3 y 1.6), o mediante el dibujo de mi cuerpo o fragmentos del mismo sobre diferentes soportes pictóricos (imágenes 1.4 y 1.5) abordando una temática mucho más intimista y conceptual en la utilización del cuerpo representado como una prolongación de ideas o estados psicológicos.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Otro tipo de trabajos de carácter más simbólico son una representación de emociones, estados de ánimo o pensamientos interiores abordados desde una perspectiva de transmisión de dichos estados o situaciones personales a través de la creación de escenarios en los que quedan representados (imágenes 1.7 y 1.8).

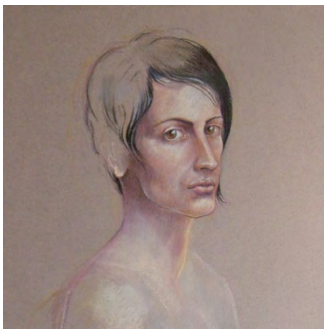


Imagen 1.6. NOELIA BÁSCONES (1978). *Autorretrato*, 2008. Pastel, 70 x 50 cm.



Imagen 1.7. NOELIA BÁSCONES (1978). *Vida submarina II*, 2011. Técnica mixtas sobre lienzo, 30 x 30 cm.



Imagen 1.8. NOELIA BÁSCONES (1978). *Vida submarina III*, 2011. Técnica mixtas sobre lienzo, 30 x 30 cm.

Finalmente se muestran los trabajos realizados a modo de boceto o cuadernos de viaje que a modo de diario gráfico me han permitido expresar asuntos concretos y estados de ánimo, emociones o situaciones de momentos determinados de mi vida (imágenes 1.9, 1.10 y 1.11).



Imagen 1.9. NOELIA BÁSCONES (1978). *Diario Gráfico*. Pilot negro sobre papel, 20 x 15 cm.

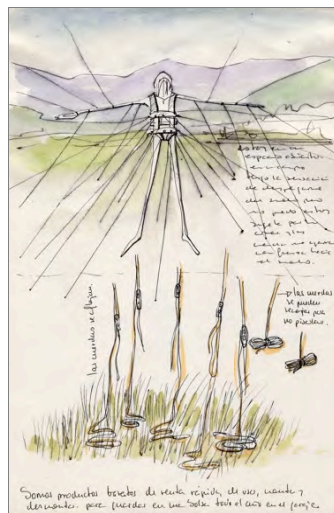


Imagen 1.10. NOELIA BÁSCONES (1978). *Diario Gráfico "Atrapada"*. Pilot negro y acuarela sobre papel, 20 x 15 cm.



Imagen 1.11. NOELIA BÁSCONES (1978). *Diario Gráfico "Aaaaah..."*. Pilot negro y acuarela sobre papel, 20 x 15 cm.

El cuaderno de viaje, de referencia o diario gráfico me permite expresarme con total libertad. Al tratarse de un formato pequeño, que se puede transportar fácilmente, y de una técnica relativamente sencilla que no requiere de un tiempo de preparación previo, el diario gráfico te permite anotar cualquier tipo de acontecimiento o idea en el mismo instante que es concebida. La inmediatez facilita la expresión más auténtica de la sensación sentida que inspira ese momento y, por lo tanto, al quedar plasmada en el papel, nos permite recordarla con mayor fuerza cuando, tiempo después, volvemos a recrear el momento o situación vivida con anterioridad observando la imagen creada.

Aparentemente puede parecer que el resultado de estas imágenes tiene connotaciones negativas o desagradables; habitualmente en momentos de presión, malestar o dolor físico y/o emocional, el proceso creativo se despliega con mayor facilidad. Las imágenes resultantes pueden ser de muy diferentes naturalezas, estar inspiradas en personas, palabras, sonidos o emociones y por lo tanto estos diarios pueden recoger momentos de frustración, ideas o sentimientos, ilusiones o sueños.

El diario gráfico me resulta una herramienta muy útil para anotar todo tipo de impresiones que me ayudan a elaborar obras de mayor envergadura. Sin embargo una de las facetas que más interés ha despertado en mí es la continuidad del lenguaje visual. El hecho de comprobar que, a pesar de parecer imágenes inconexas y sin sentido relacional unas con otras, existe una continuidad en el mensaje, en la simbología y por lo tanto en el trasfondo.

1.2. HIPÓTESIS.

Las razones que me llevan a investigar sobre las aportaciones positivas de la creación artística en el entorno identitario cobran cada vez más fuerza. Como artista plástica y educadora considero que la expresión artística es una herramienta valiosísima en el desarrollo de capacidades intelectuales que, sobrepasando los conocimientos técnicos, se adentran en los mecanismos de pensamiento abstracto llegando de esta manera a conectar con aspectos mucho más ocultos en los que se despiertan las capacidades de sentir y expresarse de manera libre, independiente y auténtica del ser humano.

Si analizamos en profundidad estas cuestiones podemos comprender que la necesidad de expresarse de manera creativa despierta en nuestra psique inquietudes capaces de motivar características de nuestra personalidad que de otro modo quedarían ocultas.

Al hacer esta reflexión nos referimos a la utilización del arte como canalizador de capacidades innatas en el ser humano. El desarrollo de capacidades creativas, liberadas

en forma de expresión creativa, bien sea a través de la pintura, la video-creación o la performance, permite tomar un alcance comunicador con el exterior que nos libera de las tensiones provocadas por las situaciones cotidianas, nos ayuda a conocer mejor nuestras inquietudes y necesidades personales y, por lo tanto, nos proporciona una satisfacción personal a nivel intelectual y creativo capaz de transformar o redirigir los aspectos negativos de la personalidad.

Aplicando estas teorías en el terreno educativo, podemos conseguir que nuestros alumnos se formen como personas más íntegras y conocedoras de sí mismas, capaces de enfrentarse a la vida desde una perspectiva más consciente, madura y autónoma. ¿Por qué esperar a que nuestros alumnos, los profesionales del futuro, se enfrenten a su propio yo a una edad adulta en la que quizá ya sea demasiado tarde?.

La expresión artística facilita la puesta en marcha de mecanismos internos de expresión que nos ponen en contacto directo con nuestro yo más esencial. La utilización de la expresión artística como herramienta de autoconocimiento facilita el desarrollo de capacidades creativas no solo a nivel técnico si no también a niveles que favorecen el crecimiento personal.

1.2.1. La utilización de la expresión artística como medio de exploración y autoconocimiento.

Arnheim, en su publicación *Ensayos para rescatar el arte* (1992), hace referencia a la actitud de los artistas a la hora de enfrentarse a lo cotidiano, en la que afirma que los artistas no se muestran indiferentes al mundo, sino que son observadores de lo cotidiano y su vocación consiste en enseñar cómo es el mundo y la vida, lo interpretan y lo muestran, a veces juzgando tanto desde la admiración como desde el profundo rechazo. Esta actitud requiere de una participación y a la vez del distanciamiento necesario para conseguir ser un observador íntegro e independiente.

En las artes, al igual que en la terapia, el simbolismo visual posee una propiedad que se ha revelado muy útil en la práctica psiquiátrica, a saber, su capacidad de presentar significados sin que sean explícitos en la conciencia del autor. El simbolismo visual comunica actitudes y creencias que posiblemente el autor no se atrevería a confesar. (Arnheim, 1992: 172).

Esta capacidad de representar significados ocultos mediante la expresión artística da sentido a la teoría de la autoexploración para el conocimiento personal. El proceso creativo nos sumerge en un estado inconsciente capaz de comunicar aspectos ocultos de nuestra personalidad. Cuando expresamos estos aspectos escondidos, afloran

emociones y sentimientos que de otra forma quedarían ocultos o pasarían inadvertidos, a pesar de que dichos aspectos tengan un peso considerable de influencia sobre nuestra persona. Al utilizar el arte como canalizador de estos mensajes simbólicos, la capacidad de analizarlos se torna evidente y palpable, convertimos sensaciones volátiles y etéreas en materia que se puede observar, tocar y modificar.

A mediados del siglo XX se empezaron a utilizar unas técnicas de expresión nuevas, innovadoras y en ocasiones rechazadas por su dureza y realismo. Las performances, las instalaciones o el videoarte son ejemplos de estos nuevos recursos. Sin duda todos estos movimientos nos sitúan ante un arte nuevo, una nueva manera de percibir la propia obra de arte y su lugar en los espacios expositivos convencionales y por lo tanto es necesario aplicar nuevos y diferentes métodos de lectura e interpretación.

Las manifestaciones artísticas se tornan cada vez más individualistas utilizando formas de expresión que se alejan cada vez más de lo estrictamente académico, tomando como referencia el arte que se considera de minorías. En este sentido nos referimos a lenguajes estéticos desconocidos o en su defecto ignorados por el mundo occidental en el que nos enmarcamos como puede ser la tradición estética de culturas como la africana, oriental y el denominado *outsider art*.

1.2.2. Expresión artística y desarrollo de la identidad.

La utilización de la expresión artística como herramienta que nos facilita la autoexploración y nos guía hacia un conocimiento más profundo de nuestra persona es un hecho que cobra más fuerza cada día. Las aportaciones que las doctoras Marián López Fdz. Cao y Noemí Martínez Díez (2006) hacen en este sentido son reveladoras. Sostienen que “el arte es conocimiento a través de la emoción” (López Fdz. Cao y Martínez, 2006: 13).

Como referentes directos sobre la materia y apoyadas en las ideas planteadas por el psicoanalista Donald Winnicott, el psiquiatra Héctor Fiorini o el arteterapeuta Jean Luc Sudres, entre otros, hacen referencia constante a la dimensión matérica y productiva del arte sobre el ser humano, el universo expresivo y el medio expresivo como un vehículo que parte de la expresión artística para profundizar en lo directamente humano.

En el capítulo “*Creatividad en arteterapia. Del supuesto a la decisión*”, el profesor Julio Romero, desde el punto de vista del arteterapia, aporta interesantes ideas sobre creatividad y cambio.

Por tanto, quizás la íntima relación aparente de la creatividad con el arteterapia no provenga únicamente del trato con procedimientos, técnicas y actividades

artísticas, sino de la finalidad orientada a salir del círculo, cambiar las posibilidades, encontrar caminos nuevos, desarrollar capacidades, reinventar proyectos o formas de vida, cambiar, actualizar y mejorar lo que ya somos, mirar la realidad de manera crítica y transformarla. (Romero, 2006: 77).

1.2.2.1. La expresión artística.

De entre las diferentes disciplinas artísticas como pueden ser la pintura, la canción o el baile, la música está presente forma constante parte de nuestro día a día. A pesar de no tener una formación musical específica, las personas se acompañan de la música como parte integrante de sus vidas y culturas; bailan y cantan a modo de entretenimiento, diversión o desinhibición. La expresión plástica sin embargo queda relegada a un sector muy concreto de la población, reservando su utilización y enseñanza a futuros artistas y creativos. Eisner puntualiza en la siguiente cita sobre estas cuestiones afirmando que la actividad artística es enriquecedora para todas las facetas de la vida:

El trabajo en las artes no solo es una manera de crear actuaciones y productos; es una manera de crear nuestras vidas ampliando nuestra conciencia, conformando nuestras actitudes, satisfaciendo nuestra búsqueda de significado, estableciendo contacto con los demás y compartiendo una cultura. (Eisner, 2004: 19).

Las artes influyen en nuestro sistema sensorial ya que fomentan la imaginación. A menudo, el empleo de la imaginación forma parte del juego del niño, lamentablemente esta idea de imaginación como una condición pasajera del comportamiento infantil está fuertemente establecida en nuestra sociedad, considerando la imaginación como un simple elemento infantil que al madurar se agarrota y se pierde. El proceso artístico se encuentra enmarcado dentro de ese tipo de juego en el que se despierta la imaginación, dando rienda suelta a las imágenes que vemos o imaginamos en nuestra cabeza y dándoles una determinada forma para hacerlas reales o visibles.

La actividad artística fomenta la creatividad y el pensamiento creativo por lo que abre la mente a la experimentación y a la búsqueda de nuevas fórmulas que nos llevan a nuevas soluciones y por lo tanto a nuevas y diferentes formas de ver, comprender y vivir nuestra propia existencia.

En el mundo infantil, expresarse por medio del dibujo forma parte del día a día del niño. El dibujo es una forma de juego y se entiende como un proceso natural y necesario que con el tiempo y en la mayoría de los casos por influencias culturales, se va abandonando progresivamente. La música es privilegiada, pues, a pesar de tratarse de una de las artes consideradas como la más abstracta, tiene la capacidad de llegar con mayor facilidad a

todo el mundo, sin diferencia de edad, etnia o cultura. Nos encontramos ante una manifestación artística de interés universal. ¿Podemos plantearnos la expresión plástica, como una manifestación de calado universal del mismo modo que lo es la música?.

Partiendo de la idea que considera que toda creación artística conlleva una serie de procesos y que dichos procesos conforman un conjunto de hechos y acciones físicas en las que intervienen no solo el conjunto de destrezas técnicas y la utilización de determinados materiales sino que a su vez se ven implicados unos mecanismos de desarrollo intelectual, podemos establecer que la expresión artística sigue unas pautas que quedarían representadas en el siguiente esquema:



Figura 1.1. Relación del proceso creativo en interacción con el pensamiento pre-consciente hacia la esencia de lo creado a través del proceso de análisis continuo.

A través de la expresión artística somos capaces de crear y dar forma a aquellos pensamientos e ideas que de manera **preconsciente** forman parte del proceso creativo previo a la realización de la obra. El resultado de estas creaciones son lo que denominamos obras, estas obras a su vez tienen una serie de características que determinan su parte plástica y que están directamente relacionadas con la técnica empleada, el grafismo y la simbología utilizada. El siguiente paso consiste en el análisis de lo creado. Este **análisis** debe realizarse en forma piramidal, de lo general a lo particular, poniendo una especial atención en el **proceso creativo**, puesto que para llegar al objetivo final de obtener respuestas debemos observar paso a paso e identificar qué es lo que está sucediendo en cada momento y por qué. Mediante este proceso de análisis y reflexión seremos capaces de llegar a la **esencia** de lo creado.

Durante el proceso de análisis deben ponerse sobre la mesa todos los aspectos, relevantes o no, que se consideren oportunos, de este modo obtendremos un panorama amplio de todo el espectro del proceso creativo en general y de la obra final en particular. Nuestra finalidad principal es la búsqueda de respuestas. A menudo estas respuestas se encuentran dentro de la obra en forma de símbolos, estos símbolos y la repetición en su

uso generan un lenguaje de comunicación gráfica específico y personal. Es mediante el proceso de interpretación de estos símbolos cuando podemos llegar a descifrar el código del mensaje que nos facilitará información y respuestas.

1.2.2.2. Desarrollo de la identidad.

La práctica artística nos permite dirigir nuestra mirada hacia el interior, hacia lo que creemos o sentimos. Esta predisposición se encuentra en la raíz del desarrollo de la autonomía individual. El proceso creativo estabiliza lo que de otro modo sería invisible, por lo que la expresión artística es un medio ideal para explorar nuestro propio paisaje interior convirtiéndose en un vehículo de comunicación interna mediante el cual se producen estas expresiones que, a su vez, ayudan a descubrir nuestro ser emocional y nos permiten examinar con mucho más detalle nuestras propias ideas y necesidades.

Lo interesante de experimentar con el lenguaje del arte es que éste nos permite explorar un campo de trabajo que habitualmente no se utiliza. Al emplear métodos y herramientas para comunicar el pensamiento y convertirlo en algo real capaz de comunicar y transmitir, fomenta el desarrollo de una serie de capacidades de comunicación no verbal idóneas para la producción artística. A su vez, este trabajo requiere de cierta disciplina y constancia en el proceso ya que la obtención de resultados visibles necesita alcanzar cierto nivel de madurez. Una vez alcanzado éste, seremos capaces de experimentar una transformación personal y una satisfacción en los logros conseguidos en la realización de la obra. El proceso de maduración favorece la configuración de un nuevo lenguaje comunicativo, generando, por lo tanto, nuevos modos de pensamiento y de percepción del mundo. Como sostiene Eisner (2004:146) “Las artes nos ayudan a ser conscientes de nosotros mismos y, en muchos casos, las usamos para rehacernos a nosotros mismos.”

Analizar nuestras propias creaciones nos pone en el camino del autoconocimiento. Mediante la interpretación de la simbología gráfica comenzamos un proceso de reubicación en el que intervienen el reconocimiento, la aceptación y el cambio. Estos aspectos afectan directamente a las siguientes cuestiones: ¿qué ha ocurrido en el proceso creativo?, ¿por qué se manifiesta de esa manera? y ¿cómo utilizarlo?.

En el siguiente esquema se representa el mapa conceptual de relación entre la obra creada y el desarrollo de estrategias útiles que fomentan el autoconocimiento mediante el proceso de análisis y simbolización en el proceso creativo.

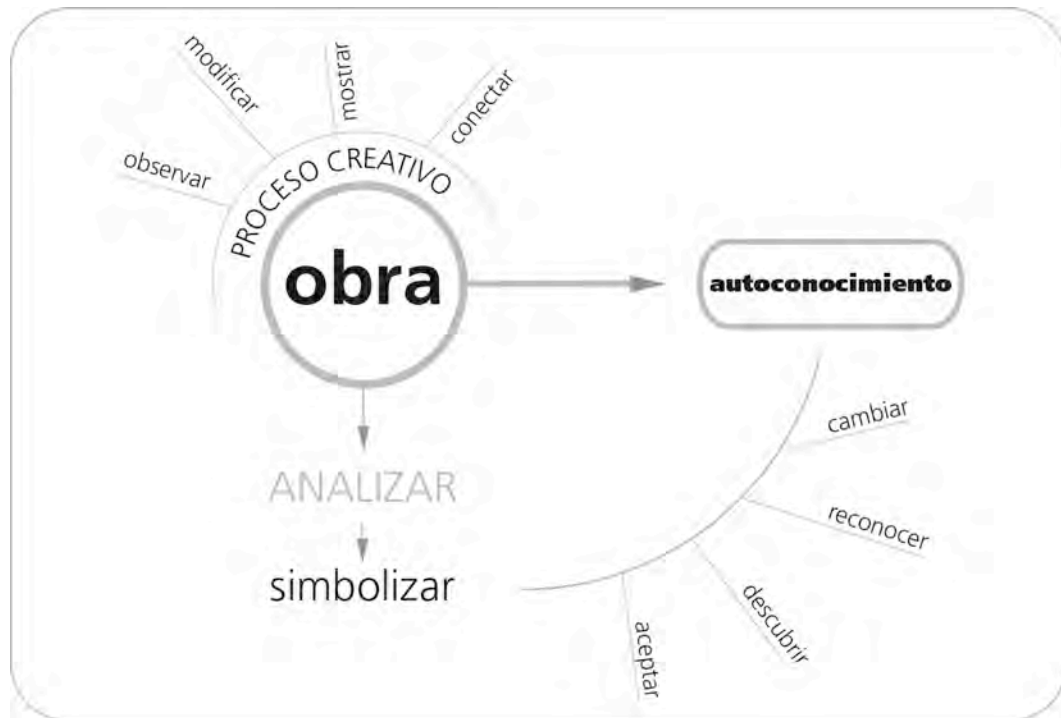


Figura 1.2. Esquema conceptual en relación Obra-Autorretrato y aportaciones del proceso creativo y el proceso de análisis y simbolización.

La experiencia artística es un proceso que tiene cierta perdurabilidad en el tiempo pero que a largo plazo y con el paso del tiempo, desaparece en la memoria. Si atendemos inmediatamente a esos procesos y los conectamos con el momento inmediatamente anterior y posterior, observaremos que algo ocurre, que algo cambia. Esos cambios pueden ser conscientes o pasar desapercibidos para el creador pero es evidente que ocurren, lo interesante ahora es saber cómo reconducirlos.

Esta fase es fundamental, en el momento del cambio debemos ser plenamente conscientes de que ese cambio se está produciendo, es la fase de afianzamiento, conocer el punto de partida, el lugar que se ocupa en la actualidad y hacia dónde nos dirigimos. El proceso completo nos ayuda a situar un antes y un después y nos da la posibilidad de rectificar, modificar y corregir.

Cuando realizamos una obra física la podemos observar, tocar, exhibir o incluso destruir. Esta materialidad de la obra nos permite un control sobre la misma mucho más tangible. La observación nos obliga a enfrentarnos a ella. Es este enfrentamiento el que nos permite descubrirnos a nosotros mismos.

1.3. ESTRUCTURA DE TRABAJO

1.3.1. ESTRUCTURA GENERAL

Proponemos un diseño cuyo objetivo es el desarrollo de capacidades técnicas y creativas en el empleo de la expresión artística desde una perspectiva que abarca aplicaciones prácticas que, a su vez, favorecen el autoconocimiento y el desarrollo de la identidad. El diseño ha de ser consecuente con los planteamientos teóricos expuestos que hacen referencia al conocimiento de las herramientas gráficas, el lenguaje visual y el simbolismo que utiliza el artista contemporáneo.

A continuación se muestran en el esquema 1.3. las interrelaciones principales pertenecientes al marco teórico y que parten de la idea principal de estudio “El desarrollo de la **identidad** a través de la expresión artística”. En este esquema se marcan los ejes centrales en torno al marco teórico, centrado en el **autorretrato** y su revisión desde la perspectiva del arte y sus aplicaciones didácticas desde el punto de vista de la **educación**.



Figura 1.3. Interacciones para el desarrollo de la Identidad a través del autorretrato dentro de un programa educativo.

En el esquema se muestra la interrelación constante entre los tres puntos expuestos que interactúan entre sí a modo de bucle no estático por considerar que dicha interacción está en continuo movimiento nutriéndose en una constante revisión y análisis que fluye entre la propuesta didáctica la realización de la actividad “autorretrato” y el desarrollo de la identidad.

A continuación se plantea el esquema conceptual completo de interrelación metodológica que justifica lo anteriormente expuesto y facilita la comprensión de la secuencia procedimental de la investigación, mostrando en síntesis la propuesta global desde el estudio teórico al desarrollo del diseño didáctico para el programa de experiencias artísticas como método de autoconocimiento y desarrollo personal.

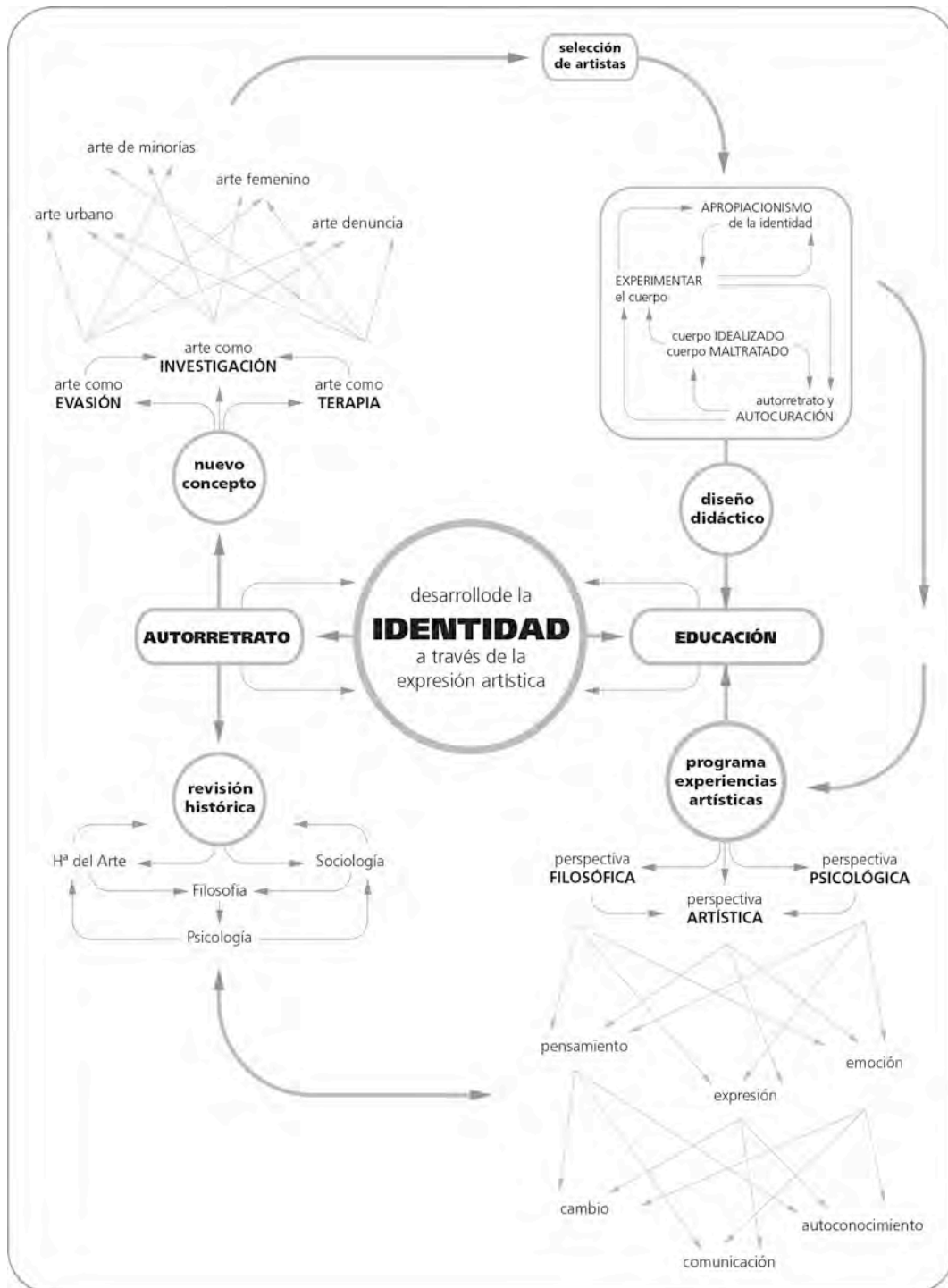


Figura 1.4. Mapa conceptual de interrelación de parámetros de intervención en la propuesta de nuevos diseños didáctico en el programa de experiencias artísticas para el desarrollo de la identidad a través de la expresión artística y el autorretrato.

Como se puede observar, partimos de la idea principal “desarrollo de la **identidad** a través de la práctica artística”. En el cuadro general se muestran las diferentes interrelaciones que se han dado durante todo el proceso, en un avance-retorno circular y constante que muestra la importancia de la revisión de referentes para el posterior desarrollo de los planteamientos expuestos.

La primera fase se centra en realizar una revisión de la situación del autorretrato en la historia del arte. Esta revisión histórica no solo se centra en el campo de la historia del arte sino que su vez observa la fuerte influencia del contexto social, y por lo tanto de las relaciones existentes en materia estudio sobre identidad, se ha tenido en cuenta las aportaciones que estudiosos procedentes del campo de la filosofía y psicología han realizado al respecto.

Esta revisión nos ayuda a comprender los mecanismos que operan en la configuración del nuevo lenguaje gráfico utilizado por el artista contemporáneo. A su vez, este nuevo concepto de autorretrato, se ha dividido en tres subapartados atendiendo a la naturaleza y origen de su motivación o proceso creativo; arte como investigación, arte como evasión y arte como terapia. Las siguientes categorías artísticas hacen referencia a los grupos de estilo artístico predominante en el estudio de esta investigación por su mayor implicación en el trabajo sobre identidad.

La selección de artistas propuestos para el diseño didáctico de experiencia artísticas, responde a una clasificación por categorías y estilos artísticos mencionados en el capítulo 4 del marco teórico.

Las fases posteriores se corresponden al diseño didáctico y aplicación de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad. Finalmente se procede a la recopilación y análisis de los resultados obtenidos durante la realización de las experiencias artísticas que concluyen el marco experimental. A partir de la información obtenida a través de los diferentes instrumentos de evaluación y valoración se establecen las conclusiones que nos permiten validar las hipótesis inicialmente planteadas.

1.3.2. FASES DE TRABAJO Y RESUMEN DE CAPÍTULOS

En la fase inicial de la investigación se abordan cuestiones relacionadas con la evolución del retrato y el autorretrato en la historia del arte. En este sentido nos situamos ante el hecho histórico desde una perspectiva humanista que analiza la representación del individuo en el arte. Cuando Gombrich habla sobre el estudio del arte hace referencia a la importancia del enfoque humanista en los estudios referentes a las manifestaciones artísticas:

En contraste con el científico, el humanista debe por tanto renunciar a explicaciones causales, al descubrimiento de leyes válidas. No se ocupa de la explicación, sino de la comprensión, de la hermenéutica, una rama del conocimiento que aún ha de establecerse y que nos permitiría, a los que estamos sujetos a cambios constantes, a interpretar sin embargo las realidades cambiantes de otras formas de vida humana. (Gombrich, 2002: 38).

En la presente investigación se mantienen idénticas premisas teniendo en cuenta la importancia de analizar todo tipo de expresión artística. Para ello se plantea el análisis del nuevo concepto de autorretrato en la obra del artista contemporáneo como un acercamiento a la nueva sensibilidad y métodos de expresión, sin olvidar y teniendo muy en cuenta, los referentes históricos que se han venido dando a lo largo de toda nuestra historia cultural y artística.

En este sentido se realiza un estudio de las diferentes manifestaciones artísticas surgidas desde la antigüedad hasta nuestros días, siempre desde la perspectiva de la representación del cuerpo humano y atendiendo especialmente al retrato y al autorretrato. Esta revisión es necesaria para comprender la evolución tanto social como artística de esta disciplina, comprender tanto su carácter funcional como técnico y descubrir el aspecto casi mágico de algunas de las obras expuestas a estudio.

En la siguiente Tabla podemos ver la estructura de capítulos:

INTRODUCCIÓN	C1. Motivaciones, hipótesis y estructura general de la Tesis Doctoral.
MARCO TEÓRICO	C2. Origen y evolución del retrato en la historia del arte.
	C3. Nuevo concepto de autorretrato.
	C4. El autorretrato en la obra del artista contemporáneo (siglos XX y XXI).
	C5. Estado de la cuestión.
MARCO EXPERIMENTAL	C6. Programa aplicado: Experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.
	C7. Instrumentos de recogida de datos.
	C8. Análisis e interpretación de los resultados.
MARCO CONCLUSIVO	C9. Conclusiones.

Tabla 1.1. Estructura de capítulos.

La interrelación de las diferentes fases de la investigación queda plasmada en el esquema 1.4. en el que se puede observar la conexión existente entre los contenidos del marco teórico y las aplicaciones del marco experimental.

A continuación se presenta el resumen sintético del contenido de los capítulos:

Capítulo 1: Se plantean las motivaciones e hipótesis que marcan la estructura general de la Tesis Doctoral. Como hipótesis de partida replantea la utilización de la expresión

artística como herramienta para el desarrollo de la identidad a partir del concepto de autorretrato.

Capítulo 2: Dentro del marco teórico se dedica un capítulo a la revisión histórica de origen y evolución del retrato como una disciplina que nos habla no solo del propio artista sino del contexto cultural en el que se enmarca. Este capítulo a su vez queda dividido en varios subapartados en los que se aborda, en primer lugar la revisión cronológica del retrato para posteriormente centrarnos en el autorretrato, en este caso se plantea el estudio de la autorrepresentación del artista en su obra mediante una clasificación temática. Finalmente los dos últimos apartados están dedicados a aquellas disciplinas que, como la caricatura o la publicidad, utilizan la representación del cuerpo y el retrato desde una perspectiva menos evidente pero con un fuerte componente de influencia mediática y social.

Capítulo 3: En este capítulo y después de haber realizado la revisión histórica nos centramos en el nuevo concepto de autorretrato. Analizamos su función, tipos y clasificaciones en base a temática, recursos, lenguaje utilizado. El estudio del nuevo concepto de autorretrato contemporáneo supone una aproximación al lenguaje expresivo utilizado por el artista contemporáneo en el que el cuerpo y la identidad personal quedan reflejados en la obra.

Capítulo 4: Como parte fundamental para el desarrollo de posteriores aplicaciones en experiencias artísticas se ha realizado una selección de artistas pertenecientes a los siglos XX y XXI. Esta selección viene marcada por los estudios previos realizados en los capítulos 2 y 3 y su clasificación atiende a una estructura organizada en función de la temática, recursos y modos en los que el artista pone de manifiesto su identidad corporal dentro de su obra. De este modo el último apartado de este capítulo se centra en el análisis del concepto de identidad dentro de la obra del artista contemporáneo.

Capítulo 5: Como parte integrante de la investigación se incluye una selección de tesis doctorales de referencia en aquellos campos de relevancia para la presente investigación como son aquellas tesis vinculadas al arte, la educación artística y otros programas referentes llevados a cabo en centros educativos y museos. A su vez y en relación a las aplicaciones didácticas del marco experimental se realiza un análisis de propuestas educativas en torno a la educación artística, su situación actual y el planteamiento de nuevas propuestas que favorezcan la integración de la educación artística como herramienta para el desarrollo de la identidad.

Capítulo 6: Nos situamos en el marco experimental en que se desarrolla la justificación conceptual y la descripción metodológica de la investigación basada principalmente en la investigación-acción y la perspectiva humanístico interpretativa. Como punto de partida

se presenta un diseño piloto que incluye las primeras experiencias en el aula en torno al autorretrato y la identidad para concluir con el diseño didáctico y las fases del proceso de aplicación de las experiencias artísticas que plantea la utilización de la expresión artística como herramienta para el desarrollo de la identidad dentro de las aulas. De esta forma se procede a la presentación y resumen de actividades, secuenciación de la unidad didáctica, recursos, técnicas y materiales empleados así como a la atención del contexto de experimentación, evaluación y valoración de los resultados.

Capítulo 7: En este apartado se presentan y enumeran los diferentes instrumentos utilizados, en un primer lugar se presenta una Tabla esquema de justificación de dichos instrumentos para, posteriormente, dar lugar a la descripción detallada de cada uno de ellos. Los instrumentos elegidos se ocupan de recoger datos acerca de los distintos aspectos tratados en el diseño de la unidad didáctica planteada para el desarrollo de experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad y por lo tanto complementan y facilitan la obtención de datos suficientes para la elaboración del posterior análisis y valoración de resultados e interpretaciones.

Capítulo 8: Procedemos a recopilar y analizar los resultados obtenidos durante la realización de las experiencias artísticas. Se muestran los resultados gráficos y escritos de los participantes en el grupo de investigación en cada una de las secuencias y actividades planteadas. Posteriormente se lleva a cabo una discusión de resultados de forma interrelacionada en la que, tomando como referencia los instrumentos de recogida de datos, se establecen diferentes niveles de lectura de los resultados obtenidos teniendo en cuenta las aportaciones personales de los participantes y las conclusiones de registradas mediante la observación participante. En el último apartado de este capítulo se incluyen las gráficas resultantes de los datos obtenidos en la encuesta final quedando reflejados los diferentes niveles de aprendizaje, motivación e intervención conseguidos durante la aplicación de las experiencias artísticas..

Capítulo 9: Una vez concluido el marco experimental y recopilados los resultados del taller se establecen tres apartados de conclusiones en los que se exponen las principales conclusiones a las referencias teóricas y experimentales estableciendo relaciones entre las mismas mediante la enumeración de las reflexiones surgidas durante el proceso de investigación. De este modo validamos las hipótesis planteadas inicialmente y planteamos propuestas de mejora en el desarrollo de experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad en futuras investigaciones.

MARCO TEÓRICO

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE

“Sin anécdotas, sin detalles, sin puesta en
escena, repliegan la superficie sobre la esencia.
A lo largo de la gran cadena que forman, invitan
a un festín: y a su través los vivos son los
muertos y los muertos, los vivos”

(Bailly, 2001: 9)

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE.

Existen numerosos estudios sobre la historia del arte y los artistas, sobre su influencia y participación en la transformación y evolución de la historia social, siendo esta participación más activa en el último siglo, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Desde la aparición de las primeras vanguardias, los artistas se esfuerzan por crear un lenguaje más personal, individual e íntimo. La forma en que plasman su expresividad está cada vez más involucrada y comprometida con las necesidades sociales. El deseo de liberación, tanto de manera colectiva como de forma individual, crece cada día, siendo el centro temático la expresión individual como persona que vive, siente, desea y sufre, en definitiva, el artista actual permite una aproximación a las emociones humanas como nunca antes se habían descrito en el arte, al menos de una forma tan rotunda y evidente. Rosa Martínez-Artero (2004) habla del retrato del siglo XX como “el reto de mostrar la expresión del sujeto” y por lo tanto plantea la evolución del retrato desde el punto de vista de los materiales y la expresión misma como “la madurez de un género pictórico”, señalando que “la des-Figuración del rostro es al retrato como la desilusión a la pintura”. (Martínez-Artero, 2004: 196)

No obstante, si observamos las inquietudes de los artistas y la manera en que quedan plasmadas en sus obras, descubriremos que desde el comienzo de la historia, el artista ha sabido dejar una pequeña huella de ese mundo interior y personal que décadas y siglos más tarde llega hasta nosotros en forma de mensaje visual.

No podemos ignorar la realidad a la que se enfrentan los artistas actuales. La incompreensión por parte del espectador de las manifestaciones artísticas más recientes convierte a esta vía de comunicación en un complicado entramado de imágenes codificadas que pierden su sentido por falta de entendimiento.

¿En qué momento la comprensión del arte se desligó de tal manera que a día de hoy el arte contemporáneo se torna incomprensible?, ¿Cómo es posible que nos adaptemos con tanta facilidad a las nuevas tecnologías, incluyéndolas en un alto porcentaje de nuestra vida cotidiana, y no seamos capaces de asimilar su aplicación en el arte emergente?

Sin duda existe una importante desconexión entre el avance tecnológico y el de pensamiento. Por un lado nos aferramos a todo lo nuevo como síntoma de modernidad y en contraposición nos negamos a entender cualquier avance artístico más allá del siglo

XIX. Nos rodeamos de modernidad sin entender lo que todo ello conlleva y justificamos como engaño y perversión cualquier propuesta innovadora que afecte al terreno artístico. ¿Se puede concebir el manejo de un teléfono de última generación o el hecho de poder comunicarnos instantáneamente vía Internet y no somos capaces de comprender las nuevas necesidades comunicativas del arte?.

El artista siempre ha estado marcado por la realidad de su entorno social, cultural e histórico y es ahora, en el siglo XXI, el siglo de las nuevas tecnologías y de los cambios vertiginosos, cuando nos cuestionamos duramente la validez de un arte comprometido con su tiempo. Presumimos de multiculturalidad, de globalización, de avance tecnológico y nos consideramos privilegiados por pertenecer a una realidad que nos permite estar al día en cualquier tipo de innovación; y, sin embargo, seguimos empeñados en justificar la no comprensión de la expresión artística más allá de la representación fidedigna de la realidad cuando culturas anteriores ya manifestaron su gusto por lo abstracto, lo exagerado o lo simbólico.

¿Cómo funciona el mecanismo de la evolución de pensamiento en lo que se refiere a la aceptación de las manifestaciones artísticas más actuales? Aun sabiendo que el planteamiento de la educación artística que ha existido hasta el momento se centra en entender el arte tal y como se hacía en la Europa de hace siglos, ¿seremos capaces de proponer un sistema de aprendizaje que contemple el entendimiento no solo de los nuevos avances tecnológicos y científicos sino también de la nueva expresividad artística?.

2.1. EL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE.

Para dar una respuesta a las preguntas planteadas en el apartado anterior es imprescindible realizar una revisión histórica del tema que nos ocupa, el retrato.

A lo largo de la historia del arte encontramos representaciones humanas en casi todos los estilos, épocas y culturas, estas representaciones han tenido múltiples y diferentes significados dependiendo del contexto en el que estuvieron localizadas.

El retrato ha formado parte de la historia del arte desde el principio de las manifestaciones artísticas adoptando diferentes formas, significados y funciones. Entendemos como retrato aquella representación más o menos fidedigna de la imagen del rostro del retratado, no obstante, a menudo nos encontramos con significados mucho más profundos que hacen inseparable la representación tanto física como espiritual de la persona representada, pudiendo hacer de esta práctica un estudio filosófico de los planteamientos y necesidades sociales de la época en la que realizó la obra.

La revisión histórica del retrato en la historia del arte nos facilita la comprensión de la utilización de este medio como una constante presente en la cultura de numerosas civilizaciones que desde hace siglos forma parte de la iconográfica propia de cada época y cultura.

La finalidad de retrato ha adquirido múltiples funciones, desde la representación simbólica de la esencia del espíritu en un contexto religioso y mágico, como son las primeras representaciones simbólicas de Figuras humanas en las pinturas rupestres, hasta la necesidad de plasmar la imagen individual como sello de perdurabilidad atemporal del retrato tal y como aún hoy lo entendemos.

La evolución del retrato está vinculada tanto al contexto cultural como al desarrollo constante de nuevas técnicas artísticas, siendo la invención de la fotografía un momento clave en el planteamiento drástico de nuevas necesidades comunicativas. Este acontecimiento afecta no solo al hecho pictórico en sí mismo como técnica artística sino especialmente al modo de entender la individualidad y la personalidad del individuo desde un contexto mucho más filosófico y transcendental. Precisamente, la necesidad de trascender, de ser reconocido y visible en el tiempo, es una de las características principales del retrato en cualquiera de sus manifestaciones, épocas y contexto social o cultural.

El individuo de algún modo está en constante búsqueda de la perdurabilidad en un mundo que se le presenta físicamente caduco; el paso fugaz por la vida es una realidad en todas las culturas.

En los siguientes apartados se analiza de forma general la evolución del retrato en la historia del arte occidental. Se pretende realizar un acercamiento significativo de los aspectos más representativos de la historia del retrato, principales representantes, aportaciones gráficas, técnicas simbólicas y expresivas.

Este acercamiento nos permite analizar en la distancia los principales rasgos tanto diferenciadores como comunes del retrato desde los primeros retratos conocidos como son los del Fayum hasta la utilización de las nuevas tecnologías y códigos comunicativos del nuevo lenguaje visual del siglo XXI.

2.1.1. Arte funerario y mágico. El retrato como elemento de tránsito.

Apenas tenemos referencias de obras pictóricas pertenecientes a las primeras civilizaciones y menos aún que hagan referencia a la representación de la Figura humana, concretamente al retrato.

La imagen que nos han dejado las antiguas civilizaciones sobre sí mismas es difícil de interpretar debido al estado de conservación, llegando a nosotros los restos más sólidos

en forma de escultura o arquitectura por lo que no podemos aventurar si el retrato pictórico formaba parte de estas culturas (Francastel, 1988: 19).

Los restos escultóricos más antiguos están fuertemente vinculados al mundo mágico. Si nos remontamos a nuestros orígenes podemos observar que las imágenes no siempre han sido como las conocemos hoy en día, por lo que podemos afirmar que la representación de la Figura humana ha experimentado cambios continuos en su representación.

Como apunta J. J. Martín González (1974: 43), "desde los primeros tiempos de sus existencia, el hombre tuvo una gran tendencia a las representaciones Figurativas", siendo características las representaciones de Figuras femeninas. Un claro ejemplo lo encontramos en La Venus de Willendorf (ver imagen 2.1), estatuilla que no mide más de 10 centímetros y pertenece a una civilización nómada cuya necesidad de transportar continuamente los objetos no les permitía trabajar en una escala mayor. Su finalidad era mágica y estaba asociada a la necesidad de perdurabilidad de la especie, destacando las formas exageradas que definen los rasgos propiamente femeninos y representativos de la fertilidad. Esta tendencia duró varios miles de años. Independientemente de la localización geográfica y épocas históricas, la exageración de ciertas zonas del cuerpo humano y la desaparición de otras se repite.



Imagen 2.1. ANÓNIMA. *Venus de Willendorf*. Paleolítico Superior, 20.000 a.C. Naturhistorisches Museum, Viena.



Imagen 2.2. ANÓNIMA. *Hombre cazando aves con boomerang*. Hacia 1370 a.C. XVIII Dinastía. Pintura sobre estuco. Tumba de Nebamún Dra Abul Naga. Anónimo Egipcio. British Museum. Londres. Inglaterra

El Profesor Vilayanur S. Ramachandran¹, neurólogo conocido por su trabajo en los campos de la neurología de la conducta y de la psicología, investiga la naturaleza de las

¹ Información extraída del DVD documental "Las grandes creaciones del hombre. Descubrir la cultura". Espasa. BBC5. Centro Editor PDA, S. L. 2005. (DVD). En este DVD documental, el profesor Ramachandran expone sus ideas sobre la relación existente entre las conexiones cerebrales y

conexiones cerebrales y el porqué de la utilización de estas primitivas Venus de rasgos tan peculiares. Las aportaciones que Ramachandran realiza en el campo de la neurociencia nos ayudan a comprender las razones evolutivas de la representación del cuerpo en el arte y en la cultura.

Después de más de 100.000 años de vida nómada, el modo de vida humano se transforma. Hacia el año 5.000 a.C. aparece la primera civilización establecida, la civilización Egipcia. La sociedad del impero egipcio era una sociedad organizada hasta el punto que la representación de la Figura humana (ver Imagen 2.2) estaba fijada a unos cánones de proporción y orden específicos previamente establecidos que perduraron durante 3.000 años.

Es importante destacar que los primeros retratos datados pertenecen a la cultura egipcia, cuya representación falseada de la realidad y su mala conservación nos han dejado una vaga idea del concepto de retrato existente en la época. Es más común encontrar modelos escultóricos más resistentes al paso del tiempo; no obstante hay que tener presente la idealización exagerada de los rasgos de estos retratos ya que se les otorgaba un carácter de divinidad siempre ajustada a unos cánones predefinidos de belleza. Nos encontramos, no obstante, ante lo que se puede denominar "tendencia hacia el retrato" (Francastel, 1988: 14). Estos retratos se realizaban mayoritariamente con un carácter funerario y pertenecen principalmente a los faraones, considerados como una divinidad. Se caracterizan principalmente por su hieratismo y captan, mediante rápidos esbozos, la fisonomía del retratado. En algunas ocasiones se utilizaban retratos para lo que se denomina "funciones terrestres". Estos retratos representaban escenas de caza y pesca, de las cuales se realizaban numerosas réplicas.

El concepto de autorretrato no existe en la cultura egipcia pero sí su idea mágica de perdurabilidad. Todas estas obras de pintura, escultura y relieve, tenían un fin muy específico, atravesar el umbral del más allá y acompañar al representado en su viaje a través de la muerte. En Egipto no hay resurrección, la muerte no elimina a los seres vivos, los reconduce. Sobre este aspecto, Panofsky (1979: 82) establece una serie de relaciones en torno a la utilización de "una teoría de las proporciones" y el uso de "la retícula cuadrículada egipcia" mediante las cuales se establece que el "metódico" uso de dichas proporciones atiende principalmente a la búsqueda de una perdurabilidad "constructiva".

En contraposición al mundo egipcio, los artistas griegos "evocan a un ser humano que ha estado vivo" bajo un mundo de "idealidad estética" (Panofsky, 1979: 83). En el mundo griego, hace aproximadamente 2.500 años, se practicaba el culto a varios dioses, a la

su relación con la representación plástica de la Figura humana. Las grandes creaciones del hombre. Descubrir la cultura. Espasa. BBC5. Centro Editor PDA, S. L. 2005. (DVD)

vez que se cultivaba el interés por la filosofía y las matemáticas. En su búsqueda de la perfección y el razonamiento estructural y matemático, junto a un sentimiento de admiración hacia el cuerpo, favoreció el estudio en profundidad de la anatomía humana teniendo como consecuencia resultados estéticos mucho más dinámicos y flexibles.

La Grecia clásica, por consiguiente, contrapone al código artesanal inflexible, mecánico, estético y convencional de los egipcios un sistema de relaciones elástico, dinámico y estéticamente relevante. (Panofsky, 1979: 88).

En la Grecia clásica, se mantenía la creencia sobre la forma humana que adoptaban los dioses a través de los cuerpos bellos por lo que la muestra del cuerpo sin ningún tipo de pudor era un motivo de orgullo entre los más parecidos. Los griegos adoraban a sus dioses por lo que llenaron los templos con multitud de sus representaciones, unas representaciones dotadas de gran realismo y naturalidad. En su afán por el culto al cuerpo perfectamente representado de sus deidades, la escultura griega experimentó una gran desarrollo. Debido a este afán de perfeccionismo, la cultura griega consiguió la evolución más rápida del arte en la historia de la humanidad. Estudiaron a la perfección la anatomía de cada parte del cuerpo y sus detalles, cada artista se nutría del aprendizaje del anterior y en pocas generaciones consiguieron una naturalidad perfecta. Sin embargo, en tan solo una generación se abandonó el uso de este tipo de esculturas. El exceso de realismo resultaba aburrido y monótono y este tipo de prácticas se abandonaron.

La idea de perfección griega, sin embargo, va en contra de la plasmación de los rasgos idiosincráticos de cada ser humano, como sostiene Francastel (1988):

La superación de la mentalidad mágico-religiosa modificó profundamente los ritos y las representaciones funerarias del mundo helénico; la elaboración de un gran canon de Belleza ideal desterró de las artes plásticas todo elemento que registrara la fealdad o los efectos de la edad, y esta rígida prohibición de toda particularidad imperfecta alejó a la Grecia clásica del concepto de retrato (p.36).

Grecia había conseguido crear esculturas humanas de gran perfección técnica y completamente fieles a la realidad, sin embargo este exceso de perfección parecía carecer de interés. Como solución a esta situación, en el año 450 a. C., Policleto, escultor y matemático, creó un sistema de proporción entre las diferentes partes del cuerpo y comenzó a mover estas partes para crear un equilibrio perfecto en una denominada reestructuración de la propia naturaleza. Las esculturas de los "*Guerreros de Riache*" (ver imagen 2.5) están inspiradas en los cánones de Policleto, modificando sus proporciones al extremo, marcando líneas musculares y proporciones de forma

exagerada y en ocasiones irreales. Se trata de Figuras que aunque de algún modo son de gran realismo, en su acercamiento a lo perfecto y lo divino, se alejan de la realidad.



Imagen 2.3. *Dama de Auxerre*. Griego arcaico. Siglo. VII a.C.. Museo del Louvre, París.



Imagen 2.4. POLICLETO. *Doriforo*. Griego clásico. Segunda $\frac{1}{2}$ del s. V a.C. 480 - 420 a. C.



Imagen 2.5. ANÓNIMO. *Bronces de Riace*. Siglo V a. C. Museo nacional de la Magna Grecia de Regio de Calabria

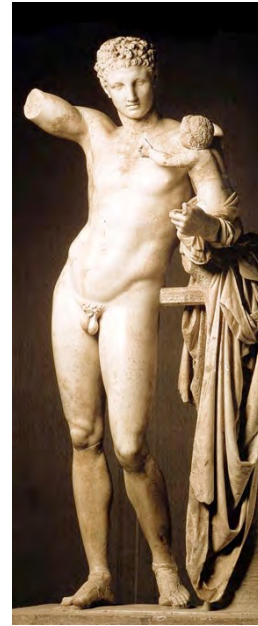


Imagen 2.6. PRAXÍTELES. *Hermes con el niño Dionisos*. Copia romana en Mármol (213 cm.). 350-330 a.C. Museo arqueológico de Olimpia.

Ahora nos preguntamos: ¿Por qué una civilización que en su empeño de reproducir la realidad abandonó su práctica al poco tiempo de conseguirlo?, ¿Tal vez la representación fiel de la realidad no satisface nuestras expectativas visuales de contemplación?

Jean-Christophe Bailly publica en 1997 un ensayo sobre el origen del retrato centrándose en los retratos de Fayum (ver imágenes 2.7 y 2.8). En dicho ensayo nos plantea cuestiones sobre el significado del retrato en una antigüedad clásica que apenas nos ha dejado un legado pictórico de referencia con muestras de pinturas, frescos como los de Pompeya o esculturas policromadas. Una serie de retratos que llaman especialmente nuestra atención son los denominados retratos del Fayum. “Este conjunto es excepcional en primer lugar porque tales pinturas son los más antiguos retratos de individuos de que disponemos” (Bailly, 2001: 10). Son los retratos más antiguos, datan del siglo I al III d. C., y junto con los de Pompeya son un conjunto único de pintura greco-romana que unifica el arte funerario y mágico característico del mundo egipcio y el carácter retrospectivo y representativo del arte griego. Por lo tanto, nos encontramos ante un cruce de civilizaciones y por esta razón se pueden observar en estos retratos, características propias de ambas culturas.

Según John Berger (2004: 36), desde el punto de vista estético, los retratos del Fayum son “híbridos” llegando hasta nuestros días “de un momento de transición histórica”. Estas primeras representaciones son retratos frontales con elementos descriptivos de la persona, a veces con inscripciones sobre el retratado o el autor, aunque mayoritariamente estas obras son anónimas.



Imagen 2.7. ANÓNIMA. Momia con retrato de Hawara, Fayum. Siglo III/II a. C.



Imagen 2.8. ANÓNIMA. Retrato de mujer, Fayum, Egipto, siglo II d. C.

Estos retratos están pintados sobre momias o sarcófagos a modo de collage y utilizan estuco y oro (por el significado mágico o ritual, tal vez añadidos post-mortem). Los materiales empleados dependen de la riqueza del cliente. No se sabe a ciencia cierta si los retratados posaban o si se dibujaban de memoria, pero la pose es estática y siempre nos miran, es una mirada confiada, inquieta, triste y severa. Bailly (2001) nos habla de la representación del difunto como “místico” que ha visto a Dios, como individuo en tránsito que nunca dirá nada porque todavía no ve nada y ya no verá nada más. Estas representaciones tenían un carácter doméstico, ornamental y sentimental. Los retratos permanecían un tiempo conviviendo con los vivos para pasar a formar parte, posteriormente, al terreno funerario.

No podemos olvidar que las máscaras funerarias eran habituales en la tradición romana como recordatorio de los difuntos, pero el parecido entre el retratado y la representación no tenía por qué mantenerse, puesto que, como indica Bailly (2001:130) "no tiene necesidad de parecerse puesto que en la esfera mágica donde actúa, se hallan en el acto puro de la identidad y la identificación".

Las características gráficas de estos retratos destacan por su sencillez de trazos casi esquemáticos pero a su vez identifican a una serie de personas de manera individual; los

rasgos representan una muestra de la población mediterránea con los característicos peinados romanos.

John Berger reflexiona sobre los retratos de Fayum como representativos de un período de “transición histórica” en el que convivían la tradición greco-romana y la egipcia.

Todas las Figuras egipcias eran pintadas en un perfil eterno, en consonancia con la preocupación egipcia por la continuidad perfecta de la vida después de la muerte. Sin embargo, los retratos de Fayum, pintados conforme a una antigua tradición griega, muestran la cara completa, o casi completa de hombres, mujeres y niños. Este formato varía muy poco y todos son tan frontales como las fotos de fotomatón. Al mirarlos de frente, todavía nos choca en cierto modo esa frontalidad. Es como si hubieran avanzado tentativamente hacia nosotros. (Berger, 2001: 37).

Ciertamente los retratos de Fayum son enigmáticos y misteriosos, resultan tan cercanos a nosotros que cuesta asumir la distancia en el tiempo que nos separa del momento en que fueron creados. Las imágenes son simples, en ocasiones extremadamente esquemáticas y sin embargo tienen la capacidad de resultar próximas al espectador que los observa.

Gombrich (1987) plantea la existencia de un tipo de atención selectiva que se encarga de almacenar suficientes impresiones para reconocer lo familiar. Representar la identidad de algo o alguien no requiere por lo tanto de una representación naturalista y fidedigna de la realidad, sino que basta con reunir la suficiente información y resumir sus características más relevantes para conseguir la posterior identificación del objeto o la persona en sí. Habitualmente relacionamos la palabra identificación con algo visual, sin embargo en este proceso participan todos nuestros sentidos, es por ello que en ocasiones un olor, un sonido, una textura determinada, nos transmiten una serie de datos suficientes para recordar algo o a alguien sin la necesidad de evocar su imagen. Estos elementos funcionan como un símbolo, ya que aunque la pintura y la escultura se parecen a la realidad, no son realidad sino representación de la misma.

El retrato conmemorativo en Roma tiene dos funciones muy específicas; principalmente funciona como recordatorio del difunto y por lo tanto su representación está dotada de mayor realismo. Sin embargo, en su otra vertiente nos encontramos con el retrato glorificador en el que los rasgos del representado se idealizan en una clara intención de magnificar su persona. Una vez más el retrato tiene una finalidad que vincula el mundo de los vivos con el de los muertos como es el caso de las máscaras funerarias, a menudo realizadas sobre el rostro del propio difunto.

Nos encontramos ante una dualidad de modos representativos de la identidad, idealista cuando se trata de representar a algún personaje noble y cuyo destino expositivo son los lugares públicos, o un estilo mucho más realista cuando se trata de mantener el recuerdo de la persona ausente y cuyo destino es la colocación y disfrute dentro del entorno familiar. Si observamos este doble modo de representación podemos darnos cuenta que apenas ha variado tras 2000 años de evolución. La simbolización de personajes representativos mediante un retrato conmemorativo puede adoptar múltiples y muy diversas formas, sin embargo, en un entorno mucho más familiar o convencional las preferencias respecto del retrato siguen inclinándose por la máxima fidelidad de los rasgos del retratado.

Durante los primeros siglos de nuestra era las culturas cristiana y pagana conviven marcadas por la fuerte tradición greco-romana, manteniendo esta doble utilización de retrato. El Cristianismo “rechaza toda virtud de trasmisión de la vida a través de la imagen”, por lo que la representación del individuo se vio profundamente afectada (Francastel, 1988: 44).

Posteriormente, hacia el siglo III y siguiendo el legado de Constantino -que hizo rendir culto a sus retratos esculpidos-, los papas hicieron adosar su propia imagen en objetos de uso corriente para testimoniar su presencia en los lugares sagrados.

Curiosamente en el mundo cristiano el retrato estaba mal visto ya que era considerado una muestra de idolatría y esta idea se mantendrá durante siglos, siendo en el siglo XVII y XVIII cuando el retrato alcanza su mayor auge. Aun así, se han encontrado retratos cristianos de orantes en las catacumbas de tradición prerromana; se trata de la Figura del difunto sobre la sepultura, situada en lugares secretos y cerrados.

En la baja antigüedad existen también una serie de retratos sobre cristal dorado en forma de medallones de un tamaño que varía entre los 2 y los 20 cm. de diámetro. Estos medallones están recortados en forma de silueta y repintados con pincel. Su utilización estaba destinada a la decoración de tumbas y alhajas estando su uso relacionado tanto con actividades paganas como cristianas. Estas imágenes se caracterizan por cierto idealismo y realismo engañoso. Encontramos un ejemplo en una medalla del s.V, “*Gala Placidia y sus hijos*”, en la que se aprecia la búsqueda de rasgos pensados.

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE



Imagen 2.9. ANÓNIMO. *Emperatriz Gala Placidia y sus hijos, Valentiniano III y Honoria*, Siglo IV. Aureografía, diámetro: 6 cm. Brescia, Museo Cívico Cristiano.

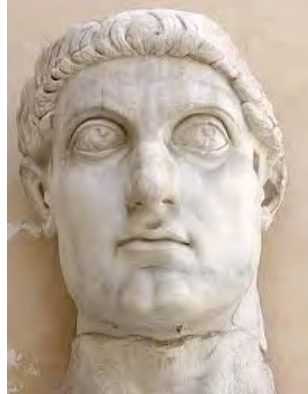


Imagen 2.10. *Retrato del emperador Constantino el Grande*. Escultura romana, ca. 312-325 d.C. Mármol blanco, 98 cm de altura.



Imagen 2.11. *Emperatriz Teodora*. Arte Bizantino, Siglo VI. Mosaico de San Vitale, en Rávena.

Los rasgos predominantes en los retratos de este período se caracterizan por los ojos remarcados por dos curvas oblongas de tinte oscuro con una sombra, formando el pliegue del párpado, unas cejas fuertemente entintadas, una nariz modelada finamente, el labio superior aparece más sombreado con los trazos más oscuros en los bordes y el rostro aparece alargado en forma de óvalo. A pesar de esta estructura aparentemente estática y unificadora, se pueden apreciar pequeños cambios de caracteres físicos y de edad que diferencian a los retratados casi de un modo icónico.

Tanto Galienne y Pierre Francastel en su obra *“El retrato”* -primera historia del retrato y primer estudio de un género artístico visto como fenómeno social y cultural-, como Tzvetan Todorov, en su ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento *“Elogio del individuo”*, coinciden en apuntar esta dualidad entre la utilización y rechazo del retrato en los primeros siglos del cristianismo.

En efecto, resulta patente que el cristianismo primitivo, a pesar de que por sus presupuestos teóricos habría de oponerse a la práctica del retrato, no acomete en absoluto, en el siglo IV, la tarea de romper la moda. Y aún se podría buscar una afinidad entre el desarrollo del retrato y la expansión del pensamiento cristiano, teniendo los dos como fundamento despertar el interés por el valor personal del hombre. La preocupación por la salvación individual del alma y el estudio de la particularidad física del cuerpo van a la par, aun cuando desde el punto de vista metafísico el uno perjudique al otro. A lo largo de todo el tiempo en que el tiempo en el que el Cristianismo se ha desarrollado en un medio civilizado ha escogido el retrato, como lo ha hecho con todas las otras formas del arte pagano, buscando solamente bautizar con nombres nuevos las formas visuales tradicionales. Sin duda habría sido éste también el caso de los orantes de las catacumbas –que constituye la principal forma del retrato cristiano-, si,

precisamente, éstos no se hubieran beneficiado de la nueva savia brotada del arte en todo el Imperio romano. (Francastel, 1988: 50).

Parece ser que la necesidad de verse representado es más poderosa que las imposiciones de la propia religión. El retrato, a pesar de haber sido considerado durante siglos como un arte menor, es un género que no ha podido ser desplazado del panorama artístico ni por motivos políticos ni religiosos. ¿Qué poder ejerce la imagen del retrato para que esto ocurra?.

Según los estudios de Galiene Francastel (Francastel, 1988: 50), los primeros retratos cristianos de los orantes de la catacumbas cedieron hacia la representación libre del retrato contraponiéndose al rechazo de la representación de la persona y generando un nuevo arte pagano. El individuo, tomando conciencia de sí mismo, experimenta el despertar de la curiosidad hacia su propia persona.

Nos situamos ante las primeras manifestaciones del retrato y como apunta John Berger (2004: 39), estas primeras manifestaciones “encarnan, frágiles como son, un olvidado respeto de uno mismo” y, por lo tanto, responden a la necesidad humana de perdurabilidad y conservación de la memoria.

Siguiendo la tradición romana, los primeros orígenes de la representación humana fueron principalmente escultóricos. Posteriormente la imagen pictórica del retrato se impone en detrimento de la imagen esculpida.

A pesar de encontrarnos en una época de rechazo del retrato, los papas y su rivalidad con los emperadores de Bizancio, fueron un componente esencial en la reanudación de la utilización del retrato. Estos retratos del papa de Roma o del rey de Occidente y en algunos casos del donante, aseguraron la supervivencia del retrato personal quedando inmortalizados junto a la imagen de alguna divinidad o personaje sagrado. Es importante tener en cuenta la diferenciación por tamaño de la escala terrenal y la divina que se seguirá utilizando hasta bien avanzado el siglo XIV donde el nuevo pensamiento renacentista hace más cercana y menos diferenciadora esta jerarquía de valores entre Dios y hombre.

2.1.2. De la representación de lo divino a la exaltación de la individualidad. El individuo retratado.

Tzvetan Todorov (2006: 42) en el apartado “*Un mundo se transforma*” perteneciente a su ensayo “*Elogio del individuo*”, hace una interesante reflexión sobre la utilización de la imagen dentro del mundo cristiano en el que reflexiona sobre la evolución y los nuevos planteamientos sobre la representación de la Figura humana dentro del arte.

A pesar de lo que dogmáticamente supone una contradicción, el cristianismo introduce un nuevo método iconológico en el que la imagen se pone al servicio del discurso convirtiéndose en “imagen-signo”. Teniendo en cuenta que el cristianismo surge inmerso en la tradición romana, la representación de los individuos sigue teniendo la doble función, conmemorativa y glorificadora. Esta vertiente glorificadora, en la mayoría de las ocasiones y tomando referencia de modelos reales, lleva a la idealización de los rostros de los personajes sagrados. En general estos retratos no representan los rasgos físicos del retratado tal y como son, sino que se centran en la representación de la mirada como reflejo del alma, convirtiendo estas imágenes en iconos representativos de las funciones que desempeñan los personajes retratados en cuestión. Esta utilización enmascarada del retrato hará que la evolución del mismo quede paralizada durante siglos, aparentemente en una fase de declive.

En la Europa del siglo XIV comienzan a experimentarse una serie de cambios sociales en la manera de pensar, de sentir y de vivir. Filósofos y pensadores coinciden en separar el mundo terrenal de lo divino², remarcando la presencia de Dios en todas las criaturas de la naturaleza creadas por él. Se concibe la naturaleza como creación divina y por lo tanto susceptible de ser admirada y representada para disfrute y contemplación de los mortales como un acto de piedad: “el ofrecimiento de un objeto de santidad parecía dar derecho al donante para recordar por medio de su imagen el beneficio que resultaba para la causa de la fe” (Francastel, 1988: 67).

Pensar que Dios está presente en todas las imágenes genera un nuevo impulso en la creación de las mismas, sosteniendo la idea de la presencia divina en cada una de las criaturas del universo. En el retrato, la mirada sigue teniendo un papel fundamental ya que es el elemento de unión entre la divinidad y lo terrenal. El observador de un retrato puede conectar con lo divino a través de esa mirada profunda que lo observa, el retrato por lo tanto está al servicio del amor divino.

Una de las características principales del período de transición entre la Edad Media y el Renacimiento es el redescubrimiento del individuo. El disfrute de la individualidad, disfrazado de principio de contemplación religiosa, formará parte importante en el desarrollo de una nueva visión del retrato. “El concepto de individuo como «uno a semejanza del único: Dios en cualquiera de sus formas» dio origen a la mostración de la individualidad humana”. (Martínez-Artero, 2004: 17). En este sentido la idea de retrato individual comienza a cobrar fuerza en el momento en el que el individuo adquiere cierta relevancia en el panorama social de su entorno.

² En relación con los aspectos relativos a la evolución de la representación del individuo dentro de la cultura Cristiano-Católica puede resultar de interés consultar las siguiente referencia: Francastel, G. y Francastel, P. (1988). El retrato. Madrid: Ed. Cátedra. pp. 55-85.

Como se ha apuntado anteriormente, los cambios más significativos se dan en Europa y principalmente en el arte de Flandes e Italia. El retrato flamenco se centrará más en la representación de la realidad, en el análisis de los rasgos del retratado y en la búsqueda de una realidad palpable y fiel al modelo mientras que los artistas italianos, impregnados por la cultura greco-romana, seguirán trabajando en base a la idealización de la belleza como verdad suprema. “La individualidad de muchas obras artísticas fue dando paso a la duplicidad y, con el tiempo, a la facturación múltiple, con lo que el arte dejaba de situarse en ambientes religiosos, aristocráticos y burgueses para acercarse a toda la Humanidad, que dejaba de ser “contemplativa” (García Fernández, 2006: 52). Desde un punto de vista de lo individual, el retrato flamenco proporciona datos más ricos que el italiano, pues según sostiene Todorov (2006: 74) “Para el descubrimiento del individuo es más importante el realismo individualizador de los flamencos que el idealismo generalizador de los italianos”.

A partir de los siglos XIV y XV el retrato libre comienza a despertar mayor interés. En 1360 aparece el primer retrato libre que se conoce, “*Juan el bueno*”, obra de un artista anónimo en el que se retrata al rey Juan II, no como rey sino como hombre, apareciendo así un nuevo concepto de retrato.

A pesar de que sus contemporáneos seguirán utilizando la fórmula del retrato de altar, la Figura de Van Eyck va a ser primordial en el cambio de mentalidad hacia el uso del retrato que pondrá a la imagen de orante. Van Eyck nos ofrece retratos como los del “*Cardenal Albergati*” y el “*Hombre del turbante rojo*” que a pesar de seguir un canon de estos dos tipos humanos que se repiten en sus series de retratos posteriores, existe una minuciosa observación de caracteres y rasgos personales de los retratados. La naturalidad con la que Van Eyck representa a la Figura humana es extremadamente novedosa en cuanto a la fidelidad de rasgos y detalles propios de una realidad que hasta el momento no había sido plasmada pictóricamente. Detalles en la entonación de la piel, el detalle de cabellos y ropajes, así como la utilización de la luz como parte integrante de la obra, convierten a sus personajes en imágenes hermosas y cercanas al espectador.



Imagen 2.12. ANÓNIMO. *Retrato «de perfil»- Juan II el Bueno.* (Hacia 1360). Temple y oro sobre Tabla, 60 x 44,5 cm, Museo del Louvre, París.



Imagen 2.13. VAN EYCK (1395-1441). *Hombre con turbante rojo.* (1433). Óleo sobre Tabla - 25,5 x 19 cm. National Gallery, Londres.



Imagen 2.14. VAN EYCK (1395-1441). *El Matrimonio Arnolfini,* 1434. Óleo sobre panel, 82 x 59,5 cm. National Gallery, Londres.

Sobre la obra de Van Eyck, Francastel (1988) comenta lo siguiente:

Van Eyck contempla a la humanidad con un ojo implacable. Hasta el punto que uno puede preguntarse si el famoso “realismo” no refleja más el carácter del pintor que el carácter del modelo. El maestro de Flemalle encuentra en los modelos que son contemporáneos a Van Eyck cualidades de calor humano, de humor, de alegría que no surgen jamás en los retratos de este último. ¿Reside en los pintores o en los clientes la causa de esta diferencia? (p.95).

Con Van Eyck se crea lo que se llama dependencia del entorno con su famoso retrato del “*Matrimonio Arnolfini*”. Este retrato eleva los actos cotidianos a nivel de ritual religioso dando paso a un nuevo y novedoso estilo de representación de los retratados.

Tanto Van Eyck como Robert Campin realizaron una gran aportación al incluir el mundo de los individuos en la pintura. Los artistas flamencos posteriores seguirán los pasos de sus maestros destacando la capacidad de representar el cuerpo en movimiento, como puede observarse en las obras de Roger van der Weyden en las que carga de artificialidad los fondos sobre los que sitúa sus Figuras.



Imagen 2.15. DOMENICO GHIRLANDAIO (1449-1494). *Viejo con su nieto*. 1488. Témpera sobre Tabla. Museo del Louvre, París.



Imagen 2.16. ROGER VAN DER WEYDEN (1400-1464). *El Descendimiento* (detalle). Hacia 1435. Escuela Flamenca. Óleo sobre Tabla, 220 cm x 262 cm. Museo del Prado, Madrid.

Hasta entonces destacaban dos estilos predominantes de retrato; sobre fondo neutro, de origen flamenco o sobre paisaje, más utilizado por los artistas italianos. Los artistas posteriores al siglo XV comienzan a utilizar un estilo de retrato más internacional en el que se mezclan los dos elementos, elementos interiores y exteriores para formar parte de la composición. Se trata de un tipo de retrato que a su vez se caracteriza por un modelo de personaje más lleno de vida y movimiento. El retrato flamenco goza de un prestigio tal en las cortes europeas que la demanda de artistas de estilo flamenco hace replantearse a los maestros italianos el estudio y utilización de técnicas y características mucho más realistas en cuanto a la representación fiel de los rasgos individuales del retratado. El cliente demanda la representación de una imagen fiel a su persona más allá de la engañosa idealización de sus facciones. El retratado pretende pasar a la posteridad tal y como es, quiere que se le recuerde a través de la imagen real de su rostro. El retrato en sí mismo resulta una obra de interés ya que parecen verdaderos y reales, se busca en el retrato el equivalente al retrato fotográfico tal y como lo conocemos hoy.

Es interesante tener en cuenta, para comprender el uso de estilo no solo en el retrato sino en las demás disciplinas artísticas, la influencia que tuvieron teóricos contemporáneos como Alberti que impulsaron la adaptación a las doctrinas extraídas de las obras antiguas, a las que hace referencia Galienne Francastel (1988).

Todo quedaba reducido y simplificado a una serie de preceptos metodológicos que constituían una doctrina sobre la perspectiva lineal, las proporciones obligatorias y los cánones de la belleza. Esta doctrina fue erigida como regla de oro y divulgada por los teóricos milaneses y boloñeses. Recorrió el mundo bajo la forma de imperativos verbales. El desconcierto y la confusión que provocaron en las artes son comparables solamente a las que producen en el espíritu de

nuestros contemporáneos los ordenadores electrónicos y otras máquinas para pensar. (p. 108).

Hasta el momento el arte del retrato está considerado un arte menor y por lo tanto la mayoría de las obras no se firman y llegan a nuestros días como anónimas. Ya en el siglo XVI el espíritu de superación del artista germano Durero, cuya doctrina se debate entre la teoría y la práctica y su interés por el estudio del modelo vivo, le llevó a realizar investigaciones en el terreno pictórico realizando numerosos estudios sobre las proporciones humanas; "bajo la influencia de Leonardo y de Alberti, sin embargo, Durero se orientó hacia una ciencia puramente antropométrica" (Panofsky, 1979: 110).

En origen, en el retrato flamenco no se muestran las emociones de las personas retratadas, debido a una nueva mentalidad. "El así llamado retrato independiente, en la madurez del siglo XV, supone la restitución del sentido antiguo griego del género en su profundo humanismo (Rosa Martínez-Artero, 2004: 36). Esta percepción de la realidad cambia y la vida en la tierra cobra sentido por sí misma; este cambio se realizará de manera progresiva rompiendo con los cánones de proporción establecidos en épocas anteriores³. Panofsky apunta que "las obras de Alberto Durero, a finales del siglo XV y principios del XVI, señalan el inicio del estilo del Renacimiento en el Norte" (Panofsky, 1995: 263). Durero, en su Autorretrato como Ece Homo (ver imagen 2.17), no pretende hacer una ofensa a la imagen de Cristo sino acentuar la idea de la divinidad como ente presente en lo humano (Francastel, 1988: 113). Esta conjunción entre lo divino y lo humano seguirá formando parte de la iconografía pictórica durante los siglos posteriores humanizando lo divino y divinizando lo humano.

En la Alemania protestante y debido a la reducción en la utilización de las imágenes y obras de carácter religioso, el retrato y la temática costumbrista alcanzarán su máxima expresión. Por otro lado en Florencia y bajo la represión de Savonarola, que consideraba deshonesto la representación de personajes contemporáneos en obras religiosas, el retrato se retira progresivamente de los frescos y cuadros religiosos, apareciendo así el retrato portátil o de caballete (Francastel, 1988: 114-115). Esto creará una nueva corriente de retratistas, miniaturistas y pintores de corte.

En torno al siglo XV hemos observado cómo el individuo adquiere un valor hasta entonces poco común; esta tendencia a la representación de la individualidad es el precedente del nuevo pensamiento humanista que se manifestará durante el Renacimiento. El hombre comienza a ser el centro en torno al cual gira todo lo demás. Las creencias religiosas, en cuanto a iconografía se refiere, quedan desplazadas a una

³ Consultar Panofsky, E. (1955/2008) *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza En el capítulo 6 "Alberto Durero y la antigüedad clásica" Panofsky establece una serie de relaciones entre los cánones de belleza clásica y la obra de Alberto Durero, pp. 263-294.

cuestión temática dentro del arte. El poder burgués y el gusto por el disfrute de lo material compiten con el arte puramente religioso.

Panofsky (1997: 45-47) aborda este período de transición entre la Edad Media y el Renacimiento en el que se despierta el interés por el individuo y plantea las dificultades acontecidas por “el contraste entre la tradición a través de los textos y la tradición por la imagen” surgida por la “disparidad emotiva entre la Edad Media cristiana y la Antigüedad pagana”.

Este redescubrimiento del individuo afecta a todos los niveles; el hombre es más dueño de sus actos, de sus posesiones, de sus gustos y de sus pensamientos. Este cambio de pensamiento no solo lo vemos representado en el auge que el retrato experimenta en este período sino que será el propio artista el que tome conciencia de su propia individualidad apareciendo, de este modo, los primeros autorretratos.

Para finalizar este apartado incluimos una reflexión de Tzvetan Todorov sobre la nueva filosofía humanista sobre la aparición del retrato como autoría del yo y la representación del hombre tal como es:

El individuo merece existir por sí mismo, que se le muestre en la pintura, porque en adelante vive en un mundo propiamente humano. Dios no es más que el resultado de una vía personal hacia la espiritualidad, no la justificación de este mundo. En este sentido, el retrato del Renacimiento, tal como aparece en los pintores flamencos, forma parte de la nueva filosofía humanista, que afirma la autoría del yo (el derecho que tiene el pintor a hacer de su cuadro la imagen de lo que quiere) y a la vez la finalidad del tú (representar a un hombre por lo que es, no por lo que significa o ilustra). (Todorov, 2006: 212).

2.1.3. La Humanización del retrato. La realidad visible.

El Renacimiento supone un importante cambio en el modo de entender el mundo. Las ideas se centran en la humanización de las culturas y este aspecto se ve representado en el arte. “Es así símbolo de la afinidad entre conocimiento y ser: es el horizonte del sorprendente despliegue de la naturaleza y el medio desde el que se pueden rastrear las razones de la unidad del mundo y de la situación de los hombres en él” (Díaz-Urmeneta, 2004: 29). El retrato, lejos de deshacerse de los cánones de belleza y proporción establecidos hasta el momento, comienza un largo proceso hacia la humanización del retratado donde la importancia del alma y la personalidad de la persona están por encima de la imagen idealizada que acostumbramos a ver en retratos anteriores (Op. cit. 73). A este respecto son de gran interés los escritos dejados por Leonardo da Vinci en su “*Tratado de pintura*”, así como los textos de Miguel Ángel y las referencias de Rafael.

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE

Hans Holbein será uno de los grandes retratistas del siglo XVI. Holbein, a su llegada a Londres se convirtió principalmente en retratista y finalmente en pintor de la corte de Enrique VIII, del que hace un curioso retrato en 1542, envejecido, "monstruoso" y sin humanidad (Francastel, 1988: 123). ¿Está Holbein retratando la realidad? O por el contrario ¿está retratando el alma oscura del rey?.

Sus retratos realistas de personas y grupos aportaron a Holbein una gran fama, gracias al minucioso detalle empleado en la elaboración de la piel, el pelo, los ropajes y la ornamentación (ver imagen 2.18). Su uso del realismo le permitió ser una gran influencia en la pintura.



Imagen 2.17. HANS HOLBEIN (1497-1543). *Cristo Muerto*. 1521-1522. Óleo sobre Tabla, 30,5 x 200 cm. Museo de Bellas Artes de Basilea.

En la vertiente italiana, Pontorno, pintor de la Florencia decadente del siglo XVI, impregna sus retratos de una melancolía y tristeza propios del artista y de la angustia que se respira en Florencia en este período (ver imagen 2.19). Pontorno siente un especial interés por representar los estados anímicos y psicológicos y este hecho queda fielmente reflejado en los rostros que representa.



Imagen 2.18. HANS HOLBEIN. (1497-1543) *Retrato de Enrique VIII*. 1536. Óleo en Madera, 28 x 19 cm. Thyssen-Bornemisza, Madrid.

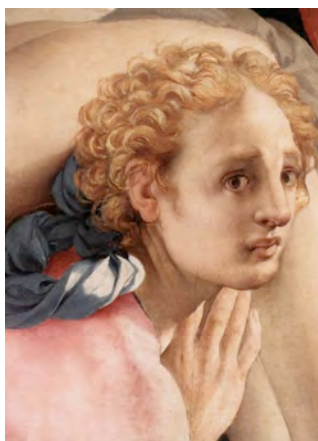


Imagen 2.19. JACOPO PONTORNO (1494-1557). *El Descendimiento de la Cruz*. 1525-1528. Óleo sobre madera, 313 x 192 cm. Santa Felicità, Florencia.



Imagen 2.20. TIZIANO (1485-1576). *Retrato del Papa Paolo III con sus sobrinos Alessandro y Ottavio Farnese*, 1546. Óleo sobre lienzo, 210 x 176 cm. Galería Nacional de Capodimonte

El gran maestro del retrato del siglo XVI es sin duda Tiziano, retratista del emperador Carlos V, que goza a su vez del privilegio de libertad para tener sus propios clientes; este hecho facilita que reciba encargos venidos de todos los rincones de Europa (Francastel, 1988: 135). Sus retratos se caracterizan tanto por lo fidedigno hacia sus modelos como por la presencia de las taras o defectos tanto físicas como emocionales de los retratados. Un ejemplo claro lo encontramos en el retrato de *“Pablo III con sus sobrinos Alejandro y Octavio Farnese”* de 1546, en el que Tiziano expone una dura crítica sobre los influyentes personajes de la época (ver imagen 2.20).

La maestría de Tiziano fue requerida por el papa Paulo III. En un primer momento el pintor se negó a tales peticiones pero unos años más tarde accedió debido a la insistencia de Alessandro Farnese, que conociendo el interés de Tiziano por conseguir una prebenda en el monasterio de San Pietro in Colle para su hijo Pomponio que había decidido seguir una carrera eclesiástica, le ofreció un pequeño chantaje a cambio de pintar el retrato papal. Contrariamente a lo acordado, la prebenda nunca fue recibida a cambio de la obra (Hagen, 2005: 249).

El retrato del prelado que pintó Tiziano no permite averiguar que tipo de persona era en realidad. Por una parte, lo presenta como un anciano decrepito, con unos hombros que apenas sostienen ya la cabeza, el rostro descarnado y la barba descuidada. Por otra parte, el papa parece dinámico, en particular porque orienta el cuerpo y la cabeza en direcciones distintas, lo que sugiere expectación o incluso movimiento. La espalda encorvada y la cabeza inclinada hacia delante sugieren debilidad, pero también dan a entender que alguien está a punto de reaccionar. A diferencia de lo que suele ser normal en los ancianos, el pontífice tiene los ojos muy abiertos y rebosantes de energía. Esta ambigüedad, esta fusión de dos facetas en la misma persona, convierten al papa de Tiziano en un personaje inquietante. (Hagen, 2005: 250).

Otros artistas contemporáneos de Tiziano son los pintores Tintoretto y Veronés que afincados en la tradición veneciana concederán mayor importancia a la función social de la obra de arte como se puede observar en obras como *“Las bodas de Cana”* de Veronés. (Francastel, 1988: 138).

En el siglo XVII adquiere gran importancia el retrato a lápiz y el grabado. Thomas de Leu fue el impulsor de este estilo que despertó el interés del público por el retrato de autor (Francastel, 1988: 150). Estos grabados se utilizaban principalmente para portadas de libros y otras recopilaciones; su formato era oval y era decorado con ornamentos obtenidos del dibujo del natural o de bocetos previos a lápiz. Igual de importancia adquieren los retratos a pastel, mucho más elaborados que los dibujos a lápiz. Este tipo

de trabajos ya no son considerados meros bocetos preparatorios pasando a funcionar como una obra terminada y por lo tanto es a partir del siglo XVI y XVII cuando aparecerán grandes retratistas del pastel (Francastel, 1988: 152). Por otro lado el retrato de ostentación alcanza su mayor auge; reyes, príncipes, familias reales, ministros y otras grandes familias solicitan los servicios de grandes pintores como Rubens, Van Dyck o Velázquez. El retrato oficial en la España de aquel momento gozaba de gran prestigio, mientras que en sus vecinas Francia e Italia triunfaba la pintura histórica.



Imagen 2.21. THOMAS DE LEU (1560-1612). *Claude Fauchet*, Biblioteca Nacional de Francia.

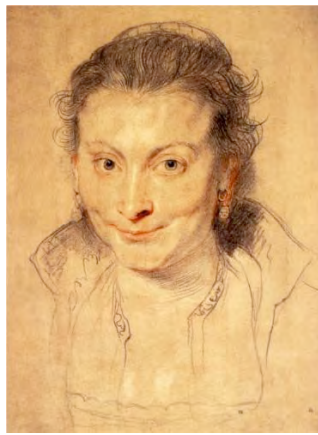


Imagen 2.22. PETER PAUL RUBENS (1577-1640). *Retrato de Isabella Brandt*. 1622. Tiza sobre papel. 38,1 x 29,2 cm.



Imagen 2.23. PETER PAUL RUBENS (1577-1640). *Retrato Clara Serena Rubens*. 1618. Óleo sobre lienzo. 37x x 27 cm.

En aquella época el retrato no gozaba de buena prensa entre los artistas, pues se consideran obras menores, quizás por este motivo Velázquez comienza a experimentar con la luz, la sombra y el color en el empleo de una técnica casi impresionista, a la vez que continúa respetando el cuidadoso trabajo de detalle en los rostros, siendo los ropajes los que adquieren una luz difusa, llena de centelleantes y fluidas pinceladas.

El retrato evolucionó no solo en cuanto a modos de representación sino que se comienza a investigar la técnica y los recursos gráficos utilizados en la búsqueda de nuevos métodos expresivos. Una vez más podemos comprobar cómo la pintura se encuentra en constante evolución. Es esta necesidad de crecimiento y cambio la que habitualmente surge de forma paralela a los cambios sociales y las necesidades culturales y por lo tanto nos demuestra que el arte está vivo y es capaz de adaptarse e incluso adelantarse a su tiempo.

Frente a estas vaporosas apariciones ¿se puede hablar todavía de retrato oficial? En realidad, representan en un sentido la exaltación suprema a causa de su misma deshumanización. Pero antes que todo significan el triunfo de una

técnica al servicio de una pura idea poética que busca más crear una obra de arte que un retrato. (Francastel, 1988: 163).

Comentamos en apartados anteriores el rechazo hacia el retrato que existía en las comunidades cristianas, y por lo tanto no debemos olvidar que la iglesia sigue teniendo un peso importante en la política y la cultura del Renacimiento. La lucha por el poder y la necesidad y deseo de ostentación y reconocimiento son una constante en la historia de la humanidad y por lo tanto en la historia del arte. Creencias aparte, el retrato consigue encontrar un lugar destacado entre las personalidades más influyentes tanto políticas como religiosas y es a partir del siglo XVI cuando comienza a alcanzar su máximo esplendor.

En la Europa protestante y debido al rechazo hacia la iconografía religiosa, tanto los retratos individuales como los retratos colectivos de grupo se convertirán en el tema principal. "Por tanto las actitudes tipificadas que se imponían de acuerdo a los ideales sociales crearon estereotipos pictóricos aún hoy capaces de pasar desapercibidos". (Martínez-Artero, 2004: 48). Artistas como Frans Hals y Rembrandt trabajan principalmente para una clientela burguesa deseosa de ensalzar su posición social. A pesar de su inicial éxito, ambos pintores vieron reducido el número de clientes debido, principalmente, a la utilización de una pincelada demasiado suelta, libre y vigorosa que constituirá el principio de la pintura impresionista.



Imagen 2.24. FRANS HALS (1580-1666). *Caballero sonriente*, 1624. Óleo sobre lienzo, 83 x 67 cm. Colección Wallace, Londres.



Imagen 2.25. FRANS HALS (1580-1666). *Compañía de san Jorge*. 1616. Óleo sobre lienzo, 175 x 324 cm. Museo Frans Hals, Haarlem

Frans Hals provoca un cambio en el retrato ya que representa el carácter de los retratados con total naturalidad en una búsqueda de la individualidad, la representación del temperamento de los modelos y mediante un profundo análisis psicológico de los mismos (imagen 2.26).



Imagen 2.26. FRANS HALS (1580-1666). Malle Babe (detalle). 1633-35. Óleo sobre lienzo. Gemaldegalerie, Berlín.



Imagen 2.27. REMBRANDT (1606-1669). Detalle de la textura empastada de la pintura de Rembrandt.

La obra de Rembrandt (imagen 2.27) se caracteriza por su tenebrismo en el empleo de colores ocres y pronunciados contrastes de sombra y luz empastada. Interesado especialmente por la burguesía más decadente, los rostros envejecidos de hombres y mujeres, judíos, pobres y sectarios, le llevaron a realizar numerosos retratos entre los que se suman 60 autorretratos en los que el artista narra, a lo largo de toda su carrera profesional, el testimonio de su dolor, su alegría y su desesperación, mediante la muestra visible de la huella que el paso del tiempo deja en su rostro y en su Figura⁴.

Van Dyck, sin embargo, supo ofrecer a sus clientes el esplendor que deseaba ver en sus retratos ya que seguía la moda que exigía la época. Uno de sus retratos más destacables posiblemente sea "*Carlos, Rey de Inglaterra*", realizado hacia 1635. Este retrato se caracteriza por el desplazamiento lateral del retratado, de cuerpo entero, donde se establecen nuevas relaciones entre Figura y fondo.

⁴ Para ampliar información veasé el apartado 2.2.2. en el que se abordan con mayor precisión los autorretratos de Rembrandt.



Imagen 2.28. VAN DYCK (1599-1641). *Carlos I como cazador*. 1635. Óleo sobre lienzo, 266 x 207 cm. Museo del Louvre (París, Francia).



Imagen 2.29. VAN DYCK (1599-1641). *Triple retrato de Carlos I*. 1635-36. Óleo sobre tela, 85 x 100 cm. Royal Collection, Londres.

La idea del triple retrato la encontramos de forma aislada, en origen se encuentra unida a la necesidad de la tridimensionalidad requerida por la escultura, sin embargo su aplicación en la pintura a menudo la encontramos enfocada hacia “la personificación alegórica en el tiempo” en la que se muestran de forma paralela “pasado, presente y futuro” (Martínez-Artero, 2004: 171).

En Italia destaca Caravaggio y su interés por representar los rostros de las gentes de la calle. Caravaggio fue un artista rebelde que se nutrió de las gentes del pueblo como modelo vivo para la realización de sus obras. Buscaba la naturalidad en formas y expresiones, en palabras de J.J. Martín González (1996: 291); “los personajes más ordinarios frecuentaban sus cuadros”. Toma como referencia escenas de la vida cotidiana despojándose en todo momento de fondos y arquitecturas y otorgando al personaje todo el protagonismo de la escena. Su pintura tenebrista caracterizada por los fuertes contrastes de luz y sombra hacen destacar principalmente los detalles de manos y caras en los que centrará su mayor interés.

Muchos cuadros del artista son rechazados por el uso de estos modelos ubicados en escenas tan comunes. Caravaggio muestra a los personajes sagrados como personas humildes y este gesto de humanización no es bien recibido por las autoridades eclesíásticas que a menudo le obligan a modificar sus obras a favor de una imagen mucho más dignificante de los personajes representados (Martín González, 1974: 293).



Imagen 2.30. CARAVAGGIO (1571-1610). *Crucifixión de San Pedro*. 1601. 230 cm x 175 cm. Iglesia de Santa María del Popolo, Roma. Italia.



Imagen 2.31. CARAVAGGIO (1571-1610). *Conversión de San Paolo (Detalle)*. 1660-61. 230 x 175 cm. Iglesia de Santa María del Popolo, Roma. Italia

Durante el reinado de Luis XV en Francia el retrato de ostentación retoma su lugar privilegiado, con formas más opulentas y ostentosas y con un marcado carácter de poder y técnica depurada.

Uno de los principales representantes de esta época fue Georges La Tour que no limitó su técnica a la utilizada por sus contemporáneos ya que creó nuevas fórmulas basadas en la “psicología sutil” y las actividades del espíritu, dejando a un lado los objetos y adornos decorativos y demostrando un mayor interés por la expresión exterior del alma humana que se esconde tras el rostro de sus retratados (Francastel, 1988: 181).

Cerramos este apartado con la siguiente cita del artista, en la que pone de manifiesto el despertar de un nuevo interés por la psicología del retrato.

Ellos creen –decía el pintor- que yo no tomo más que los rasgos de sus caras, pero yo desciendo al fondo de ellos mismos sin que lo sepan y los capto en su totalidad.... (George de la Tour)⁵.

2.1.4. Entre el poder de lo cotidiano y la necesidad de fantasía.

El gusto por las escenas cotidianas comienza a ponerse de moda a partir del siglo XVII. A pesar de no gozar de muy buena prensa entre los críticos de la época consiguió despertar el interés entre una burguesía deseosa de adquirir nuevas obras de arte.

Diego de Velázquez fue sin duda un artista innovador en la elección de algunas de las temáticas de sus obras. Como pintor de corte acostumbraba a pintar escenas y retratos de la realeza con una exquisita y cuidada calidad técnica. Es en sus apuestas más

⁵ Cita textual de George de la Tour en Francastel, G. y Francastel, P. (1988). *El retrato*. Madrid: Ed. Cátedra. (p. 181).

personales donde encontramos un trabajo más desenfadado. Desde el punto de vista técnico, la pincelada es mucho más suelta y expresiva y la temática utilizada se centra en aquellos personajes que habitualmente son excluidos de toda representación artística.

Lo cotidiano siempre ha estado muy presente en la obra de Velázquez. Entre sus primeras grandes obras destacan “*La freidora de huevos*” o “*El aguador de Sevilla*” donde demostraba su maestría con el pincel a la vez que ensalzaba los valores de la vida popular.

En su obra más madura intercala personajes inspirados en la mitología clásica con los rasgos característicos del populacho como lo hiciera en su obra “*Los borrachos*”. Siempre con una actitud crítica y filosófica escoge personalidades inspiradoras en referentes poco comunes como es el caso de “*Esopo*”, fabulista griego y poco habitual entre las obras clásicas; en este caso, Esopo aparece representado como un personaje harapiento y vulgar.



Imagen 2.32. DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1660). *El Aguador de Sevilla*, 1620. Óleo sobre lienzo. 106,7 cm x 81 cm. Museo del Prado. Madrid.



Imagen 2.33. DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1660). *Esopo*, 1639-1640. Óleo sobre lienzo. 179 cm x 94 cm. Museo del Prado. Madrid.



Imagen 2.34. DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1660). *Francisco Lezcano* ("El Niño de Vallecas"), 1642-45. Óleo sobre lienzo, 107 x 83 cm. Museo del Prado. Madrid.

En la segunda mitad del siglo XVII la tardía incorporación de Inglaterra a las corrientes internacionales hace notar su influencia en el arte del retrato. El retrato inglés culmina con la obra de William Hogarth, artista escocés poco amigo de las academias nacionales que creará un nuevo estilo de representación pictórica. Hogarth se formó en un entorno de grabadores trasladando a sus obras los métodos tradicionales de la técnica de grabado francés. Su obra se caracteriza por la representación de historias seriadas en las que critica de forma satírica el estilo de vida burgués de la Inglaterra de la época. De

entre sus obras más representativas podemos destacar “*El matrimonio a la moda*”⁶, realizada en torno a 1743.



Imagen 2.35. WILLIAM HOGARTH (1697-1764). Casamiento a la moda: 1. El contrato de boda. 2. Poco después de la boda. 3. La visita al médico. 4. El despertar de la condesa. 5. La muerte del conde. 6. El suicidio de la condesa. Rococó, 1743. Óleo sobre tela. 69,9 x 90,9 cm. National Gallery de Londres.

Como predecesoras del cómic, las obras de Hogarth nos presentan historias narradas de forma gráfica en las que se muestran los aspectos más escondidos pero a su vez cotidianos y compartidos de la sociedad.

Casi todos los artistas gráficos eran muy burdos. Hogarth logró satirizar con gracia la humanidad. No ridiculiza ni al abogado ni al desgraciado matrimonio, al menos no de la misma manera que al cantante y su público. Los pinta sin malicia, con unos rostros universales, pálidos y amables, ya que Hogarth no estaba en contra de los individuos sino del matrimonio de conveniencia, de la utilización de los novios para mejorar las finanzas o el rango. Criticó a la sociedad y no a su víctimas (Hagen, 2005: 456).

El interés por los libros seriados y las tiras cómicas genera un nuevo mercado para los artistas gráficos. En el posterior apartado sobre caricatura (ver apartado 2.3) revisaremos en profundidad la utilización del cuerpo visto sobre el humor gráfico.

Artistas como Antoine Watteau y Jean-Baptiste Simeón Chardin en Francia o William Hogarth en Inglaterra forman parte de los pilares fundamentales que dan paso a este nuevo gusto estético por lo cotidiano, desmitificando la idealización de la belleza preestablecida por los cánones academicistas en beneficio de un arte mucho más

⁶ Aurora Fernández Polanco en el capítulo “El público. El espectador abatido” hace referencia al espectador de la obra de arte. Consultar en: Fernández Polanco, A. (2004). Formas de mirar el arte actual. Madrid: Edilupa.

cercano y popular. Watteau integró en sus escenas populares elementos que aportaban fantasía y ensoñación a las pequeñas cosas cotidianas del día a día.

Hasta el momento, las escenas de lo cotidiano del pueblo bajo eran consideradas vulgares e indignas de ser representadas como obra pictórica pero la influencia de artistas como Caravaggio y los hermanos Carracci, entre otros, contribuyeron al auge por el gusto hacia este particular modo de ver la realidad y, por lo tanto, al nacimiento de un nuevo género pictórico, el denominado arte costumbrista.



Imagen 2.36. JEAN SIMÉON CHARDIN (1699-1779). *The Morning Toilet*. 1741. Óleo sobre tela, 39 x 49 cm. National Museum, Stockholm, Sweden.



Imagen 2.37. JEAN SIMÉON CHARDIN (1699-1779). *El benedícite (Le Bénédicité)*. 1740. Óleo sobre tela. Rococó 49,5 cm x 38,5 cm Museo del Louvre, París, Francia.

Los nuevos retratos de escenas costumbristas aparecen en el siglo XVIII de la mano de Chardin, convirtiéndose en uno de los principales precursores de la técnica del pastel y de los retratos de escenas familiares o los denominados, retratos no oficiales, que por otro lado no llegaron a ser considerados de igual importancia como las escenas de género o retratos oficiales hasta casi el último cuarto de siglo XVIII.

La crítica contemporánea lo alaba como el “Teniers francés”, el inventor de un nuevo gusto y que sabe abordar los temas familiares sin presentarlos como “ruines”. (Francastel, 1988: 183).

El anuncio de la técnica moderna nos lo aporta Fragonard con sus cabezas expresivas y retratos de fantasía; no se sabe si realmente son retratos de personas reales o por el contrario son personajes imaginados en su totalidad. En algunos casos utiliza la

fisonomía de personas cercanas a él que posteriormente disfraza y transforma en “*La Inspiración*”, “*La Música*” o “*Don Quijote*”.



Imagen 2.38. JEAN-HONORE FRAGONARD (1732-1806). *Inspiración (Autorretrato)*. Rococó, 1769. Óleo sobre lienzo, 80 x 64 cm. Museo del Louvre, París.



Imagen 2.39. JEAN-HONORE FRAGONARD (1732-1806). *El columpio (L'escarpolette)*. Rococó, 1767. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. Colección Wallace. Londres.

Todorov aborda las cuestiones sobre la pérdida de simbolismo en la iconografía. Hasta el siglo XVIII el simbolismo estaba de algún modo presente en las obras de arte influenciadas por una fuerte tradición artística. Las cuestiones que se plantean sobre el papel y el valor del individuo en la sociedad de la época provocan el desuso de la simbología tradicional a favor de un tipo de representación mucho más objetiva. El artista representa lo que ve y en su propia individualidad aporta su visión subjetiva de la realidad que observa, analiza e interpreta.

Constatamos pues que el arte realista evoluciona hacia el debilitamiento de la dimensión simbólica, aspira a la denotación sin connotación. A ello contribuye sin duda el cuestionamiento del marco de pensamiento único, vinculado a las revoluciones del siglo XVIII. En ausencia de este marco, se corre el riesgo de que las alusiones que contienen los cuadros no puedan descifrarse. (Todorov, 2006: 211).

Nos encontramos a las puertas del romanticismo y, por lo tanto, de una época en la que los cambios en las estructuras sociales se suceden de forma vertiginosa. Desaparece la idea de un estilo único y la individualidad del artista como creador se antepone a las normas y cánones preestablecidos. Las tendencias, gustos y estilos son tan dispares como las necesidades sociales que surgen a principios del siglo XIX.

2.1.5. La individualidad, el retrato del alma. El retrato social al servicio del pueblo.

El siglo XIX aporta cambios fundamentales en la estructura de la sociedad, las clases sociales son cada vez más numerosas provocando que comiencen a abordarse temas relativos a la problemática sobre el individuo y su papel en la sociedad. Estamos ante un nuevo planteamiento humano que sin duda va a influenciar sobre las necesidades personales de la sociedad de todo el siglo XIX y principios del siglo XX quedando, estas influencias, plasmadas en la obra de los artistas.

El número de artistas que trabajaron en torno al retrato en los últimos dos siglos es tan numeroso como variado. A principios de siglo XIX se experimentó un “extraordinario desarrollo del retrato”; la nueva burguesía enriquecida demandaba este tipo de encargos propios de las clases sociales influyentes. “Nunca, en ninguna época, fue tan grande la necesidad de personalización” de contemplación de uno mismo, de dejar constancia de la presencia del individuo en un momento y un lugar determinados (Francastel, 1988: 190).

En el siglo XIX puede hablarse del “nacimiento del retrato psicológico” donde Goya será uno de sus mejores representantes (Francastel, 1988: 193). Francisco de Goya y Lucientes es uno de los pintores más representativos del panorama artístico español. En su obra combina realismo e imaginación creando un mundo propio e individual cargado de expresión crítica y realismo social. La influencia del romanticismo acentúa el interés de Goya por el lado oculto del individuo: “las dos caras del bien y el mal, la imaginación y la razón” promueven la liberación del hombre moderno (Martínez-Artero, 2004: 71). La carrera artística de Goya comienza enmarcada, en su etapa inicial, dentro del estilo romántico, mucho más colorista y apasionada en la que destaca su interés por el retrato psicológico mediante el que enTabla cierta comunicación con el retratado. Su máxima finalidad será plasmar la personalidad del retratado en profundidad. La sátira provocadora que Goya emplea en la representación de sus clientes está inspirada en el estilo sarcástico de Watteau, el clasicismo de Jacques-Louis David y el interés por plasmar la realidad de la obra de Velázquez (Prado, 1989: 31).

Por su tipo de pincelada suelta y vigorosa la obra de Goya anuncia un tipo de pintura impresionista. La preocupación del artista por conseguir la máxima expresividad se ve reflejada principalmente en sus “*Pinturas negras*” y “*Desastres de la guerra*” que junto al desatado mundo emocional plasmado en los “*Caprichos*” fue capaz de crear una “nueva manera de hacer pintura” (Prado, 1989: 32).

Las pinturas negras de Goya reciben este nombre por la gama cromática utilizada en su paleta en la que se emplean principalmente tonos blancos, negros y ocre. La temática es pesimista y desoladora. Partiendo de imágenes costumbristas, Goya nos presenta

una realidad cruel y terrible en la que los personajes, deformados, se transforman en imágenes monstruosas, víctimas del dolor y del sufrimiento tanto físico como moral provocados, principalmente, por los desastres de la guerra.

En este tipo de imágenes se entremezclan tradición y fantasía en obras como “*Aquelarre*”, “*Saturno devorando a su hijo*”, “*Viejos comiendo sopa*” o “*La Romería de San Isidro*”.



Imagen 2.40. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *Viejos comiendo sopa (detalle)*. 1819-1823. Óleo sobre muro trasladado a lienzo. 49,3 x 83,4 cm. Museo del Prado, Madrid.



Imagen 2.41. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *La romería de San Isidro*. 1819-1823. Óleo sobre muro trasladado a lienzo. 140 x 438. Museo del Prado, Madrid.

La temática de Goya es muy variada, tocando casi todos los géneros. Es en su última etapa donde consigue un estilo mucho más personal e influyente en la pintura de artistas posteriores. En línea con la crítica de los estamentos sociales, Goya realiza una serie de trabajos, principalmente aguafuertes, en los que representa disparates, caprichos y escenas poco comunes de la sociedad, con un estilo de fantasía, ensoñación y con cierto grado de surrealismo.

El arte ha representado, a modo de reflejo, la realidad del tiempo en el que ha sido concebido y creado de una forma intencionada o quizás no tanto, pero un reflejo al fin y al cabo, del entorno social, de la realidad cotidiana, de la situación cultural y económica de un determinado grupo, entorno o momento histórico. Podemos hablar de “retrato social”, un tipo de retrato que refleja la realidad conjunta de un determinado grupo de individuos. En este sentido Varela y Álvarez-Uría describen la “ignorada” influencia de la expresión artística dentro del contexto social de su época.

El mundo de la expresión artística es el mundo de la búsqueda de la belleza, pero también el mundo de la reflexión, la experimentación, la denuncia, la provocación, la innovación. En todo caso, la pintura, la música, el teatro, la literatura, la arquitectura y otras ramas del arte occidental forman parte de nuestro panorama social y cultural, aunque los sociólogos tendamos a ignorarlas, o mantengamos frente a ellas un silencio hermético, quizás porque

tantas y tan inmensas manifestaciones artísticas nos superan. (Varela y Álvarez-Uría, 2008: X).



Imagen 2.42. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799. Aguafuerte y aguatinta. Formato de imagen: 31 x 23 cm. Formato papel: 48 x 38 cm.



Imagen 2.43. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *Capricho Nº 46. Corrección*, 1868. Aguafuerte y aguatinta. Formato de imagen: 31 x 23 cm. Formato papel: 48 x 38 cm.



Imagen 2.44. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *Capricho Nº 65. Donde vá mamá?*, 1868. Aguafuerte y aguatinta. Formato de imagen: 31 x 23 cm. Formato papel: 48 x 38 cm.

Con las imágenes sobre los desastres de la guerra, Goya en cierto modo se convierte en cronista de su época. José Manuel Matilla, Jefe del Departamento de Dibujos y Estampas del Museo Nacional del Prado, lo describe a la perfección en las siguientes líneas:

La violencia en sus diferentes formas, como manifestación de la sinrazón, es uno de los aspectos más notables en la obra de Goya. Fueron precisamente los sucesos acontecidos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) los que dieron lugar a que Goya efectuara una reflexión enormemente crítica e innovadora sobre la guerra, sobre sus causas, brutales manifestaciones y consecuencias. No solo la impresionante serie de los Desastres, sino también las pinturas que sobre este tema realizó poco después en las que con su personal mirada conmemoró los sucesos del 2 y 3 de mayo en Madrid, presentan una visión radicalmente distinta a la del resto de sus contemporáneos, realizadas éstas con claros fines propagandísticos de exaltación patriótica. Francisco de Goya, escéptico ante las justificaciones de la guerra, lejos apoyar con su obra los postulados ideológicos de alguno de los bandos contendientes, muestra el rostro más oscuro y abyecto de la guerra, el de los muertos y sus asesinos, el de los indefensos y sus prepotentes violadores, el de los que padecen y el de los que disfrutaban con el padecimiento ajeno. (Matilla, 2007: 8).



Imagen 2.45. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *El dos de mayo de 1808 en Madrid o La carga de los mamelucos*, 1814. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid.



Imagen 2.46. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *El Tres de Mayo, 1814*. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid.

Los desastres, las guerras y los períodos de crisis han servido de motor para el desarrollo de un tipo de expresividad muy vinculada y comprometida con las necesidades sociales y emocionales del conjunto de la sociedad. Desde la creación artística se ha dado cobertura a estas necesidades desde un punto de vista individual e intimista pero también desde una perspectiva universal y globalizadora que se ve intensificada a comienzos del siglo XIX. Un arte de denuncia en “una época marcada por la tensión insostenible del Antiguo Régimen. La interrogación sobre las formas sociales se pone de manifiesto en las formas artísticas no sin una dolorosa convivencia de contrarios”. (Martínez-Artero, 2004: 65).

En la Francia imperial se instaura un tipo internacional de retrato que, posteriormente, se trasladará a toda Europa. En relación al uso de esta técnica los retratos de Gericault y especialmente los de Goya suponen una gran influencia en la evolución del retrato, un retrato cuya expresión se acerca cada vez más a la “verdad interior del individuo” (Martínez-Artero, 2004: 67).

De la mano de Jacques-Louis David observamos, a través de sus retratos y especialmente en “*La muerte de Marat*”, la revolución social del momento (Hagen, 2005: 524-529). Sin embargo la evolución del retrato no aporta novedades técnicas ni avances pictóricos en el estilo, sino que continúa siendo una herramienta de ostentación y de demostración de poder (Francastel, 1988: 192-193).

Van a destacar dos corrientes bien diferenciadas, por un lado tenemos a los partidarios de Napoleón, con un estilo mucho más formal que se nutre de la tradición clásica dando lugar al estilo conocido como neoclasicismo y en otra vertiente, mucho más intimista, de la que posteriormente surgirá el romanticismo.



Imagen 2.47. JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825). *La muerte de Marat*, 1793. Óleo sobre lienzo, 165x128 cm. Jacques-Louis David. Reales Museos de Bellas Artes, París.



Imagen 2.48. JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825). *Madame Recamier*, 1800. Óleo sobre lienzo, 173x243 cm. Museo del Louvre, París.

En contraposición al estilo napoleónico, artistas pertenecientes a la corriente romántica harán uso de su arte para exponer su sentimiento de desasosiego y melancolía. Artistas como Friedrich plasmaron en sus obras paisajes tenebrosos y Figuras misteriosas dando un especial énfasis al mundo de la imaginación, de los sentimientos y la fantasía.

Por otro lado, a la vez que se establecen las nuevas estructuras sociales, aparece un nuevo ideal de mujer, la imagen de mujer moderna queda representada por un tipo de retrato que más que definir los rasgos individuales acentúa una nueva feminidad. Estos retratos no solo identifican a la modelo desde su individualidad sino que servirán como modelo de la moda de la época ya que el estilo parisino del momento será el modelo de indumentaria y tocado en toda Europa. Con el Neoclasicismo el gusto por el arte greco-romano marca el estilo de una época influenciada por la tradición clásica y que bajo el Imperio Napoleónico hará uso del arte como vehículo de ostentación bajo un estilo puramente clasicista.

El retrato femenino ha estado muy vinculado al desudo (ver imagen 2.50). Salvo determinadas damas pertenecientes a la monarquía o a la nobleza (imagen 2.48), la mujer ha sido modelo de belleza, inspiración y musa para el artista que utilizaba el cuerpo y el físico de sus modelos para la elaboración de sus obras.

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE



Imagen 2.49. JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780-1867). *Napoleón en su trono imperial*, 1806. Óleo sobre lienzo, 259 x 162 cm. Museo del Ejército, París.



Imagen 2.50. JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780-1867). *Baño Turco (detalle)*. 1862. Óleo sobre lienzo, 108 cm de diámetro. Museo del Louvre, París.

A finales del siglo XIX los artistas comienzan a estudiar la naturaleza de la luz y del color. En primer lugar los Macchiolli en Italia y posteriormente y con mayor influencia los Impresionistas en Francia darán lugar a un nuevo código de representación pictórica en la que la sensibilidad visual del artista se agudiza. Artistas como Manet, Renoir, Degas o Monet analizan los aspectos más espontáneos de la vida cotidiana. La representación de la Figura humana y el retrato conforman un objeto de estudio y análisis de la forma, la luz y el color que intenta ir más allá del reconocimiento de la persona retratada en un intento de capturar la esencia del individuo en un momento y lugar determinados influidos a su vez por una serie de aspectos físicos y atmosféricos que influyen en sus características externas.

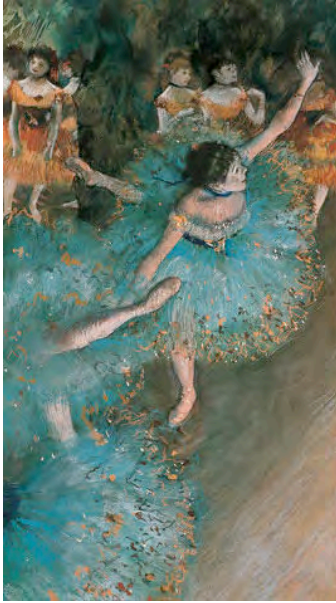


Imagen 2.51. EDGAR DEGAS (1834-1917). *Bailarina basculando* (Bailarina verde). 1877-1879. Pastel y gouache sobre papel, 64 x 36 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Imagen 2.52. EDOUARD MANET (1832-1883). *Berthe Morisot con un ramillete de violetas*. 1872. Óleo sobre lienzo, 55x38 cm. Museo Orsay, París.



Imagen 2.53. CLAUDE MONET (1840-1926). *Camille Monet en su lecho de muerte*, 1879. Óleo sobre lienzo, 90x68 cm. Museo Orsay, París.

La aparición de la fotografía, a mediados del siglo XIX, es otro aspecto que va a modificar el concepto existente sobre la representación de la realidad y especialmente en el concepto de retrato. Hasta el momento la única manera de reproducir el rostro de una persona era mediante el dibujo, la pintura o la escultura. El retrato cumplía así la función de la fotografía antes de su aparición (Mosquera, 2010: 8). Con la invención de la fotografía era posible capturar la imagen del retratado con total fidelidad, pues la cámara fotográfica es capaz de capturar personas y espacios dando un carácter documental a las imágenes. "Por una parte es como si el retrato anticipara la función de la fotografía: desempeña el papel de un testimonio documental de la autenticidad del hombre y de su representación imaginal" (Lotman, 2011: 25).

Con la aparición de la fotografía los artistas se dividen en dos corrientes diferenciadas; los que optan por la investigación de nuevas formas expresivas y los que como Courbet (imágenes 2.54 y 2.55) intentan competir con la fotografía con un tipo de arte hiperrealista centrado en la expresividad del individuo y la capacidad del artista en el perfeccionamiento de la técnica.

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE



Imagen 2.54. GUSTAVE COURBET (1819-1877). *El sueño*. 1866. Óleo sobre lienzo, 135x200 cm. Museo de Petit Palais, París, Francia.



Imagen 2.55. GUSTAVE COURBET (1819-1877). *El origen del mundo*. 1866. Óleo sobre tela. 55 x 46 cm. Museo Orsay, París, Francia.

El afán de los artistas del momento por la investigación pictórica -influenciados por las nuevas máquinas, producto de la revolución industrial-, da paso al arte moderno en el que las nuevas y diferentes corrientes artísticas se encuentran en un momento de constante evolución.

Los precursores del arte moderno son principalmente Cezanne, con su estudio de la forma, Gauguin, inspirado en el arte primitivo, que será el principal promotor del posterior cubismo y Van Gogh, artista que, con su pintura vigorosa, empastada y expresiva, será una fuerte influencia en los artistas de principios de siglo XX.



Imagen 2.56. PAUL CÉZANNE (1839-1906). Autorretrato. 1.880. Óleo sobre lienzo, 34 x 26. National Gallery, Londres.



Imagen 2.57. VICENT VAN GOTH. (1853-1890) Autorretrato. 1.889. Óleo sobre lienzo, 65 x 54. Music Bitches, París.



Imagen 2.58. PAUL GAUGUIN (1848-1903). Autorretrato con Cristo amarillo. 1.890. Óleo sobre lienzo, 38 x 46. Museo Orsay, París, Francia.

El retrato ha formado parte de nuestras vidas desde la antigüedad; la necesidad de verse representado es una constante en la vida del ser humano que de una u otra forma ha buscado la manera de satisfacer sus necesidades de mostrarse al mundo en formato de

ritual, en búsqueda de reconocimiento público o con un carácter mucho más íntimo y familiar. Antes de la aparición de la fotografía pintores, escultores y grabadores eran los encargados de desempeñar esta función. Con la aparición de la fotografía los tradicionales métodos de representación del individuo cambian y se transforman.

La fotografía aporta al retrato un cambio significativo. Ya no es estrictamente necesaria la mano del pintor o del artista para ver plasmada la imagen de la persona; la cámara fotográfica es capaz de capturar en unos instantes la fisonomía de una persona con total fidelidad. El retrato fotográfico es más rápido y económico lo que le permite a la fotografía ser mucho más asequible a todo tipo de público.

La idea de la vida cotidiana tiende a identificar la función del retrato y de la fotografía: los objetos de ambas son el reflejo del rostro humano; además, en su base este reflejo es mecánico (el elemento de interpretación artística, tan a menudo señalado en el retrato, de hecho tampoco es ajeno a la fotografía artística y por eso no puede ser considerado el rasgo dominante de la oposición). En calidad de rasgo distintivo se mencionan el automatismo de la fotografía y la base subjetivo-creadora del retrato. Pero esta oposición tiene un carácter bastante convencional, puesto que los principios artísticos en la fotografía ya hace tiempo que no asombra a nadie. Así pues, puede parecer que la diferencia entre la fotografía y el retrato se está borrando gradualmente. Tal proceso, en efecto, está teniendo lugar, pero, reduciendo a él toda la esencia de la cuestión, corremos el riesgo de perder la frontera entre esas dos especies del arte profundamente diferentes. (Lotman, 2011: 25)

Se puede pensar que la fotografía desterró al arte del retrato del panorama artístico convirtiendo a esta disciplina en obsoleta y caduca. Es cierto que el retrato tradicional cae en decadencia y en cierto desuso, sin embargo la aparición de la fotografía provoca una evolución en cuanto al contenido y la utilización del lenguaje simbólico de las imágenes especialmente en la representación del cuerpo humano.

2.1.6. El triunfo del sujeto. La visión del retrato a partir del siglo XX.

Continuando con la evolución cronológica que nos ocupa avanzamos hacia la Revolución Industrial como introducción al arte del siglo XX. La industrialización dio paso al nacimiento de las Vanguardias y con ellas cambió la perspectiva sobre el concepto general que se tenía del arte (Ruhrberg, 2005: 67). Sin embargo con la Primera y la Segunda Guerra Mundial, se produjo un retroceso, el arte de vanguardia fue prácticamente disuelto, el agotamiento moral que supuso este período de guerras interfirió en la vitalidad generada

en épocas anteriores recuperándose el gusto por la estética clásica impuesta como ya sucediera durante el imperio de Napoleón (Ruhrberg, 2005: 184).

Un ejemplo claro lo vemos en la obra de Delacroix "*La libertad guiando al pueblo*" o en el "*Guernica*" de Picasso. En ambas obra queda representados la lucha, el dolor y el sufrimiento de un pueblo en guerra.



Imagen 2.59. EUGENE DELACROIX (1798-1863). *La libertad guiando al pueblo*, 1830. Óleo sobre tela, 325 x 260 cm. Museo del Louvre, París.



Imagen 2.60. PABLO PICASSO (1881-1973). *Guernica*, 1937. Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

La dualidad de corrientes artísticas que surgen de manera paralela durante la primera mitad del siglo XX deja constancia de los diferentes posicionamientos políticos y de pensamiento que surgen en esta época. Este aspecto influirá notablemente en la producción artística en general y en el modo en el que queda representado el individuo en de la obra de arte.

En la sociedad contemporánea, todos los regímenes totalitarios han intentado controlar la producción artística de esta doble manera: haciendo propaganda ideológica de los valores que interesan al poder y, al mismo tiempo, censurando y reprimiendo con dureza cualquier tipo de arte y de estética que encarne los valores contrarios. (Furió, 2000: 102).

A finales de siglo XIX y principios del XX los artistas investigan nuevas formas de expresión. Los métodos académicos comienzan a considerarse obsoletos y se ven sustituidos por el afán de búsqueda continua de un nuevo lenguaje gráfico.

Nace el orgullo individualista y la imagen del artista comienza a ser valorada por su personalidad y originalidad dando lugar a un nuevo culto al genio. Los artistas, en general, están en desacuerdo con el hombre moderno al que consideran distanciado de la naturaleza y de la religión. Ante la pérdida de ideales el sentimiento trágico, que caracterizó a los artistas románticos, se instaura como una constante que acompañará hasta nuestros días a la imagen que tenemos de la personalidad del artista.

El fin de siglo XIX está inmerso en el pesimismo ante la incapacidad humana de mejorar el mundo. La obra de arte es considerada personal e intransferible y la experiencia artística es la base del nuevo arte. Esto supone una revolución artística en la que destaca la consideración del ser por encima de todo, la obra ya no representa la realidad sino que es una realidad en sí misma creada a partir de la inspiración del artista. A partir de este momento el arte se considera una actividad mental llevada a cabo por intelectuales en la que la percepción de una nueva realidad lleva a los artistas a investigar en el estudio de la libertad de la técnica y la expresión rechazando los modelos convencionales de creación en pos de la búsqueda de la belleza perdida y de la crítica a la corrupción de la civilización (Hagen, 2005: 700).

Artistas como Otto Dix, pertenecientes al expresionismo alemán, ponen de manifiesto a través de sus obras su desacuerdo con los acontecimientos sociales del momento. Con Goya como precedente con los “*Desastres de la Guerra*”, los artistas expresionistas supieron reflejar la realidad de una sociedad abatida por la guerra, el hambre y el desamparo. Obras como “*Tríptico de la gran ciudad*” de Otto Dix fueron consideradas un “instrumento de intimidación” contra la Alemania nazi (Hagen, 2005: 703). De este modo se marca el referente de lo que supondrá la utilización de la imagen del cuerpo como elemento de crítica y denuncia en las posteriores décadas del siglo XX.



Imagen 2.61. OTTO DIX (1891-1969). *Tríptico de la gran ciudad*, 1928. Óleo sobre lienzo. Panel central; 181 x 210 cm, alas laterales; cada una 181 x 101 cm. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

A partir de los años cincuenta Estados Unidos se constituye como una de las mayores potencias mundiales y por lo tanto es el mayor referente cultural. Aparece el mercado de consumo y la publicidad y los nuevos medios de comunicación invaden un mercado cada vez más consumista y lleno de mensajes. Esto da lugar a numerosas revoluciones: la liberación sexual, la lucha por la defensa de los derechos humanos, la integración de la

mujer al mercado laboral y la aparición de las nuevas tecnologías, todos estos aspectos junto con otros muchos, suponen un cambio radical en la nueva estructura de pensamiento social y por defecto en las formas y mecanismos empleados para la creación artística especialmente en aquellos aspectos relativos al retrato y la representación del sujeto en del arte del siglo XX.

Hoy en día, no es necesario esconderse, es más, el artista contemporáneo expresa y experimenta hasta límites insospechados, con la imagen de su cuerpo y con su propio cuerpo y se muestra y exhibe sin ningún tipo de pudor. Esto se debe al importante cambio social que se viene produciendo desde finales del S. XVIII y que artísticamente se manifiesta de forma más clara a través de las vanguardias del S. XIX y XX.

Desde finales del siglo XIX artistas como Gauguin experimentan con la forma y el color, dando rienda suelta a su forma de expresar y de autorrepresentarse. Ya a comienzos de siglo XX nos encontramos con una serie de autorretratos que no dejan indiferentes a nadie. Un claro ejemplo lo podemos observar en la obra de Egon Schiele que se centra en la representación del cuerpo desde una perspectiva que roza la pornografía, en este caso, nos encontramos ante una nueva forma de percibir y representar la sexualidad.

Claude Cahun, en su obra fotográfica, muestra lo que se podría denominar “tercer género”, por primera vez se trata de forma abierta el tema de la identidad de género en el arte en la que la artista borra las distinciones entre el sexo masculino y femenino dejando al descubierto su androginia con plena libertad.



Imagen 2.62. PAUL GAUGUIN (1848-1903). *Autorretrato*, 1889. Óleo sobre Tabla , 79,2 x 52,3 cm. National Gallery of Art, Washington DC.



Imagen 2.63. SALVADOR DALÍ (1904-1989). *Autorretrato blando con bacon frito*, 1941. Óleo sobre lienzo, 61,3 x 50,8 cm. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.



Imagen 2.64. CLAUDE CAHUN. (1894-1954) *Autorretrato. I am in training don't kiss me*, 1927. Fotografía en blanco y negro.

En las décadas de 1950 y 1960, la prosperidad económica ayuda también al resurgimiento de la creación artística. En un primer momento se toman referencias de las ya extintas vanguardias y aparecen los denominados Neos (Neo-dadaísmo, Neo-expresionismo, etcétera). Rápidamente surgen nuevas ideas y fórmulas renovadoras que no solo afectan a los sistemas políticos y sociales sino que todos estos cambios dejan una profunda huella en las nuevas fórmulas de experimentación artística. En términos de retrato, estas nuevas fórmulas quedan reflejadas en la representación de la Figura humana mediante “deformaciones físicas nunca antes consideradas” que nos muestran una idea de individuo mucho más compleja. (Martínez-Artero, 2004: 205).

Otro papel fundamental lo va a desempeñar el nuevo concepto de público que empieza a considerarse como tal en el siglo XVIII⁷. El espectador no siempre ha estado preparado para la comprensión visual del arte expuesto ya que hasta el momento el disfrute del arte estaba vinculado a las altas esferas de la sociedad, tan solo tenemos que remitirnos a los artistas de vanguardia, rechazados en su origen y obligados a competir directamente con las nuevas fórmulas de entretenimiento como el deporte, la publicidad, el espectáculo y el turismo (Lipovetsky, 1986: 17-24). Del mismo modo la identificación de la idea de retrato en el arte actual queda diluida ante los ojos de un espectador que se siente ajeno a la obra que contempla. “La actitud contemplativa del espectador vendrá definida por esa mirada estática, desinteresada; ese estar delante de la obra como un permanecer recogido”. (Fernández-Polanco, 2004: 30).

Hoy en día y especialmente desde los años 90 se ha debatido profundamente el sentido del arte moderno y su aportación, tantas veces vacía al espectador, un espectador que cada vez será más tenido en cuenta en la exhibición y participación de la propia obra ya que sin él esta no existiría (Fernández-Polanco, 2004: 17).

A partir de la segunda mitad del siglo XX aparecen innumerables estilos artísticos muy variados y de diferente procedencia lo que provoca la dificultad de identificar el concepto de retrato dentro del arte del siglo XX (Francastel, 1988: 231). En el arte conceptual la destreza técnica en la ejecución de la obra queda relegada a favor del “concepto”. Obras como “*Esto no es una obra de arte*” de Duchamp o “*Esto no es una pipa*” de Magritte, enuncian la instauración de un arte conceptual que nos lanza una reflexión crítica sobre la representación del arte (Martín-Prada, 2001: 120-122). La idea de plasmar un concepto concreto mediante diferentes y variadas técnicas o mecanismos expresivos se ha convertido en un importante referente tanto en el arte contemporáneo como en los recursos utilizados por la publicidad y el diseño en los que el “concepto” y el trabajo a partir de ideas es la base fundamental de propuestas artísticas como las de Joseph

⁷ Aurora Fernández Polanco en el capítulo “El público. El espectador abatido” hace referencia al espectador de la obra de arte. Consultar en: Fernández Polanco, A. (2004). *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa.

Kosuth en las que plantea una dicotomía entre concepto y percepción (Martín-Prada, 2001: 123).

A lo largo del siglo XX, la relación artista-obra-espectador queda profundamente afectada ya que el hecho de “experimentar” a través del cuerpo, conduce al artista a modificar su relación con la imagen (Ardenne, 2004: 42). En torno a estos planteamientos aparece un nuevo mecanismo para hacer y generar arte desde el punto de vista artista-obra-espectador, consistente en convertir al espectador en partícipe directo de la obra, que a su vez, se convierte en el propio *Performer* (Laínez, 2004: 144). Una nueva dimensión espacio-tiempo donde las obras no son creadas para su contemplación sino para la participación en un determinado lugar y en un momento concreto (Fricke, 2005: 601). Este concepto de objetos mínimos, industriales y fácilmente reproducibles proviene de la corriente minimalista y del posminimalismo, donde ahora prima el mundo sensorial en el que el espectador experimenta el recorrer espacios escultóricos formando parte de la propia obra.

De igual forma resulta interesante hacer una revisión sobre aquellas obras en las que el artista no se autorretrata de una forma Figurativa o reconocible físicamente sino que lo hace a través de cuerpos anónimos, objetos, lugares, sonidos, palabras, etcétera, que el artista utiliza de forma simbólica para representarse a sí mismo, el mundo que le rodea, que le transforma y le convierte e identifica en la persona que es.

A este respecto, abordar temas de identidad es cada vez más habitual en los artistas contemporáneos, bien desde el punto de vista del feminismo, como podemos observar en la obra de Judy Chicago “*The Dinner Party*”, o como medio de integración social, racial o cultural como lo hace Yasumasa Morimura mediante el apropiacionismo de identidad que realiza en sus fotografías y video-creaciones. Según afirma Judy Chicago en la obra de Grosenick “creo firmemente que si el arte habla claramente de algo que es relevante en la vida de las personas puede cambiar el modo en que perciben la realidad”. (Grosenick, 2002: 80).



Imagen 2.65. JUDY CHICAGO (1939). *The Dinner Party*. 1979. Instalación. Brooklyn Museum de Nueva York.

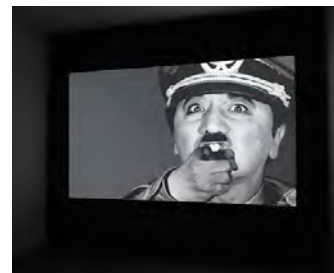


Imagen 2.66. YASUMASA MORIMURA (1951). *A Requiem: Laugh at the Dictator*. 2007. Video arte, DVD, 10 min 27 sec. Galería Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo (Austria).

Este nuevo planteamiento de lenguaje expresivo es la respuesta en contraposición al archivo y documentación de todo cuanto ocurre en nuestras vidas y es a partir de este planteamiento donde una serie de artistas como Ana Mendieta, Eva Hesse o Lygia Clark trabajan la representación del individuo a partir de la imagen de sus cuerpos, ampliando la representación del artista en la escena pública y exponiendo la relación entre el "individuo interior y su entorno" (Jones, 2006: 24-25). Estas artistas se plantean trabajar en escenarios diferentes a los establecidos como pudieran ser los museos o salas de exposiciones y por lo tanto se enmarcan dentro de espacios y lugares en una búsqueda para la experimentación de entornos, acciones y situaciones espontáneas y vivas ante la resistencia de una sociedad racionalizada (Fernández-Polanco, 2004: 72). Esta nueva forma de arte que encontramos en las *performances*, acciones, o *happenings*, tienen a su vez un carácter efímero y en numerosas ocasiones están dirigidas a ser vivenciadas. La particularidad y en ocasiones inconveniente reside en su dificultad expositiva y de conservación ya que al tratarse de experiencias artísticas en las que el espectador se convierte en partícipe de la acción, nos encontramos ante obras compartidas y llevadas a cabo en un momento y lugar determinados, y por lo tanto la única documentación que nos llega de ellas es en formato de vídeo o fotografía mediante los cuales tan solo podemos situarnos en el lugar de ese espectador que en su día fue partícipe de dicha acción e intentar imaginar y sentir las sensaciones que pretendía transmitir el artista promotor de la obra en cuestión (Fricke, 2005: 602).



Imagen 2.67. ANA MENDIETA (1948-1985). *Body Tracks 19*. (performance).



Imagen 2.68. LYGIA CLARK (1920-1998). *El yo y el tú: serie ropa-cuerpo-ropa I*, 1967.



Imagen 2.69. EVA HESSE (1936-1970). *Contingente*. 1969. Estopilla, látex y fibra de vidrio. 350 x 630 x 109 cm. National Gallery of Austria. Canberra.

La obra de estas tres artistas supone un replanteamiento de la Figura del artista como creador y como individuo; Mendieta reivindica a través de sus performances corporales el sufrimiento físico y moral de la mujer. Clark, motivada por su formación en psicología, experimenta a través de objetos encontrados utilizados como elementos sensoriales de

conexión y autoexploración. En la misma línea de investigación con nuevos soportes para el arte, Eva Hesse recurre a la metáfora simbólica para la reivindicación feminista de la época mediante la experimentación combinando nuevos materiales con otros más tradicionales.

El fin de siglo fue una época de cambios importantes, que remiten al descubrimiento de una supuesta naturaleza racional del hombre, a los descubrimientos del darwinismo, a la industrialización y el cambio de la dinamización social, a la irrupción de las masas en la vida pública y a los nacionalismos, pero también a una nueva redefinición social de los sexos, a una nueva querrela de las mujeres, que ahora se manifiesta, frente a la que tuvo lugar a finales de la Edad Media, en escritos “científicos” de psicólogos, psiquiatras, psicoanalistas, antropólogos. (Varela y Álvarez-Uría, 2008: 158).

Existe un importante componente filosófico, psicológico y social en gran parte de la producción artística que, a partir de la Vanguardia Europea y Norteamericana, comienzan a sentir importantes cambios en su forma de percibir la nueva cultura visual de lo que se denominará mundo moderno. Esta nueva cultura visual apuesta por formas de expresión cada vez más individuales principalmente masculinas en su origen (Taylor, 2000: 18). A pesar de la tradición masculina que encabezaba las listas de artistas emergentes, no tardaron en darse a conocer nuevas dimensiones sociales y psicológicas que incluían el surgimiento, a partir de los años setenta, de una mentalidad feminista y homosexual que en medio de la confusión creativa que caracterizó a esta década, se abrieron paso convirtiéndose en uno de los sectores que más va a influir en el arte de las décadas posteriores, siendo su principal característica la reflexión basada en cuestiones de sexo, género e identidad, especialmente durante los últimos 20 años del siglo XX.

Este nuevo arte de mujeres americanas de comienzos de los setenta fue significativo por varias razones. Constituyó la primera fase de un compromiso filosófico por parte de las mujeres artistas en cuestiones sobre como podía expresarse el feminismo en el arte y se planteó el cómo podían utilizar las mujeres su cuerpo o la imagen de su cuerpo para explorar la identidad femenina sin dar lugar a la acusación de estar jugando con los diversos tipos de respuestas voyeuristas que por otras razones habían querido destruir. (Taylor, 2000: 20).

Trasgresión y escándalo son una de las características del panorama artístico actual que viene realizándose desde mediados del siglo pasado. Nos enfrentamos a un tipo de arte confuso y difícil de comprender desde la perspectiva del espectador cotidiano, un arte que se convierte en una provocación constante al espectador que a menudo experimenta

un rechazo justificable ante este tipo de acciones en las que los recursos utilizados como la sangre, los excrementos y todo tipo de elementos desagradables, convierten a la obra de arte en un vehículo de comunicación estéril, una obra que a falta de una justificación acertada resulta ignorada por el observador que se acerca a la obra desde una perspectiva más clásica y en busca de las características formalmente atribuidas al arte más tradicional.

El arte actual está lleno de nuevas fórmulas y formas de analizar y crear obras de arte y lo hacen tanto desde la técnica como desde la perspectiva de disciplinas tales como la antropología, el psicoanálisis, la sociología, el pensamiento feminista, en definitiva, un abanico tan grande de posibilidades que a menudo nos parecen inabarcables, unido todo esto a un afán continuo de experimentación artística que hace esta tarea aun más compleja por constituir un ente muy abstracto. “La modernidad se entenderá progresiva y oficialmente en términos de abstracción”. (Fernández-Polanco, 2004: 30).

El compromiso reside en facilitar la apertura al panorama de todas las experiencias estéticas que han convivido desde el siglo XIX y que están ligadas al mundo del arte donde se han ido produciendo importantes cambios perceptivos y de valores. Durante el siglo XX las diferentes manifestaciones artísticas han experimentado no solo con un nuevo lenguaje del código narrativo, muy diferente del que ha caracterizado al arte de siglos anteriores, sino que también han investigado en torno a la textura, la forma, lo corpóreo, lo experimental y lo vivencial. Como resultado nos encontramos ante infinidad de corrientes estéticas fundamentadas en el minimalismo (Ruhrberg, 2005: 353). En su amplia variedad de propuestas estas nuevas apuestas creativas pueden buscar la crítica, lo desagradable, lo bello, lo poético, la risa o el entretenimiento tanto en escenarios destinados para el fin artístico como fuera de ellos.

Si revisamos la historia del arte podemos observar que lo innovador termina siendo aceptado y el artista se encuentra en un continuo descubrir, en una búsqueda constante de nuevos registros.

“...creo que la historia del arte puede concebirse en términos de progreso tecnológico, una serie de invenciones técnicas que conducen a la perfección creciente de la imitación de la naturaleza, que naturalmente no es lo mismo que la perfección estética”. (Gombrich, 2002: 67).

El uso de las nuevas tecnologías va a influir en el modo de entender no solo el arte sino la comunicación en sí misma. El artista es cada vez más individualista hasta el punto de alejarse de las ataduras que a menudo supone trabajar para un galerista. El escaparate de Internet proporciona el reconocimiento necesario, incluso en ocasiones excesivo, para darse a conocer y mostrar un trabajo que, con suerte, puede lograr un gran

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE

reconocimiento mediático en tan solo unas pocas horas. Un caso muy representativo de este tipo de circunstancias cibernéticas es el de la artista estadounidense Natacha Merrit que personificando un medio joven, directo, espontáneo y abierto a los contactos, representa la encarnación del estilo de vida actual.



Imagen 2.70. NATACHA MERRITT (1977). *Digital Diaries*. 2000.



Imagen 2.71. MARINA NUÑEZ (1966). *Sin título (ciencia ficción)*, 2010. Infografía en caja de luz, 29x47,5 cm.

Natacha Merrit fue descubierta a través de una serie de fotografías publicadas en Internet y consiguió la fama con un trabajo llamado "*Digital Diaries*".

Estos diarios demuestran cómo el insaciable deseo humano de experimentar puede ser captado en película. El hecho de que hablan abiertamente de la satisfacción sexual tiene algo que ver con el evidente deseo de Merrit de experimentarla ella misma. Y sin embargo, aunque parezca sorprendente, la forma en que trata los más íntimos detalles sexuales no hace pensar en la pornografía. Al contrario consigue interesar al espectador en aprender más sobre la franqueza con la que intenta descubrir visualmente la vida. (Fragenberg, 2002: 351).

A partir del siglo XIX los avances tecnológicos se suceden a una velocidad vertiginosa. Hoy en día el mundo de la informática se ha introducido en nuestros hogares como algo habitual del mismo modo que lo hace en el taller del artista. A menudo nos encontramos ante obras en formato digital como las de Marina Núñez que mediante el fotomontaje y la edición digital elabora un complejo mundo de mujeres "superpuestas" que navegan entre el mundo de lo ficticio y lo real a través de un "yo-otro" (Tejada, 2011: 97).

El espectador se convierte en cómplice de la obra, ya no es un mero observador ya que a través de este juego de reflejos y miradas se traslada, en cierto modo, al espacio interior de la obra para descubrir el rostro de quien la ejecuta. El artista es creador y comunicador, es mensajero, es a la vez codificador y descodificador narrativo que, en su lenguaje comunicativo personal, codifica de nuevo mediante el lenguaje visual una

realidad que es la suya y la de sus contemporáneos, individuos que viven y comparten una cultura y un tiempo compartido donde los referentes externos son comunes, la diferencia reside en el modo de ver, observar, percibir y expresar.

2.2. EL AUTORRETRATO. EL ARTISTA ANTE SU IMAGEN.

La manera compulsiva en la que Rembrandt se autorretrataba no dista de la forma de trabajar de muchos de los artistas actuales. Habitualmente acostumbramos a ver en los museos retratos solemnes de personalidades relevantes que han formado parte importante de nuestro legado histórico. El retrato aparece de esta forma como un premio, como un reconocimiento meritorio al logro, pero no siempre ha de ser así. Los artistas han escondido tras estas fachadas majestuosas mensajes sobre la personalidad del retratado e incluso se han atrevido a dejar visible la opinión personal que tenían del retratado en mensajes aparentemente ocultos en su obra del mismo modo que lo hacen en sus autorretratos.

¿Qué lleva a un artista a autorretratarse?, ¿qué inquietudes existen en su espíritu para crear la necesidad de perdurar en el tiempo y dejar su huella como espectador, objeto observado y observante?. El autorretrato, sin duda, está lleno de misterio, de miradas que se vuelven al espectador como observando desde un lugar ya muy lejano en muchos casos y no tanto en otros. Con una mirada profunda e inquietante, que nos dice “yo soy este”, “yo soy la mano que ha retratado e inmortalizado a tantos otros”, “yo soy quien estudia y analiza cada uno de los rasgos físicos y emocionales de quien posa ante mi pincel, mi pluma o mi cincel”.

El autorretrato, que en ocasiones ha servido como primer modelo de estudio para algunos o como carta de presentación para otros, se convierte en una necesidad narcisista, de reivindicación de derechos o simplemente en una demostración del paso del tiempo y de las inclemencias de la edad, de la soledad, de la alegría o del dolor.

Buena parte de los autorretratados busca de alguna manera su perdurabilidad en el tiempo. Con el paso de los años, es la imagen del fotógrafo que siempre está detrás de la cámara, del que desconocemos su auténtica imagen, su persona, su fisonomía y su postura ante la vida, a través de estos autorretratos, el artista se presenta ante el espectador como individuo que existe, que defiende su presencia en el mundo, que se muestra metafóricamente o literalmente al desnudo frente a un espectador que lo contempla ya no solo desde el documento gráfico que lo representa sino en forma de obra de arte admirable desde el punto de vista estético o la crítica a la sociedad a la que pertenece ya que estos artistas no solo documentan su imagen en el contexto histórico

en el que viven o vivieron sino que nos acercan al pensamiento de su época y a las preocupaciones de sus sociedades respectivas.

Solo grandes artistas como Tiziano, Rembrandt, Goya o Picasso, se han atrevido a retratarse en la ancianidad, enfrentándose a un rostro ajado y cansado, a una mirada que vislumbra que el fin está próximo. Se ha hecho notar alguna vez que pintores relativamente importantes como Chagall, que, de jóvenes, practicaron asiduamente el arte del autorretrato, dejaron de mirarse a sí mismos cuando el ánimo se debilitó, como si hubieran temido enfrentarse al espejo del alma. (Azara, 1995).

Desde la pérdida de credibilidad de la iglesia, el sentimiento de individualidad se acentúa y el ser humano se plantea su existencia, sus emociones y su destino; se convierte en un alma solitaria que no se apoya en los juicios de una moralidad religiosa y por lo tanto siente la necesidad de buscarse a sí mismo (Francastel, 1988: 69-70). Estos nuevos conceptos de la individualidad van a ser imprescindibles para el entendimiento del sentimiento de la sociedad moderna, donde el cuerpo se convierte en un material de autoexploración para el propio artista que trabaja sobre la imagen inventada o no de su cuerpo y con su propio cuerpo en sí, sometiéndolo a situaciones extremas para recrear espacios o situaciones, emociones o manifiestos sobre estética y sociedad, cultura, violencia de género, racismo, xenofobia, en definitiva se nos plantea una búsqueda de identidad en un mundo actual que presume de globalización y en el que las identidades individuales quedan difuminadas por la propaganda publicitaria, el poder político y las situaciones aún visibles de guerra, hambre, exclusión social, violencia e intolerancia.

El autorretrato, como género artístico, ha sido considerado como un arte menor careciendo del prestigio merecido, tachando de narcisistas a los artistas que han recurrido a él como género pictórico y cuestionándose las tradicionales fórmulas de representación de género, identidad y apariencia (Martínez-Artero, 2004: 264). Como hemos podido comprobar en la revisión histórica, el concepto de autorretrato ha ido introduciéndose sutilmente hasta conformar un género en sí mismo dentro de la obra de determinados artistas, llegándose a convertir en uno de los temas principales representados por artistas como Durero, Rembrandt, Egon Schiele o Picasso. En la actualidad en la que se propone el “acercamiento a la identidad personal” podemos hablar del arte como “un enorme autorretrato de artista” (Martínez-Artero, 2004: 265)

Las inquietudes que llevan al artista a autorretratarse son múltiples, en origen se trataba de un recurso utilizado para el aprendizaje, el artista como modelo para la práctica y elaboración de sus propias obras. A partir de la Edad Media se despierta el interés por dejar huella dentro de las obras y los artistas comienzan a representar, con sus propios

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

rasgos, los rostros de determinados personajes que conformaban la obra encargada como puede observarse en la imagen 2.73. en la que Domenico Ghirlandaio se autorretrata dentro de su obra “Adoración de los Reyes”.



Imagen 2.72. HERMANO RUFILLUS Autorretrato, siglo XII (fechas desconocidas). Letra capitular de un manuscrito iluminado. Biblioteca Bodmeriana, Ginebra.



Imagen 2.73. DOMENICO GHIRLANDAIO (1448/9-1494). Adoración de los Reyes (1488).



Imagen 2.74. DOMENICO GHIRLANDAIO (1448/9-1494). Adoración de los Reyes. (1488). (Detalle de la Adoración de los Reyes. Autorretrato del artista; el artista, en el centro a la izquierda).

A partir del Renacimiento y con el nacimiento de las ideas humanistas, la Figura del artista se revaloriza al igual que el reconocimiento de su trabajo. Las técnicas artísticas conocidas hasta el momento -pintura, escultura, grabado, etcétera-, son el soporte equivalente a la actual fotografía y del mismo modo que el retrato adquiere cierto prestigio dentro de las altas esferas de la sociedad como símbolo de poder y riqueza, el autorretrato será el vehículo de difusión y prestigio entre los artistas del momento. Los autorretratos de Pedro Pablo Rubens, Sofonisba Anguissola y Élisabeth Vigée Le Brun son claros ejemplos de esta práctica.

Hasta bien avanzado el siglo XVIII el concepto de autorretrato está enmarcado dentro de los límites establecidos como correctos, es decir, el autorretrato al igual que el retrato, se considera y entiende como la plasmación de los rasgos de la persona cuyo fin principal es el reconocimiento del individuo representado y por ello sus rasgos han de ser una copia fiel de la realidad.

Hasta ese momento el reto artístico ha consistido en conseguir la perfección técnica; el parecido físico con el retratado era una de las pautas básicas y fundamentales tanto del retrato como del autorretrato.

La aparición de la fotografía sustituyó, en parte, al realismo pictórico, desencadenando una serie de inquietudes que forjaron la base de nuevos conceptos en la teoría y práctica del arte (Mosquera, 2010: 14). En relación a la utilización de la fotografía el autorretrato

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE

de Oskar Schlemmer (imagen 2.76.) es un claro ejemplo de los nuevos métodos utilizados tanto desde el punto de vista expresivo como desde el conceptual.



Imagen 2. 75. JAMES ENSOR (1860-1949) *Autorretrato con máscaras*, 1899. Óleo sobre lienzo, 117 x 80 cm. Museo de Arte Menard, Komaki.



Imagen 2. 76. OSKAR SCHLEMMER (1888-1943) *Autorretrato con máscara y sistema coordinado de rejilla (sol) ante un personaje mítico*, 1931. Fotografía en blanco y negro (original perdido).

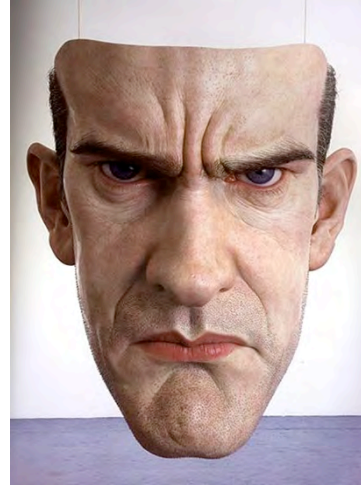


Imagen 2. 77. RON MUEK (1958) *Máscara*, 1997. Resina de poliéster y técnica mixta, 158 x 153 x 124 cm. Saatchi Gallery, Londres.

Las corrientes artísticas surgidas durante las vanguardias afectarán a todos los géneros artísticos sin excepción. El autorretrato se convierte en un excelente lugar de investigación de la forma, el color, la emoción y la técnica. Autorretratos como los de Kirchner, Gino Severini, Beckmann o Magritte nos muestran las múltiples posibilidades expresivas surgidas durante las vanguardias. Color, reconstrucción de la forma, ironía o metáfora son algunos de los aspectos que definen la representación del nuevo tipo humano visible en el autorretrato del artista del siglo XX.



Imagen 2.78. ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880-1938). *Autoretrato con modelo*, 1910. Óleo sobre lienzo, 149,7 x 165. 100 cm. Kunsthalle, Hamburgo.



Imagen 2.79. GINO SEVERINI (1883-1966). *Autoretrato (mi ritmo)*, 1912. Óleo sobre lienzo, 54 x 45 cm. Colección particular.



Imagen 2.80. MAX BECKMANN (1884-1950). *Autoretrato vestido de payaso*, 1921. Óleo sobre lienzo, 100 x 59 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal.



Imagen 2.81. RENÉ MAGRITTE (1898-1967). *El hijo del hombre*, 1964. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm. Colección particular.

Si nos acercamos al panorama más actual del arte contemporáneo podemos observar cómo el concepto de autorretrato se torna cada vez más complejo. Para una mejor comprensión del género del autorretrato se ha dividido este capítulo en subapartados agrupando a los diferentes artistas y sus obras en función de varios aspectos relacionados con la simbología, el análisis, el contenido o la finalidad estética y social de sus creaciones.

2.2.1. La dignidad del artista. El autorretrato como tarjeta de visita.

El artista a menudo ha sido relegado a la categoría de artesano y, por lo tanto, carecía de prestigio social. Los encargos y trabajos realizados para personalidades de la alta sociedad, nobles, reyes e instituciones religiosas, afianzan los nombres de algunos artistas elevando su categoría y estatus social. El artista pertenece entonces a un círculo de prestigio en el que se rodea de personalidades influyentes, se viste con ropas elegantes y vive en entornos idílicos disfrutando de los placeres y virtudes que le aporta su nuevo estatus. Estas referencias quedan plasmadas en los autorretratos de artistas como Alberto Durero, Leonardo, Rubens y Sofonisba Anguisola entre otros (Martínez-Artero, 2004: 37).

La preocupación por reivindicar su posición social lleva a estos artistas a autorretratarse defendiendo, no solo el estatus al que pertenecen, sino también mostrando sus capacidades artísticas y sus destrezas técnicas en el desempeño de una profesión en pleno crecimiento.

Hasta el siglo XVI y bien entrado el siglo XVII el retrato no gozaba de una gran reputación, mientras tanto, artistas como Durero comienzan a poner en práctica un exhaustivo estudio de la personalidad a través de sus series de autorretratos. Como

pintor de transición entre el arte gótico de los países bajos y el, cada vez más influyente, Renacimiento italiano, marcó las tendencias artísticas de la Europa del norte de la época (Francastel, 1988: 11-13).



Imagen 2. 82. ALBERTO DURERO (1471-1528) *Autorretrato a los trece años*, 1484. Punta de plata sobre papel, 27,5 x 19,6 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena.

Imagen 2. 83. ALBERTO DURERO (1471-1528) *Autorretrato con paisaje*, 1498. Óleo sobre Tabla, 52 x 41 cm. Museo del Prado, Madrid.

Imagen 2. 84. ALBERTO DURERO (1471-1528) *Autorretrato como Ecce Homo*, 1500. Óleo sobre Tabla, 67 x 49 cm. Alte Pinakothek, Múnich.

Imagen 2. 85. ALBERTO DURERO (1471-1528) *Autorretrato desnudo*, h. 1507. Tiza negra realizada con blanco sobre papel verde, 29,2 x 15,4 cm. Schlossmuseum, Weimar.

Alberto Durero es considerado el primer pintor occidental que se autorretrató en varias ocasiones y a lo largo de toda su vida. El dibujo “*Autorretrato a la edad de trece años*” es su primer autorretrato conocido, realizando en 1493 y “*Autorretrato con flor de cardo*” el primero realizado a la técnica del óleo. Los autorretratos de Durero se caracterizan por el estudio de los detalles tanto compositivos como simbólicos. Un ejemplo de ello es el autorretrato de 1498 (imagen 2.83.), uno de los primeros autorretratos de Durero en el que el artista hace alusión a su posición y clase social, reflejando la conciencia de sí mismo como creador y como caballero, empleando, a su vez, una técnica a caballo entre la tradición flamenca y la influencia de la pintura italiana en la que el estatus de pintor se elevaba a la consideración de hombre intelectual. La mirada del artista en esta obra está llena de seguridad y firmeza aludiendo a su buena posición social, del mismo modo que su vestimenta y la posición de sus manos que nos dan muestra de los buenos modales propios de los caballeros de su clase.

Durero se pinta como Jesucristo, con rasgos idealizados colocando su mano derecha sobre el pecho, evocando una imagen profundamente religiosa en “*Autorretrato como Ecce Homo*” de 1500 (imagen 2.84.). Este autorretrato junto al grabado “*Melancolía*” muestran el compartido interés renacentista del artista por los planteamientos filosóficos sobre las preocupaciones intelectuales en un momento histórico en el que Alemania se

sumía en la confusión y la creencia de la llegada del fin del mundo (Martín González, 1974:144).

La utilización del autorretrato ha tenido varias finalidades, entre ellas la de dignificar la posición de su creador, tanto desde un punto de vista artístico como del posicionamiento social. Un ejemplo claro lo encontramos en la obra de Pedro Pablo Rubens que a lo largo de su carrera realizó varios autorretratos, alguno de ellos junto a su familia. La inclusión de objetos o personas dentro del autorretrato de artista supone una reafirmación del estatus y posición social. Dichos objetos son sacados de su contexto habitual para convertirse en referentes cargados de significación; los enseres personales y los utensilios del oficio del pintor adquieren un nuevo matiz dentro de la obra (Martínez-Artero, 2004: 82). El autorretrato de Felix Nussbaum *“Autorretrato con carné de identidad judío”* de 1943, aunque posterior a la obra de Rubens, se sirve de la incorporación de estos objetos como muestra de su identidad en una reivindicación de derechos sociales y humanos del mismo modo que lo hiciera en su momento Sofonisba Anguisola en *“Autorretrato sosteniendo un medallón con las letras del nombre de su padre”* de 1550 o *“Autorretrato al clavicordio”* de 1561 (Martínez-Artero, 2004: 85).



Imagen 2.86. PETER PAUL RUBENS (1577-1640). *Autorretrato con su mujer Isabella Brandt*. Cerca de 1609. Óleo sobre tela, 178 x 136.5 cm. Alte Pinakothek, Múnich.



Imagen 2.87. PETER PAUL RUBENS (1577-1640). *Autorretrato*, 1639. Óleo sobre lienzo, 109,5 x 85 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Imagen 2.88. FELIX NUSSBAUM (1904-1944). *Autorretrato con carné de identidad judío*, 1943. Óleo sobre lienzo 56 x 49 cm. Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück.

Las referencias que tenemos sobre mujeres artistas anteriores al siglo XX son escasas teniendo en cuenta que desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, el acceso a las enseñanzas artísticas se veía restringido para la mujeres ya que se consideraba indecoroso para una mujer el estudio de la anatomía (López-Fdz.-Cao, 2000: 19). A pesar de esta realidad es importante destacar nombres como el de Sofonisba Anguisola pintora italiana perteneciente al período Renacentista y cuya obra es comparable a la de

sus compañeros contemporáneos tanto en calidad técnica como en dedicación profesional.

Sofonisba Anguisola está considerada como una de las primeras mujeres pintoras reconocidas y también como una de las más longevas. Perteneciente a una familia influyente, que la apoyó incondicionalmente en su carrera, consiguió formarse como artista con los mejores maestros del momento. A las mujeres no se les permitía el acceso a la formación artística completa, por este motivo, Sofonisba centró sus posibilidades en crear un nuevo tipo de retrato con personajes y poses informales.



Imagen 2.89. SOFONISBA ANGUISSOLA (h. 1532-1625). *Autorretrato sosteniendo un medallón con las letras del nombre de su padre. Principios de la década de 1550.* Miniatura, 8,3 x 6,8 cm. Museo de Artes Decorativas, Boston.

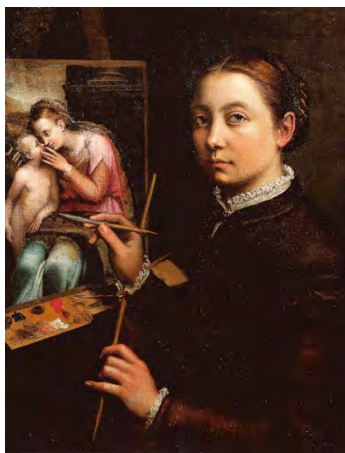


Imagen 2.90. SOFONISBA ANGUISSOLA (h. 1532-1625). *Autorretrato*, 1556. Óleo sobre lienzo, 66 x 57 cm. Museum Zamet w Lancucie, Lancut.



Imagen 2.91. SOFONISBA ANGUISSOLA (h. 1532-1625). *Autorretrato de anciana*, 1610, Óleo sobre lienzo, 95,5 x 76 cm. Kunsthaus, Zürich.

El Renacimiento supone la instauración de una nueva relación hombre-cosmos, como hemos podido observar en la obra de Durero, sin embargo no ocurre lo mismo con las mujeres artistas cuyos autorretratos siguen representando la “vanidad”, la “belleza” y el “placer sexual” (López-Fdz.-Cao, 2000: 31). Sin embargo, artistas como Sofonisba Anguissola, por su constante lucha por defender su derecho de expresión y formación como artista, han sido un referente importante para el feminismo ya que su tenacidad y su éxito abrieron el camino a las generaciones posteriores de mujeres artistas. De su obra caben destacar sus numerosos autorretratos en los que se percibe su origen aristocrático y su preocupación por el recato, la discreción y la castidad, en definitiva las virtudes que en la época eran consideradas propias de una dama. Junto con Durero y Rembrandt es una de las artistas que más autorretratos realizó a lo largo de toda su carrera, entre los que pueden destacarse un doble retrato “*Autorretrato con Bernardino*

Campi” al estilo de Velázquez, “*Autorretrato tocando una espineta*” donde se representa como una joven de la nobleza y “*Autorretrato a la edad de 90 años*”.

Siguieron sus pasos grandes artistas como Lavinia Fontana, Artemisa Gentileschi, Élisabeth Vigée-Lebrun o Adelaïde Labille-Guiard sobre las que hablaremos en apartados posteriores.

La defensa de la dignidad es un tema muy presente en el arte actual especialmente en colectivos que han visto reducidas sus posibilidades de expresión y visibilidad. A mediados del siglo XX surgen nuevos grupos de artistas a los que anteriormente no se les había tenido en consideración. Estos grupos de artistas están formados principalmente por personas pertenecientes de etnias minoritarias, mujeres y homosexuales. El tipo de arte que crean y defienden está muy vinculado a la reivindicación de la identidad como artistas y como individuos dentro de una sociedad en la que se sienten rechazados.

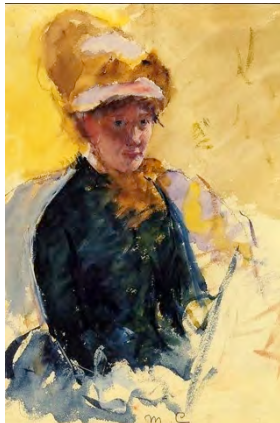


Imagen 2.92. MARY CASSATT (1844-1926). *Autorretrato*, 1880. Acuarela sobre papel, 33 x 24,4 cm. National Portrait Gallery, Washington DC.



Imagen 2.93. JENNY SAVILLE (1970) *Marcada*, 1992, Óleo sobre lienzo, 213,5 x 183 cm. Saatchi Gallery, Londres.



Imagen 2.94. SHIRIN NESHAT (1957). *En busca del martirio*, 1995, Fotografía en blanco y negro, y tinta, 152,5 x 101,5 cm. Colección particular.

El papel de la mujer va a ser fundamental en el nuevo concepto de retrato desde el punto de vista de la dignificación de la propia mujer dentro de la sociedad ya que parte de una posición de “no sujeto” sino de “objeto observado”, por lo tanto, inicialmente, la labor de la artista fundamenta su representatividad en la defensa de su propia dignidad como mujer y como artista (López-Fdz.-Cao, 2000: 28-29).

Este nuevo arte de mujeres americanas de comienzos de los setenta fue significativo por varias razones. Constituyó la primera fase de un compromiso filosófico por parte de las mujeres artistas en cuestiones sobre como podía expresarse el feminismo en el arte y se planteó el cómo podían utilizar las

mujeres su cuerpo o la imagen de su cuerpo para explorar la identidad femenina sin dar lugar a la acusación de estar jugando con los diversos tipos de respuestas voyeuristas que por otras razones habían querido destruir. (Taylor, 2000: 20).

En su tesis doctoral, Sandra Escotado Gil aborda en profundidad la utilización del autorretrato en el arte feminista contemporáneo en el que las mujeres hacen uso de su cuerpo como reivindicación de una liberación sociocultural. La subjetividad de sus propuestas creativas ha generado un amplio debate sobre la dignidad del cuerpo femenino y el modo en el que este sector del arte lo utiliza.

A pesar de los empeños feministas, muchas veces las autorrepresentaciones femeninas vuelven a ser objetualizadas por la mirada androcéntrica de la cultura occidental; en este sentido también nos gustaría llamar la atención sobre algunas posturas dentro del feminismo que lanzaron una respuesta iconoclasta del cuerpo femenino. Según ellas, la utilización del desnudo femenino conlleva inevitable volver a construirse como objetos, nunca como sujetos, puesto que el símbolo del desnudo femenino ya está cargado de significado. (Escotado, 2005: 281).

La búsqueda de dignidad mediante la creación artística no deja de convertirse en un juego de intereses. Hoy en día parece tener más peso el poder mediático y económico que genera la propia obra en sí misma que las intenciones de alcanzar soluciones filosóficas reales en los planteamientos plásticos del arte actual.

2.2.2. El artista atormentado. De víctima a verdugo.

Acostumbramos a ver a un artista que se autorretrata para dar a conocer su dominio de la técnica y su calidad como pintor o su buena posición social, rodeado de objetos y ropas lujosas, sin embargo, analizando las obras de grandes artistas nos encontramos con cierta preocupación por los intereses personales y emocionales que les llevan a plasmar en sus obras sus más profundos sentimientos.

La idea de artista que sufre su propio arte siempre ha formado parte de la leyenda del artista. La sensibilidad ante el mundo que le rodea y la dureza con la que queda reflejado en sus obras es uno de los motivos por los que este calificativo ha cobrado tanta fuerza a lo largo de la historia.

En la antigüedad el artista trabajaba de forma anónima por lo que las referencias que nos han llegado sobre su implicación anímica con la obra son escasas o nulas. Con el tiempo al artista comenzó a gozar de cierto prestigio y libertad creativa y es esta misma libertad

creativa la que nos ha dejado huellas del pensamiento más íntimo del artista y su vinculación personal con la obra creada.

Hasta el Renacimiento cualquier atisbo de interpretación o añadido significativo fuera de las normas establecidas podía desencadenar un desenlace fatal. A medida que el artista dispone de mayor libertad esa libertad se convierte en un vehículo de comunicación que va mucho más allá de la estampa principal de la obra. Ya lo demostró Miguel Ángel en su autorretrato del Juicio Final o Caravaggio que con sus múltiples autorretratos de mártires y degollados en los que ambos artistas sustituyen el rostro del mártir por el suyo propio.



Imagen 2. 95. MIGUEL ÁNGEL (1475-1564). Detalle de *El juicio final*. 1536-1541. (El artista en el pellejo desollado de san Bartolomé, centro derecha). Fresco. Capilla Sixtina, Vaticano. Roma.



Imagen 2. 97. CARAVAGGIO (1571-1610). *David con la cabeza de Goliat*, h. 1610 (Detalle: El artista representado en la cabeza de Goliat). Óleo sobre lienzo, 125 x 100 cm. Galería Borghese, Roma.



Imagen 2. 96. CARAVAGGIO (1571-1610). *Judit y Holofernes*, h. 1599. Óleo sobre lienzo, 145 x 195 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica en Roma, Roma.

En la época del Renacimiento, esta manera de esconder -casi a modo de juego gráfico-, los sentimientos del artista y su propia auto-representación dentro de sus obras, era una muestra más del sistema de control y poder de la sociedad en la que vivían. Un claro ejemplo lo encontramos en los frescos de la Capilla Sixtina que pintó Miguel Ángel. Atormentado por el colosal encargo que le llevó a pintar cientos de Figuras, cuando él realmente se consideraba escultor, hizo que se autorretratara en la piel de Marsias despellejado, en la mano de san Bartolomé.

La obra de Artemisa Lomi Gentileschi siguió las tendencias de la pintura caravaggista de la primera mitad del siglo XVII. Marcada por la violación que sufrió por parte de su maestro a la edad de 19 años, Artemisa se convirtió en la Judith de todos sus cuadros, reproduciendo esta temática en varias ocasiones, autorretratándose constantemente decapitando a Holofernes en un acto de liberación de aquel suceso que la marcó de por

vida. Artemisa pone sus propios rasgos a la Figura de Judith, atribuyendo a Holofernes los rasgos de Tassi, su maestro. La oscuridad y la violencia excesiva de estas obras y la frialdad con la que en todas ellas, el personaje de Judith decapita a Holofernes, son el resultado de la lucha y del doloroso proceso interior por la violación sufrida y del rechazo hacia el dominio masculino (Martínez-Artero, 2004: 87).



Imagen 2.98. ARTEMISA GENTILESCHI (1593-1652/3). *Autorretrato como mártir*, 1612. Óleo sobre lienzo, 32 x 24 cm. Colección privada.



Imagen 2.99. ARTEMISA GENTILESCHI (1593-1652/3). *Judit y su doncella*, 1612-13. Óleo sobre lienzo, 114 x 93,5 cm. Pitti Gallery, Florencia.



Imagen 2.100. ARTEMISA GENTILESCHI (1593-1652/3). *Judit decapitando a Holofernes*, 1614-20. Óleo sobre lienzo, 199 x 162 cm. Galería Uffizi, Florencia.

Artemisa está considerada como una de las primeras y más completas pintoras barrocas de su generación, imponiéndose por su arte en una época en la que las mujeres pintoras no eran aceptadas fácilmente. Consiguió ser una artista de éxito convirtiéndose en la primera mujer en ingresar en la Academia del Disegno de Florencia (Carrano, 2005). El interés por la Figura de esta artista surgió a partir de los estudios feministas que subrayaron su sufrimiento por la violación y el maltrato que determinarían la fuerza expresiva de su lenguaje pictórico, un lenguaje que nos habla de la víctima convertida en culpable como se muestra en su obra “Susana y los Viejos” (LópezFdz.-Cao, 2000: 24) . Artemisa representó a heroínas bíblicas a través de las cuales pone de manifiesto su rebelión contra las condiciones de la mujer de la época.

Otro gran maestro revolucionario de la pintura fue Rembrandt, artista y maestro de la edad de oro holandesa. Realizó más de sesenta autorretratos convirtiéndose en uno de los pintores que se autorretrató en mayor número de ocasiones. Sus autorretratos están llenos de sincera humanidad y conforman una autobiografía gráfica mediante la que realizó un exhaustivo estudio de los gestos, rasgos, estados anímicos y del paso del tiempo desde la efusiva juventud hasta su desoladora vejez.

Los primeros autorretratos de Rembrandt son numerosos y se corresponden con el período de juventud y aprendizaje siendo considerada como uno de los “autotestimonios” artísticos de mayor relevancia. (Bockemühl,1994; 9).

Las preocupaciones de Rembrandt sobre las emociones humanas y las pasiones del alma, características del siglo XVII le llevan a profundizar en el conocimiento del mundo espiritual y a conformar lo que se denomina “estética de la emoción” visible en la serie de grabados que realizó en torno a la misma época en los que se autorretrata reproduciendo todo tipo de muecas (Carl, 2011: 6). Su carrera alcanzó el éxito de forma temprana lo que le proporcionó una vida acomodada, esta situación de estatus artístico, económico y social se ve reflejado en autorretratos como el de 1640 (imagen 2.102) en el que el artista posa elegantemente vestido. Desgraciadamente esta dicha no durará eternamente, sus derroches pronto afectaron a su economía y la muerte de su esposa Saskia en 1642 le marcarán profundamente. Esta pérdida de la alegría por la vida se ve reflejada en sus obra; autorretratos y retratos de encargo se ven impregnados por su preocupación por “el hombre y su estado de ánimo” mostrando la soledad interior de todos aquellos a quien retrataba (Carl, 2011: 27-28). Sus últimos autorretratos nos muestran a un Rembrandt decadente que con teatral ironía refleja la soledad de un rostro envejecido.

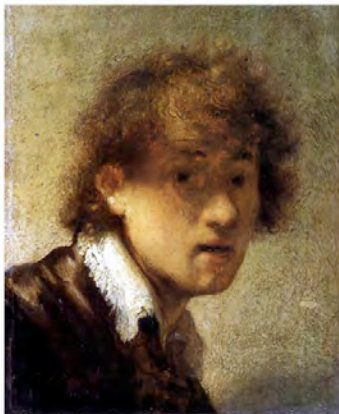


Imagen 2.101. REMBRANDT (1606-1669). *Autorretrato*, 1629. Óleo sobre madera, 15,5 x 12,7 cm. Múnich, Alte Pinakothek.



Imagen 2.102. REMBRANDT (1606-1669). *Autorretrato*, 1640. Óleo sobre lienzo, 102 x 80 cm. Londres, The National Gallery.

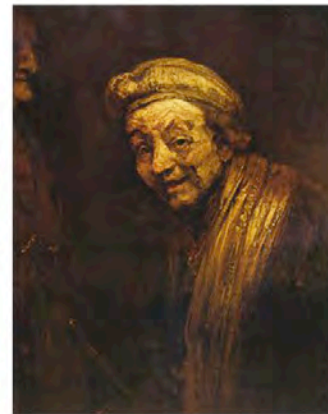


Imagen 2.103. REMBRANDT (1606-1669). *Autorretrato*, 1668. Óleo sobre lienzo, 82,5 x 65 cm. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

Una vez más nos encontramos ante la necesidad de plasmar la imagen del rostro sobre un soporte, el porqué de la utilización del retrato como una búsqueda de perdurabilidad en el tiempo y la utilización del mismo para comunicar un mensaje, una noticia, una opinión, un estado de ánimo, o simplemente mostrarnos el paso del tiempo como lo hacía Rembrandt en sus cerca de cien autorretratos, que de manera casi obsesiva, pintó durante toda su vida.

Ya en el siglo XIX y enmarcado dentro del romanticismo, Caspar David Friedrich fue el principal representante de la pintura romántica alemana. La obra de Friedrich, inmersa en paisajes cargados de simbolismo, pretende reflejar el alma de las Figuras humanas representando la imagen de un hombre desolado, creando así lo que se denominaban «paisajes íntimos» (Hagen, 2005: 552).

Aparentemente su obra es principalmente paisajística pero la naturaleza representada por Friedrich visualiza las tensiones políticas de la época como podemos observar en obras como “*Caminante ante un mar de niebla*”.



Imagen 2.104. CASPAR DAVID FRIEDRICH. (1774-1840). *Viajero frente a un mar de niebla*. 1818. Óleo sobre lienzo, 94,8 x 74,8 cm. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.



Imagen 2.105. EGON SCHIELE (1890-1918). *Autorretrato triple*. (1913). Aguada, acuarela y lápiz. 48,4 x 32 cm. Colección privada.

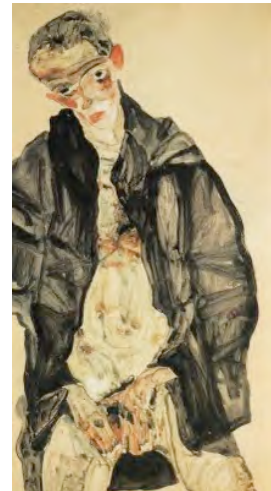


Imagen 2.106. EGON SCHIELE (1890-1919). *Autorretrato masturbándose, cubierto con ropajes negros*. (1911). Aguada, acuarela y lápiz. 48 x 32,1 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Los artistas románticos hacen constar por encima de todo su individualidad. Esta posición egocentrista nos muestra la capacidad creadora y transformadora que extraen de sí mismos. El carácter revolucionario de los artistas románticos es incuestionable, suponiendo una ruptura con la tradición y los valores culturales y sociales establecidos. A partir de este momento la búsqueda de una libertad auténtica se proyecta en todas las artes y constituye la esencia de la modernidad.

A comienzos del siglo XX, Egon Schiele nos muestra una singular forma de explorar su propio cuerpo. El pintor austriaco, cuya pintura se enmarca dentro del estilo expresionista, destaca por sus pinturas de desnudos agresivamente distorsionados y en ocasiones próximos a la pornografía que le llevaron a tener diversos contratiempos con la ley. Después de Rembrandt, los autorretratos de Schiele son la representación de una continua “atracción” de sí mismo en una observación corporal permanente en la experiencia del yo (Fischer, 2007: 147).

Schiele, a pesar de su pronto fallecimiento, es sin duda uno de los artistas que ha sentido una mayor atracción por la representación de sí mismo tanto físicamente como desde una perspectiva profundamente psicológica. Las referencias a artistas anteriores se ven reflejadas en "*Autorretrato triple*" de 1913, en este caso Schiele se reproduce mostrando tres estados de ánimo diferentes representados en su rostro: el desencajado, el jovial y el soberbio de igual forma que en el siglo XVII fuera retratado Carlos I por Van Dyck. En otras ocasiones Schiele se autorretrata en solitario, por duplicado, como santo, como masturbador, como un dandy o como representando a la propia muerte. Al igual que en las obras de otros artistas contemporáneos la obra de Schiele está especialmente influenciada por las teorías del yo y el super-yo de Freud y un narcisismo exagerado que le llevó a realizar un centenar de autorretratos.

En sus autorretratos, Schiele no solo se representa como santo o como mártir sino que lo hace desde una perspectiva acusadora hacia la sociedad mostrando el sufrimiento y padecimiento humanos como en su obra "Reprimir al artista es un delito, es asesinar la vida cuando germina!" realizada en 1912 durante su estancia en prisión por una acusación por difundir dibujos obscenos. Schiele utiliza su cuerpo como vehículo de expresión oscilando entre las pinturas más convencionales hasta las más provocativas, desde el análisis del gesto hasta la descripción de sentimientos y emociones.

2.2.3. Narcisistas y maestros. Las enseñanzas del ego.

EL concepto de "Narciso" es recuperado de la historia mitológica como tema recurrente en el arte (Martínez-Artero, 2004: 74). La idea de retrato como espacio para la recreación y la fantasía ha supuesto, en el caso del autorretrato, una connotación que se corresponde con cierto aire de narcisismo creador por parte del autor. Esta idea narcisista de autorrepresentación desencadena no solo el estudio del propio rostro sino su representación elevada a la categoría de perfección que por arte del artista es utilizado como muestra no solo de su arte sino de la presencia de su propio ego.

A menudo los grandes artistas han sido maestros de sus sucesores compañeros de profesión. Los talleres de arte eran un lugar de aprendizaje y formación en los que los jóvenes talentos aprendían de las enseñanzas de sus maestros para, posteriormente, desarrollar su propio estilo y crear así escuela y tendencia.

Hasta la aparición de las vanguardias la formación artística se regía por una serie de conceptos academicistas establecidos en los que apenas había lugar a la investigación.

Si nos remontamos hasta el siglo XVIII encontramos a dos mujeres artistas y contemporáneas, Élisabeth Vegée-Lebrun y Adélaïde Labille-Guiard. Ambas fueron aceptadas como miembros de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture de

Francia el 31 de Mayo de 1783, suscitando comparaciones entre la obra de las dos mujeres y entre el resto de miembros masculinos de la academia (Crow, 2001: 20). Tanto Élisabeth como Adélaïde pertenecen al período neoclásico y están consideradas como unas de las pintoras francesas más famosas del siglo XVIII. Su diferenciación se encuentra en el carácter más preciosista y burgués de la obra de Vigée-Lebrun en contraposición a la obra de Adélaïde Labille-Guiard mucho más discreta y luchadora en defensa de los derechos de las mujeres artistas .

Los autorretratos de Vigée-Lebrun representan las actitudes y costumbres convencionales de posición y prestigio, sin embargo, Lebrun desvió el género hacia un marcado "sentimiento individualista" (Crow, 2001: 21). La belleza formal de la obra de Vigée-Lebrun está presente en todos sus aspectos no solo en belleza física sino en inteligencia y también cierta coquetería aparentemente descuidada como podemos observar en obras como "*Autorretrato con sombrero*", "*Autorretrato con hija*", o "*Autorretrato a la edad de cuarenta y cinco años*". Serrano de Haro (2012) destaca el refinado gusto de Vigée-Lebrun por las formas y colores delicados con cierto aire de narcisismo y representando su alta posición social y de éxito individualista.

Adélaïde Labille-Guiard dedicó su vida a la pintura y a la enseñanza inculcando los valores de la ilustración, defendiendo la cultura, el saber, la independencia económica y la dignidad de la mujer. En sus obras destaca la búsqueda de la psicología del gesto, representando a una mujer llena de conocimientos y posibilidades pero a su vez ignorada. A pesar de su lucha por la igualdad de género, la revolución francesa vetó a las mujeres de las academias y esto supuso un retroceso a todo lo que se había conseguido al respecto hasta el momento (de la Villa, 2012: 248).



Imagen 2.107. ELISABETH VIGÉE-LEBRUN (1755- 1842). *Autorretrato*, 1782. Óleo sobre lienzo, 97.8 x 70.5 cm. National Gallery, Londres.



Imagen 2.108. ELISABETH VIGÉE-LEBRUN (1755- 1842). *Autorretrato*, 1790. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Galería de los Uffizi, Florencia.



Imagen 2.109. ADÉLAÏDE LABILLEGUARD (1749-1803). *Autorretrato con dos alumnas*. 1818. Óleo sobre lienzo, 210.8 x 151.1 cm. Museo Metropolitano, Nueva York.

La revolución francesa dio paso a la modernidad y con ella se instauraron los ideales románticos que rechazarán el academicismo a favor de la autoexpresión creativa.

Gustave Courbet es el máximo representante del Realismo francés, ligado al auge del proletariado de la segunda mitad del siglo XIX, y como artista consciente de su valía en ocasiones se le acusó de narcisista. Desarrolló un estilo naturalista adaptado al siglo XIX, estudiando a maestros como Caravaggio, Rembrandt o Velázquez. En su obra encontramos escenas de la vida cotidiana, retratos, desnudos o paisajes. Courbet participó abiertamente en la Revolución de 1848, y tanto por su actitud como por sus obras se ganó la reputación de artista peligroso (Argán, 1991: 86). Contrario a las enseñanzas academicistas ejerció una notable influencia sobre los pintores impresionistas.

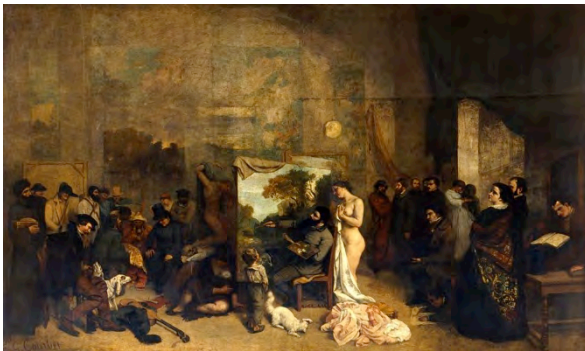


Imagen 2. 110. GUSTAVE COURBET (1819-1877). *El taller del pintor*. 1855. Óleo sobre lienzo, 359 x 598 cm. Museo Orsay, París.



Imagen 2. 111. GUSTAVE COURBET (1819-1877). *Autorretrato: hombre desesperado*. 1841. Óleo sobre lienzo, 45 x 54 cm. Colección particular.

En una de sus obras más influyentes es "*El taller del pintor*" que el propio artista subtítulo "*Alegoría real sobre siete años de mi vida artística y moral*", retrata a todas las personas que habían ejercido cierta influencia en su vida, autorretratándose en la zona central del lienzo a la vez que manifiesta sus inquietudes políticas. Su "ingenua idolatría" queda representada en "Autorretrato con perro", uno de sus números autorretratos en los que demuestra su destreza técnica y la influencia de los pintores naturalistas del siglo XVII (Preckler, 2003: 235).

Partidario de cualquier revolución y con unos ideales profundamente realistas, Courbet defiende la verdad por encima de todo rechazando las técnicas y métodos tradicionales de enseñanza a favor de la libertad expresiva.

El preámbulo del folleto que acompaña a su exposición personal del pabellón del Realismo, al margen de la Exposición Universal de 1855, se ha considerado a menudo un manifiesto del Realismo.

El título de realista se me impuso como se les impuso a los hombres de 1830 el título de románticos. Los títulos nunca han dado una idea justa de las cosas: de lo contrario, las obras serían superfluas.

Sin extenderme sobre la exactitud más o menos grande de una calificación, que nadie, es de esperar, está en la obligación de entender bien, me limitaré a unas cuantas palabras de desarrollo para zanjar los malentendidos.

He estudiado, fuera de cualquier espíritu de sistema y sin partidismos, el arte de los antiguos y de los modernos. No he querido ni imitar a unos ni copiar a los otros: mi pensamiento tampoco ha consistido en alcanzar la meta ociosa del "arte por el arte". ¡No! He querido simplemente extraer del conocimiento completo de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad.

Saber para hacer, tal fue mi pensamiento. Estar capacitado para traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación; ser, no solo un pintor, sino también un hombre; en una palabra, hacer arte vivo, tal es mi objetivo. (Courbet, 1855)⁹.

Heredero de la tradición pictórica occidental, no es innovador por su técnica sino por el carácter provocador en la elección de su temática. Courbet reivindicó el papel de la individualidad en el arte anticipándose a los artistas contemporáneos del siglo XX (Hagen, 2005: 607). Su concepto del realismo se convertirá en modelo de expresión de muchos pintores posteriores.



Imagen 2.112. PABLO PICASSO (1881-1973). *Autoretrato*, 1899-1900. Carboncillo sobre papel, 22,5 x 16,5 cm. Museo Picasso, Barcelona.

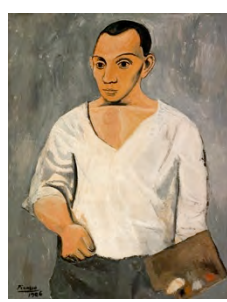


Imagen 2.113. PABLO PICASSO (1881-1973). *Autoretrato con paleta*, 1906. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia.

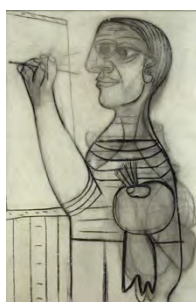


Imagen 2.114. PABLO PICASSO (1881-1973). *El artista frente al lienzo*, (autorretrato). (1938).



Imagen 2.115. PABLO PICASSO (1881-1973). *Minotauro, bebedor y mujeres*. Colección 'Suite Vollard'. (1933).

⁹ Texto extraído en el siguiente recurso en línea: <http://www.musee-orsay.fr/es/coleccion/resena-courbet/courbet-se-expresa.html>

Maestro de maestros, Picasso fue otro de los pocos artistas que supo enfrentarse al paso del tiempo tanto en su rostro, como en su cuerpo y en su vida en general. En sus autorretratos, Picasso se auto-representa en diferentes aspectos de su vida, desde una perspectiva más formal en cuanto a retrato tal y como lo entendemos y la mediante el estudio de la técnica y el estilo que emplea para su realización.

En los numerosos autorretratos que realizó a lo largo de toda su carrera podemos apreciar su evolución artística, ya que por encima del propio retrato en sí, para el artista la Figura humana es el “soporte” para la investigación artística (Francastel, 1988: 228). Los autorretratos de Picasso, realizados en diferentes técnicas y estilos artísticos, nos muestran su evolución personal, desde el estudio del rostro a lápiz, a través de una mirada penetrante, hasta los autorretratos de su última etapa creativa, en la que se representa como una Figura más dentro de sus obras como lo hiciera, tiempo atrás, en su colección de arlequines.

Sin embargo resulta difícil hablar de “retrato” en la obra de Picasso, ya su interés por la investigación continua de nuevas fórmulas expresivas para el arte hacen que introduzca el rostro como un elemento más para el desarrollo de la composición (Francastel, 1988: 230).

Por otro lado, en las series de “*el pintor con su modelo*” o “*Minotauro*”, el personaje principal refleja sus diferentes estados de ánimo y sus impresiones personales sobre la vida como lo hace en “*Dans l’atelier*” de 1954, en la que la Figura del pintor es sustituida por un mono que pinta (Martínez-Artero, 2004: 95). En estos autorretratos la Figura del artista es sustituida por la de otro personaje, minotauro o mono, que ironiza, a modo de metáfora, sobre las impresiones personales del autor sobre sí mismo. Estas obras son un claro ejemplo del trabajo de introspección personal realizado por Picasso casi al final de su carrera, expresado a través de un tipo de autorretratos en los que hace una reflexión profunda sobre su vejez, su persona y su propia condición de artista.

Desde la aparición de las vanguardias los nuevos planteamientos de trabajo en el campo de las artes plásticas quedan reflejados en métodos de enseñanza artística innovadores y en constante movimiento.

La *Bauhaus* fue una escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, Alemania, y cerrada por las autoridades prusianas, en manos del partido nazi en el año 1933. Los ideales de esta innovadora escuela se fundamentaban, de acuerdo con las inclinaciones socialistas de su fundador, como base para la consiguiente transformación de la sociedad burguesa de la época y en la idea de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas en las que intervinieron como parte el profesorado números y destacados artistas del momento (Droste, 2006: 16-19).

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE

En sus diferentes fases cambió por completo la orientación de su programa de enseñanza. La Bauhaus dio paso al desarrollo del diseño industrial y gráfico. Antes de la existencia de la Bauhaus estas dos profesiones no existían tal y como fueron planteadas en esta escuela que estableció los fundamentos académicos sobre los cuales se basarían las tendencias más predominantes de la nueva estética (Droste, 2006: 134).

La fundación de la Bauhaus, cuya base está dada por las vanguardias artísticas de comienzo de siglo, se produjo en un momento de crisis en el pensamiento moderno. Influenciados y atentos a los procesos políticos y sociales de la época mantuvo una postura crítica y su tarea se vio beneficiada por la confluencia de una serie de aspectos relacionados con el desarrollo político, social, educativo y artístico en las dos primeras décadas del siglo XX (Droste, 2006: 47-48).

Fueron muchos y de diversa procedencia los profesores que pasaron por la Bauhaus; entre ellos destaca la participación activa de Johannes Itten, quien realizó el curso preparatorio y el centro del proyecto pedagógico, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy o Wassily Kandinsky cuyos planteamientos teóricos fueron decisivos para iniciar el camino hacia un arte más intelectual y razonado (González, Calvo y Marchán, 1999: 353).

Como apunta la doctora Olaia Fontal en su texto "*de artista a profesor de arte*" (2001), las vanguardias supusieron un cambio de mentalidad en la forma de hacer arte y éste cambio supuso a su vez un replanteamiento en los modos de la enseñanza del arte.



Imagen 2.116. PAUL KLEE (1879-1940). *Autorretrato*. 1922. Óleo sobre yute, 40.5 x 38 cm. Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland.



Imagen 2.117. MOHOLY NAGY (1895-1946). *Autorretrato*. 1925. Fotografía. George Eastman House, Rochester, Nueva York.



Imagen 2.118. JOHANNES ITTEN. (1888- 1967). *El encuentro* (1916). Óleo.

La tendencia en las últimas décadas hacia la autoexpresión creativa nos lleva a plantearnos cuestiones sobre el papel del artista como docente. La individualidad creativa promovida por la autoexpresión libre genera discrepancias en los métodos de

enseñanza artística donde es necesario establecer una relación de convivencia entre las diferentes formas de expresión.

Olaia Fontal (2001: 117) realiza las siguientes apreciaciones:

El dedicarse a la docencia implica una serie de diferencias y peculiaridades con respecto al artista, que vive de su arte. Sin embargo, los mitos del artista contemporáneo le siguen influyendo, principalmente porque se considera ante todo artista y está inmerso en lo que ya se denomina sistema del arte. Por eso es pertinente abordar la construcción de la identidad del artista contemporáneo; y lo es por dos motivos: para utilizarlo de ejemplo piloto y para posteriormente determinar posibles analogías y diferencias con la construcción del profesor de arte contemporáneo y así establecer relaciones e implicaciones mutuas.

Hoy en día la Figura de artista-profesor puede resultar confusa. En la actualidad la idea de artista-profesor está más orientada hacia la imagen de educador, un educador que necesariamente ha de estar formado en varios ámbitos relacionados con el arte como son la historia del arte, la estética, la crítica y la propia producción artística entre otros.

2.2.4. El Artista y la locura. La delgada línea entre el genio y el loco.

La delgada línea que separa a la creación artística de la enfermedad mental ha sido un constante tema de discusión. La principal problemática es plantear unas cuestiones claras sobre lo que hoy en día entendemos por enfermedad mental. Las similitudes entre los rasgos de la personalidad del artista y los del psicópata han sido una comparación romántica que ha contribuido a definir el perfil carismático y genial del artista. Contrariamente a lo imaginado, la capacidad de innovación creativa y estética del artista dista de la enfermedad mental a pesar de que en algunas ocasiones se dieran coincidencias significativas. Según Arthur C. Danto (1988) podemos establecer que el arte actual hace referencia a lo que denomina como un tipo de “arte perturbador”.

Las ideas que defienden que ciertas capacidades creativas son producto de una patología clínica han sido las causantes de alimentar unas teorías no del todo acertadas que han influido negativamente en la interpretación y comprensión del arte contemporáneo.

El artista posmoderno utiliza la expresión directa de sus sentimientos con la libertad de la autoexpresión creativa y a menudo toma referencia de las técnicas y lenguajes gráficos empleadas por estos “enfermos mentales”. Esta nueva libertad creativa parte de una pintura gestual que se libera no solo de reglas y normas sino también de la “conformidad con el disfraz abstracto” para embarcarse en un “viaje de descubrimiento” (Ruhrberg, 2005: 252).

José Luis Pardo (2010), filósofo y Premio Nacional de Ensayo, hace algunas reflexiones al respecto en su artículo "*Arte y Locura*":

Lo demás -es decir, las especulaciones acerca de los estados del alma de los artistas en el proceso de creación y sus paralelismos con los trastornos psiquiátricos o la inspiración divina de los antiguos poetas poseídos por los dioses- son, en verdad, metáforas poéticas que nos oscurecen el hecho de que, así como los escritores nos enseñan las enfermedades de la lengua que constituyen el lenguaje de nuestra época, los artistas visuales y gráficos son los catalogadores de las enfermedades de la vista que contienen el secreto perceptivo de nuestra época. Pero todas ellas son enfermedades colectivas, y no perturbaciones individuales.

A menudo se relacionan los términos arte y locura o al menos se da por sentado el especial carisma que envuelve la personalidad de los artistas. Evidentemente no son términos que siempre vayan de la mano pero es cierto que si hacemos un repaso a la historia del arte encontramos algunos casos realmente estremecedores. La violencia con la que algunos artistas se manifiestan, está condicionada por la lucha en la que aparece la "subjetividad" entre sujeto y naturaleza, artistas como Toulouse-Lautrec, Munch o Beckman ponen el acento en el hombre que pierde su propia identidad (Hübner, 1996: 312).

Es quizás el más conocido de ellos el de Vincent Van Gogh, artista holandés con una amplísima producción artística entre la que se encuentran 27 autorretratos en los que conviven la intención de "autodestrucción" y la "necesidad de autorrepresentación" (Amorós, 2005: 22). Van Gogh, después de varios intentos y numerosos fracasos tanto profesionales como sentimentales, comenzó a pintar a la edad de 27 años. Su vida estuvo marcada por su fuerte personalidad, que a menudo le provocó desavenencias con las personas de su entorno. Preocupado por el entorno social que le rodeaba formó parte de lo que posteriormente se denominaría postimpresionismo. La gran relación que mantenía con su hermano Theo, le llevó a escribirle numerosas cartas que hoy conforman una parte importante del legado del artista en las que se descubre como persona, narrando y describiendo sus inquietudes y pensamientos más profundos¹⁰. Aquejado de una grave enfermedad mental, sus episodios le producían colapsos de la personalidad que influyeron poderosamente tanto en su obra como en su carácter, inundando los últimos años de su vida de una gran angustia, terror y alucinaciones que le llevaron finalmente al suicidio.

¹⁰ Para ampliar información sobre el contenido de las cartas de Vicent Van Gogh consultar en: Rabinand, A. (1990). Cartas a Theo. Barcelona: Espasa.



Imagen 2.119. VINCENT VAN GOGH (1853-1890). *Autorretrato con sombrero de paja*. 1887. Óleo sobre lienzo, 34 x 26,7 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit.



Imagen 2.120. VINCENT VAN GOGH (1853-1890). *Autorretrato con la oreja vendada*. 1889. Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm. Courtauld Institute Galleries, Londres.



Imagen 2.121. CAMILLE CLAUDEL (1864-1943). *El Ángel de la muerte (detalle)*. Escultura en bronce. Museo Orsay, París.

Hasta el momento hemos visto la obra de hombres y mujeres artistas que consiguieron situar sus nombres en los libros de historia; cierto es que estos artistas provenían principalmente de familias acomodadas y esto, junto con su tenacidad e insistencia en el caso de las mujeres, facilitó el desarrollo de sus carreras pictóricas en una sociedad que aún no estaba preparada para ello. Nos situamos ahora en el período de vanguardias, a finales del siglo XIX y principios del XX, en el que se produce un antagonismo que reivindica la libertad frente al mundo burgués a la vez que se establecen las bases diferenciadoras entre el “espíritu científico” de la pintura y la manifestaciones que apuestan por la “transformación mítica del mundo” (Hübne, 1996: 295).

A la lista de artistas pertenecientes a esta época y haciendo referencia al título del capítulo que nos ocupa, incluiremos el caso de una joven escultora, apenas conocida, y cuya obra y vida resultan de gran interés; se trata de Camille Claudel, artista perteneciente al impresionismo francés, demostrando desde su infancia unas fabulosas dotes para la escultura. Discípula y amante de Auguste Rodin, comienza su carrera artística en París en 1883. La relación sentimental que mantuvo con el artista y su posterior rechazo la sumió en una profunda depresión convirtiendo esta ruptura sentimental en el tema principal de su obra “*L'Âge Mûr*”. En esta escultura, Camille se representa arrodillada y suplicante dirigiendo sus manos hacia Rodin que le da la espalda mientras una mujer se lo lleva. En esta época de crisis emocional Camille se encierra en su taller para apartarse del mundo y se centra exclusivamente en su obra. A partir de este momento sufrirá varias crisis nerviosas que se agudizan cada vez más (Carrano, 2005: 119).

El estilo de vida de Camille nunca fue bien recibido dentro de su familia, tan solo su padre la apoyó en su carrera artística y fue en 1913, cuando éste murió, cuando el resto

de la familia decidió ingresarla en un psiquiátrico en el que apenas recibía visitas. Se le prohibió esculpir y a pesar de dar muestras de su recuperación Camille pasó allí sus últimos 30 años de vida, sola y olvidada (Carrano, 2005: 120).

Estos son algunos de los casos de artistas diagnosticados como enfermos mentales que sufrieron la incompreensión y el rechazo de la sociedad que les tocó vivir.

Hacia la mitad del siglo XX y más concretamente en 1945, Jean Dubuffet, pintor y escultor francés, fue uno de los artistas más famosos de la segunda mitad del siglo XX. Influenciado por el libro de Hans Prinzhorn, "*Artistry of the Mentally Ill*", Dubuffet acuñó el término *Art Brut* (arte en bruto) para un tipo de arte producido por personas pertenecientes a entornos marginales como pacientes mentales, prisioneros o niños (García Muñoz, 2010: 15). Dubuffet, oponiéndose a los convencionalismos establecidos, creó su propia colección de *Art Brut* con la que pretendía crear un arte libre de las preocupaciones intelectuales.



Imagen 2.122. JEAN DUBUFFET (1901-1985). *Autorretrato*. 1947. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm. Georges Pompidou Center, París.



Imagen 2.123. JEAN MICHEL BASQUIAT (1960-1988). *Autorretrato canalla, Segunda parte*. 1982. Pintura acrílica y crayón de óleo sobre lienzo, 243,8 x 154,9 cm. Colección particular.



Imagen 2.124. JEAN MICHEL BASQUIAT. *Autorretrato*. 1982. Acrílico, cera y pintura de spray en tela, 193 x 238 cm. Colección particular.

La nueva perspectiva que Dubuffet planteó sobre el proceso creativo sirvió de inspiración a sus compañeros contemporáneos (Bozal, 2004: 95). Se abre así una nueva puerta a la expresividad del arte posmoderno en la que los impulsos de la psique humana dejan aflorar los sentimientos de un tipo de artista que ya no pone limitaciones a su creación.

El comportamiento creativo ha sido objeto de estudio desde finales del siglo XIX. La realidad es que ciertos comportamientos pertenecientes a la personalidad innata del artista, a menudo se pueden relacionar con los de una mente perturbada. De este modo, la conducta inconformista y crítica que manifiesta el artista a través de sus obras ha sido

considerada como perversa y fuera de lugar, como oposición a una conducta socialmente aceptada por la sociedad.

El Dr. Ramón Almela en su artículo “*Outsider... deconstruyendo el arte desde fuera*” de 2007¹¹, plantea cuestiones sobre la relación entre el *Outsider Art*, y el arte contemporáneo. Su influencia en los nuevos modos de ver, hacer y entender el arte, utilizando la “decostrucción crítica de la tradición” como metodología artística, pone de manifiesto la reivindicación de la esencia misma del arte.

La expresión directa e inmediata de los sentimientos enmarcada en un contexto creativo nos lleva a diferenciar dos opciones de estudio; por un lado la perteneciente al ámbito de la Historia del Arte, en la que se encuentran aquellos artistas cuya obra, influenciada o no por las corrientes emergentes del *Art Brut*, utilizan la experiencia artística como vehículo de creación y posiblemente como búsqueda de un arte más transcendental. Por otro lado y de la mano de la psiquiatría, encontramos obras de personas, que diagnosticadas con algún tipo de patología clínica, utilizan la expresión creativa y la experiencia artística como una actividad ocupacional, indiferentemente de que este hecho les ayude o no a mejorar su enfermedad.

Es importante establecer las diferencias entre estos dos tipos de experiencia artística. Los paralelismos y su influencia en el arte actual vendrán determinados por otro tipo de estudios relacionados con la neurociencia, que a día de hoy, aún estudia los comportamientos creativos y su relación con las enfermedades mentales.

Al límite entre ambas clasificaciones se encuentran la obra del estadounidense Jean Michel Basquiat cuyo contacto con la subcultura de la gran ciudad le introdujo en el mundo del graffiti, pintando en los vagones del metro y por las calles del SoHo, barrio neoyorquino en el que creció y vivió, cuando tomó la decisión de abandonar su casa y vivir durante unos años en las calles. Sus pintadas y escritos se caracterizan por su potente carga crítica con un trasfondo poético y filosófico. Un pseudónimo marcó su vida y su obra, *SAMO*, siglas de *SAMe Old shit*, es decir, "la misma vieja mierda", "la misma porquería", y que hace referencia a su actitud crítica frente a la sociedad que le rodea (García Muñoz, 2010: 150).

Asiduo a fiestas y eventos afines al mundo artístico, su carrera profesional crecía a una velocidad vertiginosa del mismo modo que aumentaban las adicciones y paranoias que lo llevaron a la muerte en 1988. Jean Michel Basquiat, a la edad de 27 años, se había convertido en uno de los artistas más jóvenes e influyentes del momento.

¹¹ Almela, Ramón. En su artículo: “*Outsider... deconstruyendo el arte desde fuera*” . Recurso en línea: http://www.criticarte.com/Page/file/art2006/outsider_decons02FS.html?outsider_decons02.html

El caso de Jean-Michel Basquiat se encuentra al límite del “*Outsider Art*” por varias razones; por un lado es un personaje que surge de los suburbios de la calle, en realidad vive en las calles por voluntad propia y no por necesidad y es en este entorno en el que se impregna del arte callejero del graffiti. Por otro lado su condición de persona de color le aporta un nuevo matiz marginal característico de este tipo de arte. Por el contrario su obra fue expuesta en grandes galerías y museos con una gran repercusión mediática y económica lo que lo aleja del concepto del *Outsider Art*.



Imagen 2. 125. TONY OURSLER (1957). *Sin título (MPD)*. 1998. Instalación de video; acrílico sobre fibra de vidrio, varillas metálicas y de proyección de video, 62 cm x 87 1/4 x 7 pulgadas (157,48 cm x 221,62 cm x 17,78 cm), Colección SFMOMA.



Imagen 2.126. TONY OURSLER (1957). *Desplazamiento de Fase*, 2000. 2 muñecos sintéticos de piel, estante de madera, DVD, proyector, trípode. 50,8 x 38,1 x 33 cm.

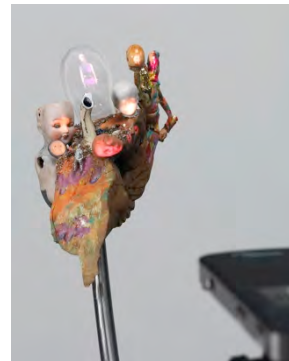


Imagen 2.127. TONY OURSLER (1957). *Desterrado*. 2011. Soporte de acero, proyección y técnica mixta. 162.6 x 20.3 x 48.3 cm

El interés que despertó Dubuffet por la expresividad de los enfermos mentales ya había sido experimentado por Theodoré Gericault en 1823 cuando retrato a varios internos del sanatorio de Salpêtrière. La expresividad de los gestos, gritos y llantos de personas que padecen algún tipo de trastorno son capturados, dos siglos más tarde por Tony Oursler (Aznar, 2004: 114). En su obra, Oursler nos habla del problema de incomunicación existente en una sociedad masificada (Aznar, 2004: 128). Su interés por los desórdenes de la personalidad queda reflejado en su obra a menudo realizada partir de objetos y muñecos provistos de cabezas sobre las que se proyectan los rostros de sus personajes. En palabras del autor:

El trastorno de personalidad múltiple ocurre generalmente en las víctimas de los casos más extremos de traumas sexuales, violentos o psicológicos. Una defensa se desarrolla para proteger el “ser nuclear”, que crea distintas personas para aceptar aspectos de la insoportable tortura infligida sobre éste. La disociación es el mecanismo de defensa inconsciente en el que el grupo de actividades “se separa” de la corriente principal de la conciencia y funciona como unidad separada (Oursler, 1996: 13 citado por Aznar, 2004: 128).

El interés por los temas que definen la identidad del individuo están presentes en la obra de los artistas más contemporáneos. Los trastornos y los límites entre locura y cordura, lucidez y delirio, en definitiva, entre genio y loco, suponen un replanteamiento de la naturaleza psíquica de individuo y de sus posibilidades expresivas. Sin duda hemos observado casos de real enfermedad y sin embargo también hemos podido comprobar cómo esta situación límite ha llevado a artistas como Van Gogh, Basquiat o Nebreda entre otros a Figurar como artista de reconocido prestigio.

Según Ramón Almela (2007) el “Outsider Art” aparece, dentro del arte contemporáneo, como “exponente de una situación de cambio” capaz de romper con las estructuras tradicionales del arte que afectan tanto a la función como a la metodología en los procesos creativos de la cultura visual contemporánea.

2.3. LA CARICATURA. EL CUERPO VISTO DESDE EL HUMOR GRÁFICO.

El antecedente de la caricatura apenas existe antes de los Hermanos Carracci que, junto con Bernini y los estudios sobre lo grotesco de Leonardo da Vinci, conFiguran el principio de esta modalidad (Urrero Peña, 2006: 65).

La caricatura ha estado siempre apartada de lo académico. Ya desde el siglo XVIII se utilizaba a modo de burla, risa y divertimento para disfrute del hombre a través de la deformación y el humor. En este sentido hemos tomado como referencia la clasificación que Beatriz Fernández Ruiz (2004) establece sobre la caricatura en relación a sus principales características: las caricaturas podían ser “genuinas”; en las que se presentaba la deformación tal como es, “exageradas”; donde el original sigue siendo reconocible pero sus rasgos más prominentes son exagerados hasta el ridículo y la burla, o meramente “fantásticas”, a las que pertenecen las creaciones de monstruos y seres imaginarios.

Artistas como Pieter Brueghel o Hieronymus Bosch nos recuerdan el prestigio del que gozaba el humor y la sátira en su época, incluso Rembrandt, Honoré Daumier o Leonardo recurrían a menudo a este tipo de recurso, no desde un punto de vista caricaturesco, sino más bien desde el estudio de la deformidad de la naturaleza. Hemos de tener presente que el estudio de la naturaleza formó parte importante del trabajo de artistas que como Leonardo o Durero. Este último trabajó en torno a la teoría de las proporciones, incluyendo desde estudios anatómicos corporales, al análisis de los rasgos o “perfiles caricaturescos” del rostro humano. En referencia a la teoría de las proporciones de Durero Panofsky comenta que “este desarrollo final de la teoría de las

proporciones corresponde por lo demás, a la evolución misma del arte". (Panofsky, 1955: 114).

Tanto los "Grotescos" de Leonardo como los estudios de "perfiles caricaturescos" de Durero, representan los primeros indicios de la caricatura. A partir de las reflexiones de Panofsky podemos afirmar cómo la evolución del arte nos muestra la evolución misma de la sociedad. El desarrollo de la caricatura representa un nuevo concepto de tipo humano más allá de los ideales estereotipados de la antigüedad clásica. A través de lo grotesco y la observación de lo extravagante se muestra visible un mundo mucho más real. "La caricatura es un modo espectacular de expresarse mediante la desviación". (Arnheim, 1992: 113)



Imagen 2.128. LEONARDO DA VINCI. (1452-1519) *Grottescos*, (1490). Plumilla, 26 x 20 cm. Biblioteca Real, Windsor, Castillo de Windsor, Reino Unido.

Imagen 2.128. LEONARDO DA VINCI. (1452-1519) *Grottescos*, (1490). Plumilla, 26 x 20 cm. Biblioteca Real, Windsor, Castillo de Windsor, Reino Unido.

Imagen 2.130. GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680). *Caricatura del capitán de la guardia pontificia*. Galería Nacional de Arte Antiguo.

La caricatura, a su vez, tiene implícito cierto carácter de poder mágico sobre la imagen ya que se mantiene la teoría de que la imagen representa el doble del objeto representado y por lo tanto, del mismo modo que en los retratos funerarios egipcios, estos tienen el poder de influir sobre la persona representada. No obstante, habitualmente se trata tan solo de una acción hostil en la que se modifica el aspecto de dicha persona.

En un primer momento la caricatura se utilizaba como divertimento y distracción en el taller del artista y posteriormente se empleaba como un arma social de crítica hacia personajes del momento como Lutero y otros representantes políticos y religiosos. Estos dibujos pretenden ridiculizar a sus víctimas exagerando las características tanto físicas como ideológicas por lo que, el caricaturista se convierte en trasgresor y crítico, generador de un tipo lenguaje de gran significación para la cultura de masas como lo es el humor gráfico (Urrero Peña, 2006: 66). Fernández Ruiz especifica que "también para entender la comicidad de este mundo es oportuno volver a la reflexión sobre la distancia

emocional, la superficialidad del gesto, lo automático y la comicidad de los humanos reducidos a tipos” (Fernández-Ruiz, 2004: 102).

En la Inglaterra del siglo XVIII se hace caricatura satírica de la sociedad. Uno de sus mejores representantes es William Hogarth¹³ que con sus obras hace crítica social sobre el comportamiento de la sociedad inglesa del momento a la manera de lo que hoy en día se podría considerar como las primeras pinturas seriadas que, casi a modo de cómic, nos narran una historia. En “*El matrimonio a la moda*” hacia 1743 (imagen 2.35), Hogarth representa, a modo de escenario teatral, una tragicomedia de seis actos, plasmada en seis cuadros. Los cuadros de Hogarth no tienen texto pero a través de la imagen se expone la moral y psicología de sus personajes mediante una compleja simbología gráfica.

Honoré Daumier fue un dibujante político que, durante toda su carrera, publicó dibujos satíricos en varios semanarios de París. Casi todas las historietas de Daumier versan sobre la historia de Francia y Europa y las relaciones sociales y políticas del momento. Daumier utilizaba la caricatura como crítica social destacando los aspectos más negativos de la sociedad (Martínez-Artero, 2004: 210).



Imagen 2.131. HONORÉ DAUMIER (1808-1879). “*El pasado, el presente y el futuro*”.



Imagen 2.132. HONORÉ DAUMIER (1808-1879). Detalle de *Gargantúa* (1831). Esta representación del Duque de Orleans como “Gargantúa” fue una de las obras más polémicas de Daumier.

Lipovetsky (2003) reflexiona sobre la que denomina “sociedad humorística”, una sociedad posmoderna impregnada por un tipo de “humor positivo y desenvuelto” un humor “que seduce” del mismo modo que lo hace la publicidad, los *mass media* y el arte mismo; “nadie es seductor si no es simpático”. Ante estas reflexiones podemos observar cómo el artista utiliza el humor y la sátira como elemento comunicativo y como recurso

¹³ Rose-Marie. & Rainer Hagen (2005). *Los secretos de las obras de arte*. Köln: Ed. Taschen GMBH. Las referencias a este autor están extraídas de la bibliografía citada que a su vez basa sus textos en los artículos para la revista especializada *art* de Hamburgo.

expresivo dentro de su obra, una obra que pretende retomar el aspecto burlesco en el retrato social del mundo que le rodea. (Lipovetsky, 1986: 137) afirma que “En todas las sociedades, incluidas las salvajes, donde la etnografía descubre la existencia de cultos y mitos cómicos, el regocijo y la risa ocuparon un lugar fundamental que se ha subestimado”.

A principios de siglo XX surge un vínculo nuevo entre el arte independiente y la exploración de la forma del cuerpo y los objetos, exploraciones humorísticas y satíricas de los derechos humanos que se habían convertido en una nueva y creciente rama del arte desde los siglos XVIII y XIX. En “*Temas de nuestro tiempo*” Gombrich habla sobre la influencia de las ideas filosóficas que impregnaban las tertulias de los cafés parisinos de principios del siglo XX sobre las teorías neoplatónicas y su relación con la creación artística. En este sentido se hace referencia a la utilización del humor y la sátira para explicar la llegada de la abstracción (Gombrich, 2002: 131-133), donde se presenta lo cómico como vehículo de comunicación de lo inconsciente, lo oculto, lo prohibido, la verdad. Una verdad que se disfraza de humor y de ironía pero no por ello deja de ser menos cierta.

Un artista representativo de este nuevo enfoque de la imagen del cuerpo y la caricatura fue Toulouse-Lautrec (1864-1901). Desarrolló un peculiar estilo de trabajo caracterizado por su forma de retratar personajes y entornos desarrollando un arte original y divertido. Lautrec sufría debido a su apariencia física que a menudo representaba exagerando aún más su deformidad como mecanismo de defensa en lo que Matthias Arnold denomina “auto-ironía” (1994: 60). En palabras de Giulio Carlo Argan: “Toulouse analiza la sensación como estímulo psicológico, y pasa desde el nivel del individuo al de la sociedad”. En este sentido Giulio Carlo Argan expone la “actualidad” de la obra de Toulouse y su utilización en lo que denomina “arte-comunicación”. Lautrec se expresa así en relación a la fealdad: “Siempre y en todos los lados lo horrible tiene sus aspectos mágicos; es emocionante encontrarlos ahí, en donde nadie nunca antes se había percatado” (Arnold, 1994: 54).



Imagen 2.133. TOULOUSE LAUTREC (1864-1901). Autorretrato, 1882.



Imagen 2.134. TOULOUSE LAUTREC (1864-1901). Autorretrato, 1885. Museo Toulouse Lautrec.



Imagen 2.135. TOULOUSE LAUTREC (1864-1901). Auto-caricatura ante el caballete. Dibujo a pluma. Albi, Museo Toulouse-Lautrec.

Del mismo modo que apunta Matthias Arnold, Ernst Kris (1955) realiza unas interesantes reflexiones sobre el humor “autoirónico”, utilizado por los artistas como mecanismo de defensa. Este aspecto es contemplado a su vez por Lipovestky (1986), que tomando como referencia a Woody Allen nos habla de un tipo de “humor narcisista” en el que el artista o creador se presenta como “el espejo de su Yo devaluado” ante un espectador que no hace sino reírse de sí mismo.

En la reciente historia de la caricatura, se puede distinguir entre un estilo de deformación pictórica intencionada y la reproducción fidedigna de “caricaturas” que la propia naturaleza nos ofrece. Algunos artistas son caricaturistas principalmente por la elección de los temas más que por trabajar las formas o los cuerpos, como puede ser al caso del dibujante español Antonio Mingote cuya obra se caracteriza, entre otros aspectos, por la peculiar manera de interpretar los usos y costumbres de lo cotidiano.

Según Kris y Gombrich (1955), la caricatura, más que una forma de arte, es un mecanismo psicológico que utiliza elementos del subconsciente. Freud reafirma esta teoría considerándolo un mecanismo primario donde el inconsciente actúa de igual manera que en los sueños.

En “*Historia de la fealdad*”, de Umberto Eco (2007), se realiza un recorrido histórico sujeto a la variada tipología de la fealdad. Monstruos, demonios y brujas se entremezclan con la muerte, la caricatura y lo siniestro para concluir en una crítica del gusto por lo feo en el arte actual. Se plantea una mezcla de conceptos entre lo bello y lo feo en el arte y la cultura actual y, por lo tanto, una confusión en su definición y usos. “Las modificaciones en el concepto de belleza y de fealdad son un indicio de las transformaciones del mundo cultural” (Eco, 2007: 12).

La utilización de lo feo o desagradable no es un recurso propio de la pintura sino que abarca otras disciplinas del arte y más concretamente se debe destacar la utilización de este tipo de recurso en la música. La utilización de sonidos disonantes en la música ha sido explicada por psicólogos como un poder excitante utilizado para producir efectos concretos dentro de un determinado contexto. Este gusto por lo feo se observa también en el éxito de las películas o novelas de terror, muy apreciadas por el público por considerarse interesantes y excitantes.

Nos encontramos ante una transformación tanto de los medios de comunicación de masas como del arte que practica la fealdad y la celebra. El artista del siglo XX escenifica la "crisis de la psique" y nos habla del sufrimiento social del mismo modo que lo hacía la tragedia griega (Ardenne, 2004: 37).

Ardenne plantea tres opciones estéticas de representación en el arte en las que conviven el "gusto por lo clásico", la "desestructuralización visual" del objeto y una tercera opción en la que el artista "inventa el cuerpo" (Ardenne, 2004: 38). En este sentido podemos decir que el artista contemporáneo, del mismo modo que lo hicieron los primeros caricaturistas, hace uso de diferentes niveles de deformación con la clara intención de despertar el interés o la atención en un acto de mostrar las aberraciones de la humanidad provocadoras por una psique en crisis.

De forma más amable pero igualmente crítica el dibujante español Antonio Mingote trabaja un tipo de humor gráfico " incisivo e inteligente" (Urrero Peña, 2006: 458).

Los personajes de Mingote representan realidades que reflejan el día a día, plasmando su peculiar visión de la forma vida y los acontecimientos políticos y sociales de un país. Sus viñetas se han convertido en algo más que un pasatiempo.

Una característica esencial en la obra de Mingote es la caricatura, no de personajes concretos sino de situaciones. En "*Historia de la Gente*" (1955) utiliza como pretexto la historia de la gente del pasado para hablar de la gente del presente. En definitiva, se trata de un tipo de caricatura centrada en el comportamiento estrafalario del ser humano siempre desde el amable divertimento.

Sebastian Krüger es un pintor Alemán que se forjó una gran reputación como ilustrador y diseñador con sus varias carátulas de discos convirtiéndose en uno de los más destacados exponentes del Nuevo Realismo Pop. Ha trabajado con caricaturistas de celebridades, entre los que destacan sus retratos de The Rolling Stones. En sus obras se entremezclan la ficción y la realidad.

En una dirección similar y utilizando herramientas digitales nos encontramos con imágenes basadas en la exageración tanto de rasgos físicos como de situaciones; un ejemplo es la obra de Court Jones, ilustrador Freelance.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA



Imagen 2.136. ANTONIO MINGOTE (1919-2012). Autorretrato, (2006). 13 x 10,15 cm.



Imagen 2.137. SEBASTIAN KRÜGER (1963). Caricatura de Mike Jagger, The Rolling Stones.



Imagen 2.138. COURT JONES. Caricatura de Anthony Hopkins como Hannibal Lecter.

En el terreno más artístico, la Figura de Marcel Duchamp marcó la tendencia de la utilización de lo irónico y lo absurdo. Muchos son las artistas contemporáneos que, basándose en los manifiestos dadaístas y en las obras de Duchamp, han continuado un legado artístico basado en lo cómico y lo ridículo. Muestra de ello es la obra de los japoneses Mai Yamashita (1976) y Naoto Kobayashi (1974). Estos artistas realizan a solas proyectos un tanto absurdos, ocurrencias cargadas de un sutil humor que posteriormente graban en vídeo. *Infinity* (2006) es una de estas curiosas obras en las que Mai Yamashita y Naoto Kobayashi, caminando durante horas y horas a lo largo de cinco días, deciden comprobar que “se hace camino al andar” pisando el césped hasta crear un sendero con la forma del símbolo del infinito.



Imagen 2.139. MARCEL DUCHAMP (1887-1968). *Mona Lisa con bigote*, 1919.



Imagen 2.140. MAI YAMASHITA (1976) y NAOTO KOBAYASHI (1974). *Infinito 'Infinity'* (2006) del vídeo en el que, día tras día, recorrían el mismo camino en un parque.

Sin duda el humor nos divierte y los artistas han sabido utilizarlo como modo de entretenimiento y diversión, en su faceta más crítica como reivindicación de derechos o ridiculizando aquellos hechos o acciones, personas o acontecimientos, que aún siendo terribles nos hacen reflexionar a la vez que se nos ofrecen de una forma amable y nos hacen dibujar una sonrisa.

Por otro lado, y haciendo referencia de nuevo al estudio que realizó Da Vinci sobre la fealdad, la representación de lo monstruoso y lo feo adquiere especial importancia tanto en las obras de arte contemporáneo como en todo lo relativo a otras manifestaciones artísticas como lo son el cine o los videojuegos. La creación de personajes fantásticos, criaturas de otros planetas o personajes de cómic que nos llegan, bien en forma de villano o de superhéroe, a menudo están caracterizados por una serie de habilidades especiales que los hacen únicos y sobresalientes de todo el género humano. En el caso del superhéroe, su anatomía se rige por los cánones de belleza greco-romana que lo hacen superior no solo en su apariencia física sino también en lo relativo a su conducta y valores morales.

Durante el cambio de siglo y ya iniciado el siglo XXI, lo fantástico viene a suponer un juego; apartado del temor hacia lo real y se ha convertido en la feria de la sociedad del entretenimiento y la opulencia dentro de un contexto en el que el valor y el poder de la representación de lo fantástico han adquirido mayor legitimidad que el referente de la realidad (según los planteamientos del filósofo francés Jean Baudrillard) llegando a producir una excitación capaz de “envolver” al espectador en una intensa dimensión llena de sonidos e imágenes (Ferrara Garro, 2008: 42).

Retomando el gusto por la estética monstruosa de artistas como Kokoschka, Hans Bellmer o Matthew Barney, Ardenne (2005) nos habla de un arte “poshumano” en el que el gusto por lo deforme y lo monstruoso genera un tipo de representación de “cuerpo incierto” habitual en el artista del siglo XX. La deformación del cuerpo o la suplantación del mismo por objetos o fragmentos será una práctica recurrente en la exageración y deformación de la representación del hombre actual. “El monstruo lo es para deleite del voyeurismo de la gente corriente, y se descubre, como tal, condenado a esa otra trampa que es el escenario” (Ardenne, 2005: 275).

Artistas como Giger, creador de Alien y de nuevas y fantásticas monstruosas criaturas fundamentadas en la biomecánica y en la interpretación simbólica del ser humano, dan cabida al gusto por la estética de lo feo y monstruoso formando parte de la cultura cinematográfica (Urrero Peña, 2006: 458).



Imagen 2.141. HANS BELLMER (1902.1975). *La Poupee*, 1934.



Imagen 2.142. H. R. GIGER (1940). Autorretrato (detalle). Tinta sobre papel, 1962.



Imagen 2.143. MATTHEW BARNEY (1967). *Cremaster 4*, 1995.

Lo monstruoso y lo extremo son aspectos que han tomado muchos de los artistas contemporáneos como signo de identidad en su trabajo. A través de la utilización de lo feo como transgresión, la fealdad se ha convertido en una muestra de la vulnerabilidad de la condición humana en todos sus aspectos, no solo los físicos, acentuando la deformidad y la creación de criaturas fantásticas robotizadas o procedentes de otros mundos, sino que este hecho también hace referencia al reconocimiento de los impulsos más primarios del ser humano.

2.4. UTILIZACIÓN DEL CUERPO EN LA PUBLICIDAD Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE.

Hoy en día las manifestaciones artísticas y las imágenes utilizadas en publicidad tienen muchos puntos en común. Recibimos cantidades inmensas de información visual a través de las pantallas de televisión, anuncios publicitarios en prensa, web, vallas publicitarias, letreros, carteles, panfletos y un sinnúmero más de soportes utilizados como herramientas de comunicación.

Visualmente recibimos, de forma más o menos consciente, una información que formará parte de nuestro entorno, moldeando nuestro estilo de vida y nuestra forma de pensar. La publicidad es una poderosa herramienta de comunicación capaz de convencernos de las necesidades, básicas o no, sobre la utilización de determinados productos repercutiendo directamente en nuestros gustos, aficiones y estilo de vida.

Existen referentes comparables a lo que hoy en día conocemos como mensaje publicitario. Estas herramientas visuales que emplea la publicidad siempre han estado relacionadas con el aspecto comercial por lo que su análisis en la historia a menudo

estará íntimamente relacionado con el desarrollo económico del entorno en el que se enmarcan dichas imágenes.

Basándonos en el libro de Raúl Eguizábal Maza (1998) *Historia de la Publicidad*, se han tomado algunas referencias que nos ayudarán a comprender lo ligado que está, desde el punto de vista histórico, el mensaje publicitario a las manifestaciones artísticas.

Si nos remontamos a la cultura greco-romana encontramos los primeros referentes de la utilización de imágenes con finalidades comerciales. En las pinturas de Pompeya encontramos muestras de propaganda electoral e imágenes que nos describen los diferentes estilos de vida. Los alboas y axones eran letreros identificativos de lugares o establecimientos. Teniendo en cuenta que el nivel de analfabetismo era muy elevado la forma ideal de comunicarse era mediante imágenes claras y representativas.

Tras un largo período de estancamiento, el comercio europeo se reconstruye con la creación de los gremios, a partir del siglo XII. Dichos gremios y debido al importante crecimiento de las ciudades y al desarrollo de un comercio cada vez más demandado, provocan que los comerciantes tengan la necesidad de diferenciarse. El analfabetismo sigue siendo habitual entre gran parte de la población y los mensajes visuales han de ser claros y de fácil interpretación (Eguizábal, 1998: 46). La sencillez con la que se plasman los emblemas identificativos de estos gremios no dista tanto del concepto que hoy en día tenemos de un logo-símbolo o pictograma.

Durante el Renacimiento se recurre a "temas mitológicos, acertijos y juegos de palabras tan recurrentes en todos los períodos artísticos incluido el arte contemporáneo y la publicidad actual" (Eguizábal, 1998: 47).

La segunda mitad del siglo XIX es el momento de despegue del cartel publicitario, lo más próximo a lo que hoy conocemos como anuncio publicitario.

La publicidad es un producto más del proceso de modernización de las sociedades occidentales que se inicia con el triunfo de las ideas liberales, el proceso de racionalización de las actividades humanas y el desarrollo del maquinismo. La publicidad, entendida como sistema, es también el fruto de la aplicación de la razón a una tarea que venía desarrollándose desde antiguo de forma intermitente y carente de organización. (Eguizábal, 1998: 118).

La publicidad comienza en el siglo XIX con un desarrollo económico que favorece el poder adquisitivo y por lo tanto la necesidad del comerciante de vender y anunciar su producto. En el plano cultural se mejora la alfabetización de la población y los nuevos estilos artísticos dejan huella. La industrialización y la modernización de los procesos de producción crearon nuevos puestos de trabajo en las ciudades instaurando una sociedad

de masas. En lo político las ideas liberales y democráticas provocan importantes cambios sociales que se trasladarán a todos los ámbitos.

Los artistas son los primeros en sumarse a estos cambios. Aprovechando la utilización de nuevos inventos como la litografía, que permitía la reproducción de imágenes, los beneficios económicos, mucho más cuantiosos que los conseguidos mediante la pintura, y por supuesto la libertad creativa apoyada por el pensamiento liberal favorecieron esta serie de cambios. Por todos estos y otros motivos, el cartel se convierte en un poderoso vehículo de comunicación y son los artistas, los que en origen contribuyen al desarrollo de este nuevo medio de comunicación. Por lo tanto, la influencia del estilo pictórico de estos artistas estará presente en los modos de representación del cuerpo en la cartelería de la época. Entre los cartelistas más influyentes de la época encontramos nombres como el de Jules Cheret, Toulouse Lautrec o Alphonse Mucha.



Imagen 2.144. JULES CHERET (1836-1932). *Bal au Moulin Rouge*, 1889. Litografía a color (cartel), 124,1 x 88 cm. Los Angeles County Museum of Art. Colección: Kurt J. Wagner, M.D., y C. Kathleen Wagner.

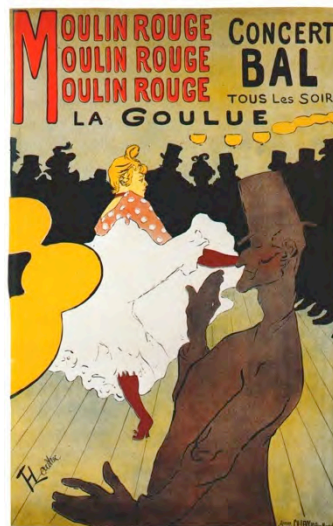


Imagen 2.145. HENRY DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901). *Moulin Rouge: La Gaulue*, 1889. Litografía a color (cartel), 191 x 117 cm. Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Milán.



Imagen 2.146. MUCHA (1860-1939). La actriz Maude Adams caracterizada como Juana de Arco, 1909. Litografía a color (cartel). Metropolitan Museum of Art. New York City, New York.

La utilización del cuerpo humano como fuente de inspiración entre los artistas tiene una larga trayectoria dentro de la historia del arte. El cuerpo se ha utilizado como representación del canon de belleza, como demostración de la maestría artística y como pretexto para la representación de escenas eróticas; no obstante, en el arte de los últimos siglos se viene reivindicando su utilización como análisis psicológico del ser humano. Para los expresionistas alemanes la utilización del cuerpo, cargado de dramatismo, era un símbolo de libertad.

Juan Carlos Pérez Gauli (2000) aporta una interesante reflexión sobre los paralelismos existentes en el uso del cuerpo en la publicidad y en el arte.

En la primera década del siglo XX la publicidad aparece como un nuevo lenguaje y el modernismo es su punto de partida. La publicidad construye su identidad comercial en las primeras agencias de los años 20 y 30. Der Stijl, Bauhaus y el Constructivismo, mediante un análisis icónico, establecen las bases comerciales y de comunicación de masas.

El arte del Siglo XIX y XX busca un sentido existencial, especialmente las vanguardias artísticas que siguen una investigación icónica y una reflexión simbólica del ser humano y su entorno. Con el movimiento de vanguardia aparecen nuevas formas de ver la belleza, se trata de una belleza emocional, no formal, donde prima la libertad individual para representar el mundo y su entorno. La influencia de los diferentes movimientos artísticos surgidos durante las primeras décadas del siglo XX influyeron notablemente en la imagen gráfica publicitaria de la época, sin embargo estos planteamientos resultaban demasiado atrevidos por lo que el dibujo publicitario se verá mayormente representado por el modernismo (Eguizábal, 1998: 257).

Durante la Primera Guerra Mundial, se descubren las posibilidades de la propaganda y en la Segunda Guerra Mundial, estas posibilidades se explotan al máximo y los medios convencionales de la publicidad se ponen al servicio de su país (Eguizábal, 1998: 243). Estos dos períodos van a marcar fuertemente la mentalidad de la sociedad de las décadas posteriores. El carácter propagandístico que alcanzó la publicidad de entreguerras acentuó el consumismo y se apropió de estereotipos humanos, no creados explícitamente por la publicidad, sino que dichos estereotipos se difunden más rápidamente y con mayor fuerza debido a que el poder de difusión de este lenguaje es mayor que el del arte en general.

Después de la Segunda Guerra Mundial, hay una clara diferenciación de los roles sociales hombre-mujer. Hasta los años 60 y exceptuando a algunos artistas de las Vanguardias, la representación del cuerpo humano y del desnudo es marcadamente sexista. El hombre adopta la imagen de héroe ya utilizada en el romanticismo, mientras que a la mujer se le otorga un carácter más doméstico (Pérez Gauli, 2000: 18). El primer desnudo femenino en publicidad aparece a finales del siglo XIX y propone un ideal de belleza femenino de mujeres rubias de pelo largo y piel blanquecina. La aparición de estos primeros desnudos femeninos va a verse censurada poco después por el peso de la moral católica. Hay que tener en cuenta que los cargos de responsabilidad de estas primeras agencias de publicidad, están en manos de hombres y por lo tanto su filosofía

de vida y costumbres va a marcar profundamente esta asimilación casi inconsciente de los roles por parte del espectador.

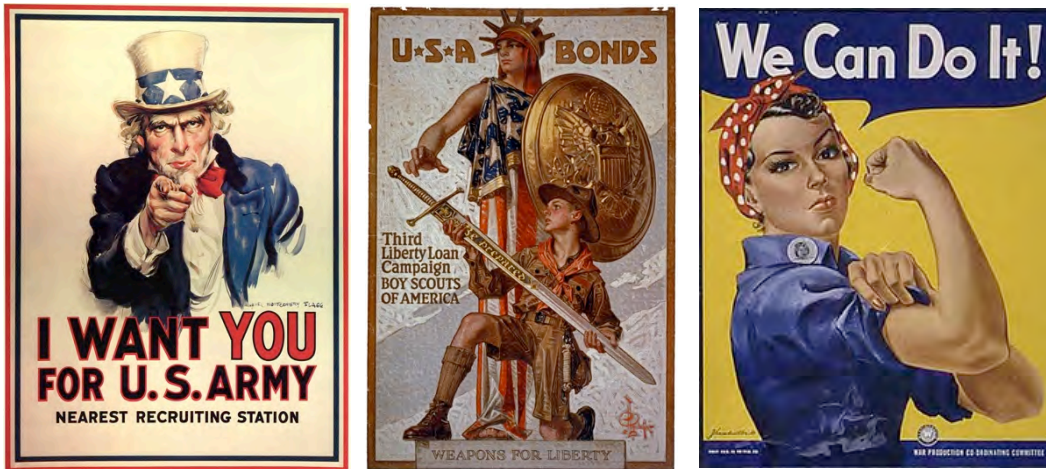


Imagen 2.147. JAMES MONTGOMERY FLAGG (1877-1960). *Tío Sam de J. M. Flagg reclutando soldados para la Primera Guerra Mundial y Segunda Guerra Mundial*, 1916-17.

Imagen 2.148. JOSEPH CHRISTIAN LEYENDECKER (1874-1951). *Careta para el tercer préstamo de libertad*.

Imagen 2.149. J. HOWARD MILLER (1918-2004). *We can do it!*, 1942. (cartel), x cm. National Museum of American History.

Por otro lado el mundo artístico está más preocupado por la individualidad del ser humano y por lo tanto existe cierto rechazo a este tipo de estereotipos. Se podría decir que entre el arte y la publicidad, a pesar de tener un origen común, se va a producir un distanciamiento más ideológico que técnico.

Mientras la publicidad se mantiene fiel a las modas y gustos de la sociedad, los artistas contemporáneos exploran diversas formas según la corriente que sigue su arte, es decir, que mientras para los cubistas el cuerpo era un objeto más de estudio y análisis de la forma, los futuristas estudiaban el movimiento del cuerpo, los expresionistas se preocupaban por la expresión y el sentimiento, el surrealismo trabajaba con un nuevo concepto de belleza idealizada donde el modelo es actor y representa las pasiones del subconsciente.

En los años 60 aparecen nuevos grupos de artistas y nuevas formas de representar al hombre y a la mujer. Dentro de estos grupos de artistas es importante destacar el papel que desempeñan mujeres artistas y transgresoras como Judy Chicago o Ana Mendieta, que utilizan el sexo como base temática en su obra. El sexo ya había sido utilizado como elemento liberador del ser humano por artistas del movimiento Dadá y el Surrealismo.

La sexualidad en publicidad, que convierte al espectador en "voyeur", no siempre ha sido bien vista y de hecho utiliza unos códigos muy distintos a los del arte debido a la censura existente tanto en prensa como en cine o televisión y por lo tanto se utiliza más como un reclamo desde el erotismo. La publicidad, por lo general, se dirige a un público poco crítico y más bien conservador, principalmente en su origen, y por lo tanto el reparto de

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE

los roles que se le ofrecen al espectador le hace la vida más fácil, ya que piensa por él indicándole lo que debe comprar, lo que se supone necesita para ser más feliz, llevar una vida adecuada y correcta a su estatus social, alcanzar un ideal de vida, etcétera.



Imagen 2.150. Cartel antiguo para Coca Cola



Imagen 2.151. TAMARA DE LEMPICKA (1898-1980). Autorretrato (Tamara en un Bugatti verde), 1925. Óleo sobre madera, 35 x 26 cm. Colección privada.



Imagen 2.152. ROY LICHTENSTEIN (1923-1997). Muchacha con cinta en el pelo, 1965. Óleo y magna sobre lienzo, 122 x 122 cm. Herederos del artista.

Mientras los artistas reivindican la libertad del ser humano como individuo, la publicidad nos ofrece cuerpos artificiales, manipulados y que nos invitan a la transformación de nuestro cuerpo mediante la cirugía para alcanzar ese ideal de belleza que nos ofrecen, un ideal de belleza que en muchas ocasiones lleva a la frustración y que está influyendo fuertemente en nuestra sociedad actual.

El artista, más preocupado por el mundo emocional, lucha, casi de una manera romántica por la necesidad de recuperar lo que somos en esencia, personas de carne y hueso con distinto cuerpo, diferente color de piel, variadas culturas, y un sinnúmero de diferencias, en definitiva, personas que viven en un mundo "global" donde se nos vende vivir en una casa modernamente decorada, conducir este o este otro vehículo, ponernos determinada ropa o perfume. Por lo tanto hemos de ser consciente de una realidad; la publicidad nos vende lo que tenemos que ser y no se preocupa de lo que somos o necesitamos verdaderamente. El mundo publicitario del consumo está poco a poco transformando a placer una sociedad cada vez más consciente de su "individualidad" pero que lleva décadas perdiendo su verdadera identidad en pos de una identidad sutilmente impuesta.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA



Imagen 2.153. VANITYFAIR magazine. Scarlett Johansson como nuevo ideal de belleza.



Imagen 2.154. ORLAN (1923-1997). *Onniprésence*, 1993. Sandra Gering gallery, Nueva York.

Hoy en día la publicidad se ha vuelto más sensible a ciertos aspectos y necesidades de la persona y entre tanta venta gratuita de modelos imposibles del tipo humano existe otra versión publicitaria en la que se hace campaña a favor de los desfavorecidos cultural y socialmente. En este campo se unen arte y publicidad en la lucha de derechos humanos como es el ejemplo de una de las polémicas campañas de Benetton de David Kirby en la que, a modo de piedad barroca, presenta a un enfermo de sida agonizando y postrado en una cama junto a su familia.



Imagen 2.155. DAVID KIRBY. Campaña publicitaria para United colors o Benetton, 1990.



Imagen 2.156. DAVID NEBREDÁ (1952). *El espejo, los excrementos y las quemaduras*, 1989-90. Fotografía-autorretrato de David Nebreda reproducido en el libro *Corpus Solus*.

Actualmente la publicidad utiliza el cuerpo como modelo genérico y su intención es la búsqueda de la identificación con los modelos representados. El cuerpo es un punto de reflexión introspectivo. La publicidad tal vez no pretende que nos sintamos identificados en la totalidad pero intenta crear cierta complicidad que, a largo plazo, acabará funcionando como guía ideológica de estereotipos sociales.

Desde el panorama artístico la representación del cuerpo queda diluida en la representación simbólica de emociones, sensaciones y situaciones; la interpretación de ambientes y aspectos abstractos que rodean a la condición humana se ve plasmada en obras conceptuales sobre situaciones personales dentro de un mundo global. La producción ligada a corrientes minimalistas y conceptuales que utilizan los medios de comunicación como principal referente forma parte de los nuevos recursos estilísticos utilizados por el artista contemporáneo.

La obra del artista cubano Félix González Torres es una buena muestra de ello. Desde una perspectiva social y profundamente cargada de significado y emoción, aborda temas psicológicos y personales a través de una belleza formal llena de contenidos. Una de las principales fuentes de inspiración en la obra de Félix González Torres es la íntima relación que mantiene con su pareja, Ross Laycock (Badías, 2004: 75).



Imagen 2.154. FÉLIX GONZÁLEZ TORRES (1957-1996). Sin título (*Retrato de Ross en Los Ángeles*) 1991. Caramelos envueltos individualmente en papel celofán de colores. Peso ideal 79,4 Kg, suministro ilimitado, dimensiones variables.



Imagen 2.155. FÉLIX GONZÁLEZ TORRES (1957-1996). Sin título (*Opinión pública*) 1991. Caramelos de licor negro envueltos individualmente en papel celofán transparente. Peso ideal 317,5 Kg, suministro ilimitado, dimensiones variables.

La obra de Félix González Torres supone una revolución en el concepto de retrato actual. En 1989 elabora un primer retrato de texto cuyos elementos gráficos están formados principalmente por una línea de texto azul pintada sobre la pared con datos biográficos entremezclados con datos de dominio público (Badías, 2004: 80). En estos textos se recopilan datos procedentes de experiencias personales que aparecen de forma descontextualizada ante los ojos del espectador. En posteriores propuestas se invita al espectador a intervenir en la obra del artista en el momento en está permitido llevarse

partes de la misma. Las diferentes piezas que conforma la obra quedan distribuidas de forma aleatoria descontextualizando aun más el contenido de la obra. El tiempo y el espacio están presentes en sus “esparcidos de caramelos” (Badías, 2004: 93). En estas instalaciones, las montañas de caramelos van disminuyendo con el paso del tiempo, de este modo, González Torres se plantea cuestiones sobre la propiedad, el peso, el espacio y el paso del tiempo.

No es como si yo tuviera distintos cuerpos de trabajo, creo que simplemente tengo distintos frentes. Es casi como estar travestido. Me sitúo dentro de distintos caracteres travestidos a medida que lo necesite. A veces hago las ristras de papel, a veces hago las cortinas, a veces hago las piezas con texto, a veces hago vallas publicitarias o fotografías (González Torres, 1993: 14)

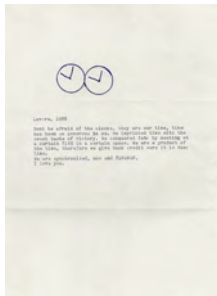


Imagen 2.157. FÉLIX GONZÁLEZ TORRES. (1957-1996). *Laycock*, 1988.



Imagen 2.158. FÉLIX GONZÁLEZ TORRES. (1957-1996). "Untitled" (*Perfect Lovers*), 1988.



Imagen 2.159. FÉLIX GONZÁLEZ TORRES. (1957-1996). "Untitled", 1991.

Una de las temáticas más recurrentes en su obra gira en torno a la problemática del SIDA surgida hacia finales de los años 80 en Estados Unidos (González Torres, 1993:75). El artista hace alusión a la enfermedad como temática del mismo modo que lo hace David Kirby en sus propuestas publicitarias (ver imagen 2.155).

Las continuas referencias simbólicas de datos reproducidos por los medios de comunicación que utiliza el artista invitan al espectador a participar en el “proceso de significación” en el que dichas imágenes han de ser “recompuestas mediante su memoria” (González Torres, 1993: 79)

La fotografía y las nuevas tecnologías ganan cada vez más terreno en un panorama artístico en el que resulta difícil distinguir la diferencias en los recursos creativos que, indistinta o conjuntamente, emplea la publicidad y el arte.

NUEVO CONCEPTO DE AUTORRETRATO

“El así llamado arte actual es un arte de artistas,
un enorme autorretrato de artista”.

(Martínez-Artero, 2004: 265)

3. NUEVO CONCEPTO DE AUTORRETRATO.

En el apartado 2 de la presente tesis se ha realizado un recorrido histórico por la obra de algunos de los artistas más representativos en la disciplina del retrato y la representación del cuerpo en las obras de arte. Este recorrido nos facilita la comprensión y el acercamiento del tema a tratar “El nuevo concepto de autorretrato”.

El retrato en sí mismo ha sido una disciplina que a pesar de no haber gozado, en origen, de una gran popularidad, supo hacerse hueco entre las personalidades más destacadas convirtiéndose poco a poco en un referente histórico de gran interés dentro de las disciplinas artísticas y la propia historia del arte.

El concepto actual de autorretrato puede resultar algo más ambiguo. Hasta el momento entendemos por autorretrato la autorrepresentación de la fisonomía del propio artista; hoy en día sin embargo es más común encontrar un tipo de autorretrato más sutil en el que las ideas priman frente a la imagen representada y en las que el propio sujeto es sustituido por conceptos e ideas en los que no necesariamente aparece la imagen del artista que las crea. La obra de arte es por tanto una prolongación del propio artista, es un ir más allá de su propia persona para transformar sus inquietudes en un objeto material, en una idea o en una reflexión.

Pero además, hay que afirmar que la feliz complacencia en un modo artístico “a la carta” ha llevado al retrato a un estado *in extremis* en el que conviven expresiones radicales de una nueva comprensión del sujeto con modos de perpetuación de los cánones más tradicionales del género. (Martínez-Artero, 2004: 215).

Tal y como nos plantea Rosa Martínez-Artero, es necesario realizar un acercamiento al autorretrato contemporáneo desde una perspectiva flexible que nos permita analizar cada uno de los matices implícitos en la obra, pues el artista actual no se nos muestra desde el estudio anatómico de su fisonomía sino que lo hace situando la totalidad de su persona para analizar la función y el sentido de todo su ser como individuo presente y ausente, propio y ajeno.

En el presente estudio se plantea el análisis del nuevo concepto de autorretrato en la obra del artista contemporáneo como un acercamiento a la nueva sensibilidad y métodos de expresión, sin olvidar y teniendo muy en cuenta los referentes históricos que se han dado a lo largo de toda nuestra historia cultural y artística.

La complejidad técnica y temática de la obra de arte surgida a partir de la mitad del siglo XX constituye un amplio y complejo campo de trabajo difícil de clasificar. Para ello el

capítulo se ha dividido en tres bloques principales. En este sentido se ha elaborado un esquema de interrelaciones que nos sirve de ayuda para comprender la clasificación de autores realizada.

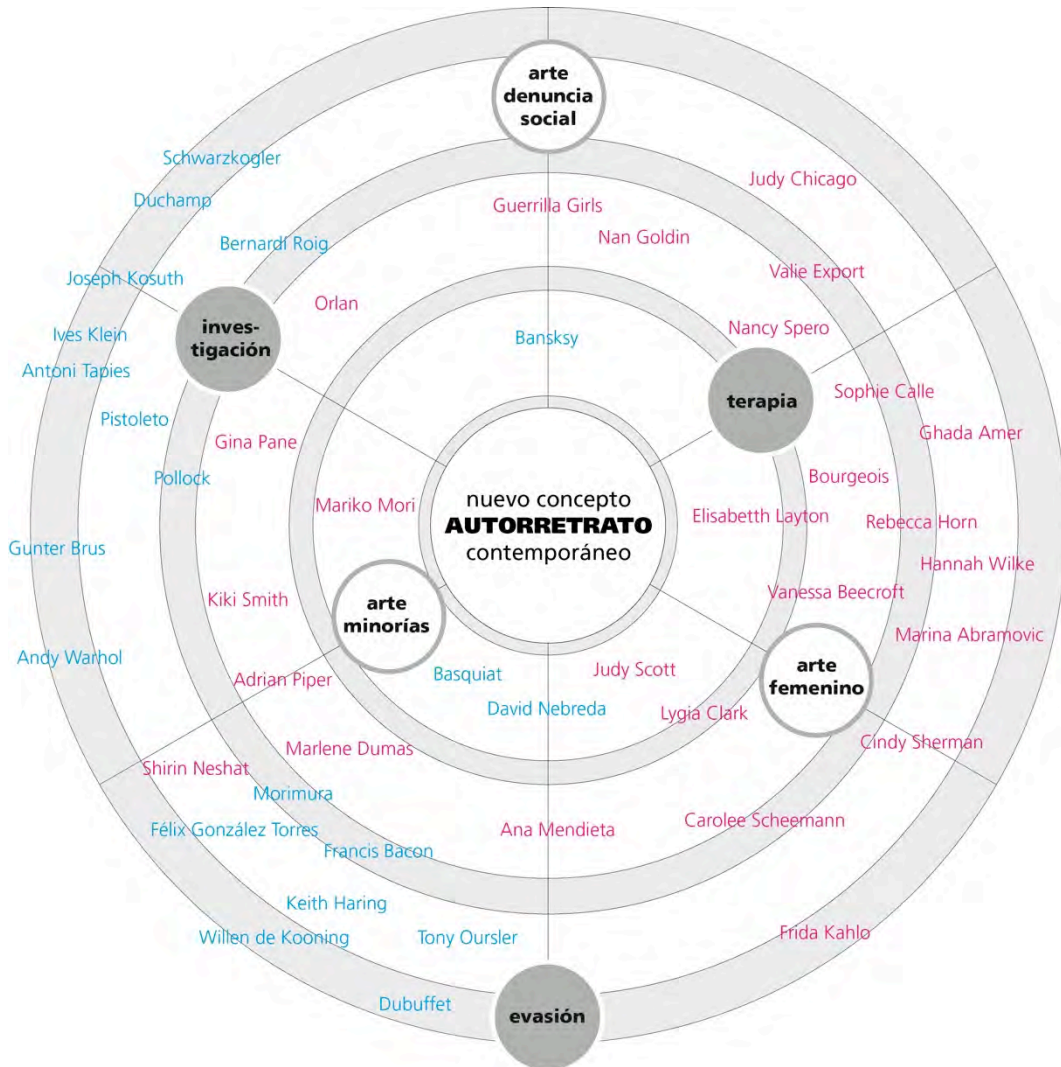


Figura 3.1. Interrelación de autores en función de su clasificación temática, técnica y conceptual.

El esquema 3.1. refleja de forma gráfica las conexiones a modo de cosmos en el que de forma central se parte del nuevo concepto de autorretrato contemporáneo y en torno a él se distribuyen por temática, técnica o contenido los aspectos más representativos que intervienen en la reagrupación de autores de referencia nombrados en la presente investigación. De este modo quedan establecidas las conexiones entre los diferentes autores.

El esquema aparece dividido en anillos concéntricos sobre los que están situados cada uno de los apartados que se contemplan en el capítulo 3.

En la mayoría de las ocasiones los artistas nombrados no se corresponden estrictamente con una sola clasificación sino que por la naturaleza temática o ejecución de sus obras pertenecen a dos o más clasificaciones. Por este motivo cada uno de los epígrafes queda distribuido de la siguiente forma:

1. Aparece el mismo número de artistas masculinos y femeninos quedando diferenciados por el color cian para los artistas masculinos y el magenta para las mujeres artistas.
2. Los epígrafes 3.1 y 3.3 quedan representados en círculos grises y blancos respectivamente. Su distancia o proximidad respecto del centro de este “cosmos” tiene que ver con su vinculación con la utilización del autorretrato. De este modo se ha considerado que para el arte de minorías la utilización del autorretrato es más habitual que para aquel tipo de arte en el que predomina la denuncia social o política. Del mismo modo, es más habitual encontrar una mayor cantidad de autorretratos en el arte como terapia que en el arte de investigación o evasión.
3. Arte como investigación, arte como evasión y arte como terapia para el epígrafe 3.1. sobre función y acción del autorretrato contemporáneo, aparecen inscritos sobre círculos de color gris y situados sobre los anillos del mismo color.
4. Del mismo modo los apartados correspondientes al epígrafe 3.3. quedan inscritos sobre círculos blancos y sobre anillos blancos.
5. De este modo el nombre de cada uno de los artistas seleccionados aparece distribuido en función de su proximidad a las diferentes circunferencias y/o dirección de trayectoria por los anillos concéntricos correspondientes.

Tomamos como ejemplo la obra de Orlan; como artista femenina se sitúa dentro del anillo correspondiente al arte femenino, por su temática se establece su proximidad al arte denuncia, sin embargo y debido al carácter investigativo de las técnicas empleadas por Orlan, finalmente su nombre se sitúa más próximo a este enclave.

3.1. FUNCIÓN Y ACCIÓN DEL AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO.

Las funciones del autorretrato contemporáneo son múltiples y dispares por lo que establecer un sistema de clasificación se convierte en una compleja tarea. Los contornos de clasificación del autorretrato actual son difusos y a menudo se nos muestran con mensajes interconectados o contradictorios en su lenguaje y forma. “El poder del autorretrato se desmarca hacia todos los ámbitos de la comunicación y seducción humanas, desde la pintura a la performance, desde la escritura de un diario a la televisión” (Martínez-Artero, 2004: 266).

Sin duda las funciones y formatos del autorretrato contemporáneo son variados y complejos atendiendo a las nuevas formas de pensamiento y acción en el modo, forma y contenido de comunicar y expresar.¹⁴

Por lo tanto, en este apartado vamos a analizar diferentes perspectivas de trabajo en la obra del artista contemporáneo atendiendo a una serie de clasificaciones que denominaremos “genéricas” y que engloban lo que entendemos, abarca todo el espectro funcional del autorretrato contemporáneo. Se ha distribuido el apartado en tres subapartados diferenciados que nos ayudarán a ubicar diferentes enfoques de creación: el arte como investigación, el arte como evasión y el arte como terapia. Con estos tres enfoques se pretende dar a conocer distintas líneas de trabajo en el proceso creativo que, independientemente del resultado final, tienen un punto de partida diferenciador.

3.1.1. Arte como investigación.

Desde el origen de las vanguardias el arte se ha tornado mucho más inestable en cuanto a sus modos de enfocar la propia creación artística. Los artistas ya no están tan preocupados por el dominio de la técnica o el dibujo dando mayor importancia a la búsqueda de nuevos lenguajes y formas expresivas. En su origen este aspecto supuso una revolución en el arte, hoy en día forma parte de él. En este sentido la experimentación en materia artística no tardó en afectar al autorretrato siendo Duchamp uno de los principales precursores del arte conceptual (Martínez-Artero, 2004:177).



Imagen 3.1. WILLEM DE KOONING (1904-1997). *Self Portrait*. 1947. Óleo sobre papel. 64,1 x 47 cm. Fundación Willem de Kooning, Nueva York, USA.

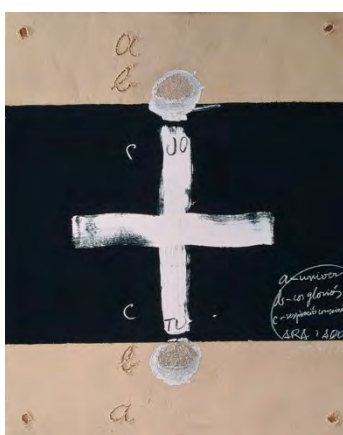


Imagen 3.2. ANTONI TAPIES (1923), *Dietari Num. 5*, 2002. Técnica mixta y collage sobre Tabla. 270 x 220 cm.



Imagen 3.3. ANDY WARHOL (1928-1987). *Self-portrait*, 1964.

¹⁴ Se ha dedicado un apartado específico que aborda cuestiones en torno al arte de minorías, arte femenino y arte social. Ver Apartado 5.3. La finalidad es completar aquellos aspectos relacionados con el autorretrato actual y su finalidad sociocultural y política.

A mediados del siglo XX comienzan a surgir todo tipo de nuevos estilos artísticos unidos por un profundo trasfondo de cambio y nuevas aportaciones artísticas. “Multimedia, artista multidisciplinar, hibridación de géneros y medios heterogéneos son términos habituales en la práctica artística de las últimas décadas” (Fernández Polanco, 2006: 13). Como antecedente a posteriores corrientes hemos de tomar en consideración la influencia de la abstracción ya que en torno a ella surgieron numerosos movimientos como el expresionismo abstracto en la década de 1940. Jackson Pollock, a través del *action painting*, representa un tipo de arte en el que el artista se representa así mismo por encima de todo, investigando sobre las posibilidades de su cuerpo como proceso activo en la creación de su obra en un espacio de trabajo en el que “el proceso de pintar representa el contenido del cuadro” (Ruhrberg, 2005: 273). La obra del holandés Willem de Kooning se enmarca dentro del expresionismo abstracto, sin embargo el propio artista rechazó este calificativo ya que sus obras son fundamentalmente Figurativas. Sus pinturas son “metamorfosis del mundo visible y, al mismo tiempo, de su propio mundo mental y emocional” (Ruhrberg, 2005: 276).

En la Europa de 1950 y basado en el cubismo y el arte abstracto, surge el informalismo como una nueva manera de crear imágenes sin utilizar formas geométricas ni Figurativas reconocibles para descubrir un nuevo lenguaje artístico basado en la improvisación. Artistas como Yves Klein desarrollan un tipo de arte basado en la “reducción” como principio artístico (Ruhrberg, 2005: 295). En la década posterior surgen en Estados Unidos nuevas “apuestas estéticas” en torno a la representación del “cuerpo del artista” que, inspiradas en las imágenes de la sociedad de consumo y la cultura popular, “representan los profundos cambios socioculturales” (Jones, 2006: 20). La publicidad y los objetos de la producción masiva serán sus principales elementos constructivos siendo Andy Warhol uno de los principales representantes de esta tendencia artística. Sin embargo, la fusión de diferentes disciplinas artísticas surgida en Europa durante la década de los cincuenta alcanza su máxima expresión una década después en Estados Unidos (Fricke, 2005: 582).

Estados Unidos se convierte en el centro del arte de la época dando lugar a nuevas formas de expresión que posteriormente serán una gran influencia en el resto de continentes. En la década de 1960 aparece el arte Conceptual que se convertirá, a nivel internacional, en un fenómeno importante de la década; sus manifestaciones han sido muy variadas. En el arte conceptual, las ideas y conceptos pueden manifestarse a través de diferentes elementos y, por lo tanto, la destreza técnica pierde importancia frente al desarrollo de la idea o el concepto que se quiere transmitir. Las ideas que maneja el arte conceptual a menudo son tomadas de la filosofía, el psicoanálisis, el cine o el activismo político en las que se pone de manifiesto el estatus del artista y la obra de arte como

objeto artístico (Ruhrberg, 2005: 365). “La idea del “yo” físico y mental como forma estable y finita se ha ido erosionando a medida que el siglo registraba nuevos avances en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia” (Warr, 2005: 11).



Imagen 3. 4. JOSEPH KOSUTH (1945). One and three Chairs, 1965.



Imagen 3. 5. MICHELANGELO PISTOLETTO (1933), “Ragazza che fotografa” (2007). Serigrafía sobre acero inoxidable pulido, 250 x 125 cm. Cortesía, Galería Elvira González, Madrid, 2012.

El artista busca nuevos lenguajes, nuevas vías de expresión en una indagación constante de nuevos recursos y materiales que contemplen no solo la creación de una nueva obra de arte sino una forma diferenciadora de contar lo que ya forma parte de un nuevo concepto humano.

En la década de 1960 y 1970 y principalmente en Estados Unidos se desarrolla un tipo de arte en el que el propio arte queda reducido a sus elementos esenciales, es puramente abstracto y a menudo recurren a elementos como las cuadrículas y matrices que a su vez pueden evocar sensaciones; esta tendencia recibió el nombre de Minimalismo. En la misma década y opuesto al Minimalismo Americano, surge en Italia un movimiento denominado Arte Povera. Sus obras, principalmente esculturas realizadas con elementos sencillos de la naturaleza, trataban de recrear un tipo de arte sensorial y apasionado como el realizado por el italiano Pistoletto.

Michelangelo Pistoletto es uno de los artistas fundadores del Arte Povera cuya obra se caracteriza por la investigación mediante el autorretrato y la utilización continuada del espejo como soporte de la obra hasta convertir el espejo en la propia obra. Pistoletto define su trabajo de la siguiente forma:

Yo no hago historias ni invenciones. Mi espejo es la verdad. El espejo no miente, se suele decir. Frente a un espejo lo que ves es la realidad. Sin deformaciones. Es muy importante para mí por la identificación. No solo mi

identificación sino la de todo el mundo. Y del tiempo como parte de ella. El presente está formado por imágenes que no se detienen, que pasan sin cesar. En la vida tenemos la ilusión de lo duradero, pero en el espejo la gente viene y va sin dejar huella. La única huella es la foto de la superficie que significa un instante. No los múltiples presentes en el tiempo, sino uno presente que es la memoria del presente (Pistoletto, 2012).¹⁵

Hemos nombrado algunos de los movimientos artísticos más representativos que se dieron entre las décadas de 1950 a 1970 y que influyeron de forma notable en el arte posterior¹⁶. Es importante señalar otras formas de arte que surgieron en esta época como el *Happening* o la *Performance*¹⁷, que si bien pertenecieron o formaron parte de diferentes movimientos, tenían en común la fusión de diferentes disciplinas como el arte, la danza o el teatro y cuyas reminiscencias las encontramos en el arte dadaísta centradas en la “genialidad” del artista y la “experimentación individual” eliminando, por lo tanto, el “contexto social” al que pertenecen (Jones, 2006: 20). La utilización de la fotografía y la filmografía como recurso la vemos representada especialmente en el accionismo vienés de la mano de artistas como Günter Brus o Rudolf Schwarzkogler (Fricke, 2005: 584). La idea inicial del *Happening* es el acercamiento del arte a un público más extenso. Hoy en día estas disciplinas se han difuminado y se recogen bajo el término de “arte en vivo” (Fricke, 2005: 601). Valie Export, Rebecca Horn o Chirs Burden entre otros, se sirvieron del *Happening* como forma de trabajo que posteriormente documentaban en formato de video o fotografía.

El vídeo y las nuevas tecnologías han aportado al artista nuevas herramientas de trabajo. Aunque la utilización del vídeo comienza en la década de 1960, su crecimiento continúa en desarrollo convirtiendo a la pantalla y todas sus posibilidades expresivas de uso y distribución en un nuevo soporte para el arte.

3.1.2. Arte como evasión.

Han sido numerosas las etiquetas utilizadas para denominar ese tipo de arte que se sale de la norma; *action painting*, expresionismo abstracto, tachismo, la pintura gestual o el denominado *art brut* o arte en bruto son algunos ejemplo de lo que significaba la “liberación de las reglas” (Ruhrberg, 2005: 252). En este sentido nos referimos al arte como evasión como el tipo de arte que surge de lo que se puede denominar “el arte por

¹⁵ Entrevista de Fietta Jarque a Pistoletto durante su exposición “Morrer Painting” en la Galería Elvira González de Madrid en 2012. Recurso en línea: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/13/actualidad/1334317951_350980.html

¹⁶ En relación a los movimientos artísticos mencionados, se ha tomado como referencia el “Glosario de movimientos artísticos en: Chueca, F. (1999). *El ABC del arte del siglo XX*. Londres: Phaidon Press.

¹⁷ En relación a Happenings, acciones y otras formas no convencionales de expresión artística puede resultar de interés consultar el capítulo 2 de Nuevos medios “Intermedia: happenings, acciones y fluxus” en: Walther, I.F. (ed.); Ruhrberg, K.; Schneckeburger, M.; Fricke, C. y Honnef, K. (2005). *Arte del Siglo XX. Volumen I y II*. Köln, Alemania: Ed. Taschen GMBH. pp. 577-581.

el arte” en cuanto a expresión libre y directa del artista fuera de las normas o estilos establecidos como tendencia.

El artista se libera de las reglas, de las normas establecidas y genera un tipo de arte más personal, directo y desinhibido. En esta línea de trabajo nos encontramos con aquellos artistas influenciados por la tendencia del arte libre marcada por el Arte *Outsider*.

Según Almela (2007) el artista perteneciente al “*Outsider Art*” se entrega con un desatado brío y obsesivamente, a su mundo interior, dejándose arrastrar sin control por la energía de la psique que ahonda en ideas y formas a través de la transformación estética de la realidad. La satisfacción y compensación experimentada en esta operación de imaginación creativa, desahoga tensiones internas, le impulsa a regresar y sentir de nuevo esta experiencia estética que conFigura y afirma su identidad.

Jean Dubuffet inspirado en la Colección Prinzhorn, llegó a crear una colección propia que incluía a artistas como Adolft Wölfli, generando un nuevo interés artístico basado en la creación de un arte libre tan inocente como cruel, en unas ocasiones de una gran sencillez y en otras de una extrema complejidad. Es dentro de esta tendencia, la del *Art Brut*, en la que se inspiraron gran cantidad de artistas, donde se pueden encontrar muestras de gran valor referentes al autorretrato y la identidad del creador dentro de su obra, y decimos creador y no artista basándonos en la idea que ya planteó Dubuffet en su momento en la que especifica que la capacidad creativa reside en todo individuo manifestándose de maneras muy dispares pero no por ello carentes de interés.

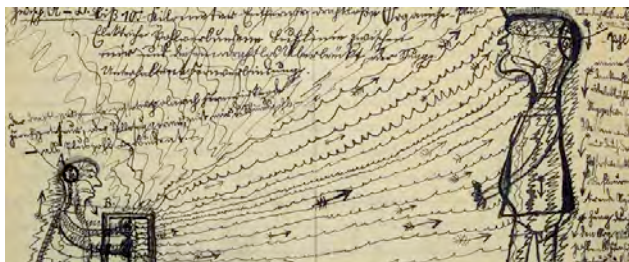


Imagen 3. 6. Jakob Mohr "Beweis", ca. 1910. Colección Prinzhorn.



Imagen 3. 7. Agnes Richter (en torno a 1890). Colección Prinzhorn

La Colección Prinzhorn, en la que artistas como Paul Klee, Max Ernst o Dubuffet encontraron su inspiración, es una colección de objeto científico donde se reúnen obras de enfermos mentales en la que se recopilan trabajos tanto con soporte artístico como escrito (Sánchez moreno y Ramos Ríos, 2006: 145).

En un artículo de 1919, Prinzhorn escribía lo siguiente:

Será necesario buscar las raíces del impulso formativo que se manifiesta en la actividad visual. El problema no se limita, en ningún caso, a los procesos psicológicos de los enfermos mentales, sino que debe ser sustentado mediante la referencia al fenómeno general de la creación artística.

Y en 1922 añadió:

El arte de los enfermos mentales está tan próximo del arte moderno porque da cuenta de las aspiraciones más secretas de nuestro tiempo. (Prinzhorn, 1922:152).

Jean Dubuffet encontró en el *Art Brut* una nueva forma de entender la práctica artística. Enmarcado dentro del "inconformismo" fue un precursor en la utilización de materiales poco convencionales como arena, carbón o asfalto, sintiendo un gran interés por toda aquella expresividad que surge de forma natural e inmediata y sin ningún tipo de influencia, encontrando en el dibujo infantil y en los trabajos de enfermos mentales una fuente de inspiración. Sus primeras obras hacen referencia al arte infantil, un arte desenfadado, sin proporciones ni de color ni de forma, grosero, abigarrado y con un fuerte componente expresivo. Para Dubuffet, la creación artística abre el diálogo con uno mismo, el artista enfermo crea para sí mismo, más allá de todo contexto cultural.

Dubuffet abandona progresivamente el espacio del cuadro por la escultura y posteriormente por la arquitectura. En julio de 1962 inicia su serie más importante, denominada "*L'Hourloupe*". Sus obras se transforman en arquitecturas entrecruzadas y realizadas con colores elementales en las que las grandes esculturas terminan conFigurando un paisaje o escenario en el que el espectador se integra e interactúa. La libre expresividad acuñada por Dubuffet evoluciona en un tipo de arte que sobrepasa los límites de la autorrepresentación convirtiendo su obra en una gran imagen representativa de sí mismo.



Imagen 3.8. ROBERT MORRIS (1931). *I Box*. 1961. Caja de madera contrachapada pitada, metal labrado y fotografía. 48 x 33 x 4 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, NY.



Imagen 3.9. JEAN DUBUFFET (1901-1985). *L'Hourloupe*, 1966-1967.



Imagen 3.10. KEITH HARING (1958-1990). *Luchando contra el sida*. 1990.

Muchos son los artistas que posteriormente han adoptado las técnicas de libre expresividad utilizadas por Jean Dubuffet y otros artistas *outsider* pasando a formar parte de un estilo dentro de las infinitas posibilidades del arte. La aceptación y reconocido prestigio que ha adquirido este modo de trabajo ha llenado de arte *outsider* las paredes de las más prestigiosas galerías de arte. La traslación de la representación individual a la representación de la misma a través de un personaje simbólico está presente en la obra de Keith Haring, artista y activista social cuyo trabajo refleja el espíritu de la generación pop y la cultura callejera de la ciudad de Nueva York en la década de 1980. Haring se centra en la imagen del “Yo” a través de personajes genéricos que muestran su lucha personal contra la enfermedad en un contexto global mediante el cual cualquier persona o colectivo pueden sentirse identificados.

Desde una perspectiva más identificadora, Robert Morris materializa el “yo” del creador como “objeto-cuerpo” en “*I Box*” (Jones, 2006: 71). Morris establece un juego en el que el propio artista es sujeto y objeto, su cuerpo es la obra y la obra es él mismo. Morris es uno de los máximos exponentes del minimalismo y del arte conceptual, investiga a través del arte nuevas fórmulas de creación fuera de los formatos establecidos como formales explorando las relaciones existentes entre la obra, el autor, el espectador y el espacio expositivo.

Los objetos, utensilios y materiales cotidianos utilizados por enfermos como Agnes Richter, son recursos cada vez más habituales en la obra del artista contemporáneo que encuentra, en estos métodos primarios de representación, la identificación más sincera de su auténtica presencia y esencia como persona.

3.1.3. Arte como terapia.

Los beneficios del uso del arte como terapia están presentes en las obras de algunos artistas de nuestro panorama cultural que de forma consciente han encontrado en el arte una terapia personal en la que expresar sus emociones más íntimas transformando el dolor y el sufrimiento tanto físico como emocional en la fuente principal de inspiración que nutre sus obras.

En el anterior apartado se hace referencia a la obra de enfermos mentales pertenecientes a la Colección Prinzhorn, en este sentido, podemos hablar de un tipo de práctica artística con fines terapéuticos. La capacidad terapéutica del arte no comienza a ser considerada como tal hasta mediados del siglo XX, sin embargo, artistas como Frida Kahlo ya utilizaban la práctica artística como método de evasión terapéutica siendo, tal vez, una de las artistas más representativas en cuanto a la utilización del arte como terapia.

Frida halló un lenguaje visual universalmente comprensible en un punto intermedio entre la ingenuidad, el realismo y el surrealismo. Parte de sus obras ofrecen un testimonio desgarrador de su propio sufrimiento físico y mental, con una inmediatez tan turbadora que las hace inolvidables. La representación del “enfermo-creador” aparece en la obra de Frida como “el deseo de invertir su mundo”, un mundo en el que se representa como un cuerpo mutilado, doliente y enfermo convirtiéndose, por lo tanto, en el “doble de su existencia” (Rico, 1987: 117).

Los dolores físicos de Frida se agravaban además por un profundo sentimiento de sufrimiento emocional. A pesar de ello, aunque en su diario personal confesó varias veces su deseo de morir y demostrándolo en varios intentos de suicidio, su pintura le ayudó a superar su situación y sus experiencias. La libertad anhelada por lo Frida queda recogida en los textos de su diario¹⁸ en forma de imágenes y texto:

Yo quisiera poder ser lo que me dé la gana –detrás de la cortina de la locura: arreglaría las flores, todo el día; pintaría el dolor, el amor y la ternura, me reiría a mis anchas de la estupidez de los otros y todos dirían: pobre, está loca. (Sobre todo me reiría de mí). Construiría mi mundo que mientras viviera estaría –de acuerdo- con todos los mundos. El día o la hora y el minuto que viviera sería mío y de todos. Mi locura no sería un escape de “trabajo” para que mantuvieran los otros con su labor.

¹⁸ Texto extraído del diario de Frida en: Tibol, R. (2002). *Frida kahlo: Una Vida Abierta*. México: Diversia (p. 25).



Imagen 3.11. FRIDA KAHLO. (1948-1985). *Pensando en Diego o Autorretrato como Tehuana*, 1943, óleo sobre fibra dura, 76 X 61 cm.

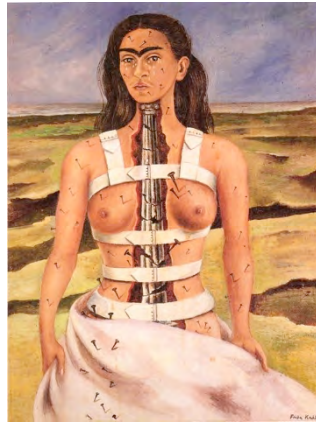


Imagen 3.12. FRIDA KAHLO. (1948-1985). *La columna rota*, 1944, óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura, 40 X 30,7 cm. Colección particular.



Imagen 3.13. SOPHIE CALLE (1953) *¿Dónde y cuándo? Lourdes*, 2005/2008 (detalle), fotografías, textos, marcos, neón, mármol 141 cm x 15 m.

El ritual y la tradición están presentes en la obra de Sophie Calle del mismo modo que lo están en la de la Frida. Haciendo del arte un encuentro entre el texto y la fotografía, la artista utiliza personajes de referencia con los que juega a recrear una realidad ficticia a través de la cual representa las facetas más vulnerables del ser humano desde la construcción de una identidad marcada por la historia social. Sophie Calle (2002: 74) describe su trabajo como una terapia personal: “Intento encontrar mis propias soluciones. Es mi terapia personal. El hecho de que sea arte me ofrece protección y me da derecho a hacer cosas de este tipo”.

En la misma línea de trabajo, las acciones de Horn, muy vinculadas al *body art* de los años sesenta, muestran desde una perspectiva de ritual, simbolismos colectivos que penetran en la conciencia del espectador que observa las esculturas que Horn realiza con utensilios cotidianos. De niña su padre le contaba cuentos de brujas, duendes y dragones y desde entonces sufre de ansiedad. Mientras se recuperaba en un sanatorio, buscó maneras de comunicarse con los demás a pesar de su aislamiento. El resultado fueron una serie de dibujos y las primeras esculturas de cuerpos hechas con telas y vendas, impulsada por el deseo de comunicarse a través de su cuerpo. Desde entonces, sus esculturas, *performances*, películas, fotografías e instalaciones han versado sobre episodios clave de su infancia, sobre sus ansiedades, como la claustrofobia, el miedo a volar o sus reticencias a llevar guantes o sobre acontecimientos contemporáneos de tipo biográfico, político e histórico.

La obra de Rebecca Horn abarca la experimentación corporal con elementos externos y los beneficios terapéuticos que la propia obra le aportan a nivel personal.



Imagen 3.14. REBECCA HORN (1944). *Finger Gloves: Fingerhandschuhe*. 1972.

Imagen 3.15. LOUIS BOURGEOIS (1911-2010). *Torso, (autorretrato)*. 1963/1964. 62,8 x 40,6 x 20 cm.

Los artistas hablan de sus vivencias personales, a través del proceso creativo exploran su interior personal y lo muestran en forma de arte. La metáfora, los objetos o el simbolismo forman parte del lenguaje corporal de estas obras que se convierten en un nuevo autorretrato de artista. A través de su obra Bourgeois habla de sí misma. Remitiéndose a su pasado reconstruye los acontecimientos vividos tiempo atrás a la vez que nos muestra su identidad, una identidad formada por recuerdos y que conecta con los recuerdos del espectador que contempla su obra. La obra de Bourgeois utiliza elementos y espacios domésticos en los que se entremezclan realidad y metáfora (Becker, 2001: 63). Toda su obra gira en torno a las emociones provocadas por situaciones vividas en su infancia y la utilización de elementos como la aguja y el hilo sirven de elementos terapéuticos para reparar el daño producido por los traumas infantiles que hablan, en la mayoría de ocasiones, del miedo y del dolor.

A partir de mediados de los años sesenta Lygia Clark con frecuencia formaba parte de grupos de trabajo basados en los modelos terapéuticos (Becker, 2001: 84). Sus obras están pensadas para ser tocadas, manipuladas y experimentadas por el espectador. Con este proceso de experimentación los participantes se fusionan con el objeto de la obra. Las obras que propuso Clark solían estar constituidas por objetos prácticos, trajes rituales o salas de experimentación mediante las cuales el participante experimenta la obra por sí mismo.

Actualmente, diversas instituciones y organizaciones han puesto en marcha plataformas de trabajos con enfermos mentales. Actualmente en España cabe destacar el trabajo de la plataforma “Debajo del Sombrero”¹⁹ un espacio para la creación, investigación,

¹⁹ Para ampliar información puede consultarse la web de la plataforma: <http://www.debajodelsombbrero.org/index.html>

producción, y difusión del arte donde sus principales protagonistas son las personas con discapacidad intelectual.



Imagen 3.16. LYGIA CLARK (1920-1988). *Baba antropofágica*, 1973.



Imagen 3.17. JUDITH SCOTT (1943-2005). Esculturas fabricadas con una base de madera y envuelta capa tras capa con lana e hilo.

El origen de este colectivo está en el documental²⁰ “¿Que tienes debajo del sombrero?” (2006), que muestra el trabajo de Judith Scott, escultora norteamericana, sorda y con Síndrome de Down que consigue el reconocimiento internacional de su obra tras vivir 36 años en una institución psiquiátrica. ¿Qué tienes debajo del sombrero? es una reflexión acerca del aislamiento que puede provocar una discapacidad, y de cómo a través del arte se consigue restaurar la comunicación.

La utilización de herramientas propias de un taller de costura, son elementos recurrentes como elemento de reparación, de remiendo o de sutura de una herida y son propias del proceso creativo *Outsider*. Lo cotidiano forma parte de lo familiar, de las raíces, de la tradición, en cierto sentido supone el retorno al hogar, un hogar en el que ponernos en contacto con la parte más vulnerable de nuestra personalidad. La experimentación con lo cotidiano nos acerca a la realidad y nos permite comunicarnos con el mundo. “El proceso creativo *Outsider* tiene como origen la resiliencia y la capacidad humana para encontrar vías de exteriorización del mundo interior. El arte puede convertirse en una manera de “tocar el mundo”, basta con tener la oportunidad de entregarse a él” (García-Muñoz, 2010: 397).

La influencia de los procesos creativos *Outsider* en la actividad artística contemporánea queda latente en el trabajo de Horn, Clark o Bourgeois que, del mismo modo que Agnes Riichter o Judith Scott, fabrican vestimentas, complementos y tejidos sobre superficies a partir de sencillos objetos cotidianos. La aparente sencillez de la obras de estas artistas, es sin embargo un enorme contenedor de simbolismos y metáforas, propias y

²⁰ El documental “¿Que tienes debajo del sombrero?” puede verse en el siguiente enlace en línea: http://www.debajodelsombbrero.org/nuevaweb/videos_Sombbrero.html

universales, a través de las cuales son capaces de conectar consigo mismas y con el observador que contempla o participa de sus obras.

3.2. EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA AUTORREPRESENTACIÓN.

La aparición de la denominada pintura feminista, marginal o de minorías étnicas da paso a nuevas perspectivas visuales, creativas y de comunicación. La globalización también juega un papel importante en el desarrollo de la creación artística ya que nos ofrece un amplio abanico de culturas desconocidas hasta el momento o que al menos en el mundo occidental no estaban tan bien consideradas.

Es por lo tanto necesario realizar una revisión histórica de la representación de la Figura humana en las diferentes manifestaciones artísticas, centrándonos en el uso de la Figura del cuerpo humano, retrato y especialmente del autorretrato, entendiendo como autorretrato aquella imagen que el autor realiza sobre sí mismo, cualquiera que sea el soporte, lenguaje o manifestación artística, sin embargo, hay que tener en cuenta las nuevas y diversas formas de expresión que podemos encontrar en el panorama artístico de las últimas décadas.

De manera inconsciente, se ha utilizado y se utiliza el arte y sus diferentes formas de expresión como un canal comunicante y una vía de escape para el creador, sea éste un artista reconocido o no. Encontramos referencias en los estudios realizados en centros especiales con personas discapacitadas y enfermos mentales como el caso de Judith Scott mencionado en el anterior apartado.

Centraremos la atención especialmente en el arte posmoderno, en un intento de acercamiento a las manifestaciones artísticas más actuales. La finalidad es encontrar el significado de la utilización de la imagen del cuerpo y más concretamente del propio cuerpo o, al menos, de la representación simbólica de éste. La intención final reside en la validación de la expresión artística, en cualquiera de sus modalidades, como actividad liberadora en la que es el propio artista el que a través de su creación, explora los rincones más sumergidos de su individualidad en busca de respuestas, en busca de razones, de soluciones, en definitiva, en busca de sí mismo y del lugar que ocupa en el mundo.

3.2.1. Identidad corporal: el cuerpo como soporte.

La variedad de nuevos soportes utilizados en el arte contemporáneo llevan al artista a utilizar su cuerpo como soporte de la obra. Prolongando o sustituyendo partes de su cuerpo con objetos cotidianos. Artistas como Lygia Clark, Rebecca Horn, Orlan o Sterlac, experimentan a través de sus cuerpos la experiencia del otro yo. Un "yo" transformado,

mecanizado o encubierto que nos habla de la necesidad de sobrepasar los límites físicos del propio cuerpo. En estas obras el cuerpo se convierte en herramienta de experimentación y transformación en busca de una nueva identidad (Jones, 2006: 178).

Las artistas que se presentan a continuación tienen en común la reivindicación del papel de la mujer como artista a través de la experimentación con el cuerpo que se encuentra íntimamente ligada a la manifestación de ideas y conceptos en torno a la identidad.



Imagen 3.18. GINA PANE (1939) *Azione Sentimentale*, 1974. Performance.



Imagen 3.19. CAROLEE SCHNEEMANN (1939). *Up to and Including Her Limits*, Berlin, 1976. Performance.



Imagen 3.20. HANNAH WILKE (1940-1993). *S.O.S. Starification Object Series*. 1974. Impresión en gelatina de plata. 17.8 x 12.7 cm.

La obra de Gina Pane gira en torno a los conceptos de vida y muerte, de purificación y mancillamiento en los que la artista se enfrenta a su temor a la muerte y a la búsqueda del sentido de la existencia. En sus *performances* es constante la aparición de sangre provocada por cortes realizados con cuchillas y otros instrumentos cortantes con los que pretende mostrar al público su respuesta emocional ante una acción de comunicación con ellos mismos (Jones, 2004: 121). Estas acciones de mutilación del cuerpo están históricamente relacionadas con rituales de sacrificio, dolor y gloria y la desmitificación del ideal de belleza del cuerpo vigentes en la época. Gina Pane (202: 428) nos habla de la experimentación corporal en su obra con las siguientes palabras:

La ubicación esencial del cuerpo está en “nosotros”. Mis experimentos corporales muestran cómo la sociedad forma y concede el “cuerpo”: el objetivo de mis experimentos es desmitificar la imagen del “cuerpo” como reducto de nuestra individualidad, para restaurar su verdadera realidad, la función de comunicación social.

Desde una perspectiva más gestural la artista norteamericana Carolee Scheemann es conocida por su trabajo sobre el cuerpo y la sexualidad. Por su temática está enmarcada

dentro del movimiento feminista, sin embargo su postura no es una reivindicación de la represión de la mujer sino un discurso sobre la liberación sexual.

Carolee Schneemann experimenta con todo tipo de medios de expresión de una forma multidisciplinar, tocando todos los géneros del arte desde la pintura, la fotografía, la *performance* o la video-instalación, siempre desde un amplio conocimiento de la historia del arte. La utilización de su propio cuerpo es la representación del cuerpo femenino como objeto y como fetiche.

Reivindicar el género femenino frente al mito del hombre es un tema constante en la obra de Hannah Wilke. Su propio cuerpo como objeto y los iconos que representan a la mujer son los temas principales de su obra, fue la primera mujer artista que realizó esculturas en serie con forma de vagina en arcilla. Romper con la idea de mujer objeto era uno de los principales temas sobre los que lucharon las mujeres artistas de la década de los setenta, tanto en el ámbito social como en el artístico. La propia Hannah sufrió la crítica del feminismo tachando su trabajo como un acto de narcisismo por considerarla demasiado guapa y atractiva para ser feminista, estas críticas fueron acalladas cuando la propia Hannah se autorretrato durante el proceso y padecimiento de la enfermedad que la llevó a la muerte en 1993.

Paul McCarthy experimenta a través de los lenguajes de transformación corporal. En "Sailor's Meat" explora la identidad andrógina mediante "una alteración del lenguaje de la cultura popular a la que evoca" (Jones, 2004: 146).

Los cuerpos "protésicos" de Stelarc investigan los límites corporales mediante material médico y robótico (Guachs, 2004: 66). El interés de Stelarc por lo "poshumano" le llevan a una constante investigación sobre los límites y alteraciones del propio cuerpo.



Imagen 3.21. McCARTHY (1945). Sailor's Meat, 1975. Pasadena, California.



Imagen 3.22. SETELARC (1946). Sitting/Swaying: Event for Rock Suspension, 11 May 1980. Tamura Gallery, Tokyo.

La experimentación corporal fue uno de los recursos de mayor impacto dentro del panorama artístico de los años setenta. Las formas de experimentación son tan variadas como el número de artistas que lo ponen en práctica experimentando principalmente a través de la *performance*, las instalaciones, o la video-creación entre otros. Las metáfora corporales de Hannah Wilke, las transformaciones estéticas de Orlan, el apropiacionismo identitario de Sherman o Morimura y las performances de Stelarc o MacCarthy son el resultado de un tipo de autorretrato conceptual en el que el cuerpo es el principal elemento comunicador de la obra.

3.2.2. Lenguajes corporales del arte actual.

Como ya indicábamos al comienzo del capítulo, la clasificación de autores atiende a numerosas variables. En este apartado confluyen gran parte de los artistas nombrados hasta el momento ya que una de las principales características que comparten es la utilización del cuerpo como soporte de la obra. Por lo tanto la selección de obras de artistas que se muestran en este apartado responde a la relación directa con la experimentación corporal independientemente del discurso narrativo implícito en la obra.

En este sentido hemos tomado como referencia la clasificación de autores realizada por Amelia Jones en “El cuerpo del Artista” en el que se recopilan las obras más representativas de la utilización del cuerpo en el arte durante las últimas décadas.

Como introducción a la clasificación de Jones, presentamos la siguiente Tabla resumen en la que los artistas quedan distribuidos en función de la utilización del cuerpo en su obra. De este modo puede observarse cómo alguno de los artistas mencionados están clasificados en dos o más apartados.

IDENTITARIOS	CUERPOS GESTUALES QUE DEJAN HUELA	CUERPOS RITUALISTAS Y AL LÍMITE	AUSENTES Y SIMULADOS	PROTESICOS Y TECNOLÓGICOS
Chicago Hannah Wilke Mapplethorpe Mariko Mori McCarthy Morimura Neshat Piper Robert Morris Schneemann Sherman Shirin Neshat Vito Acconci Warhol	Clark De Kooning Duchamp Klein McCarthy Mendieta Nauman Pollock Saville Schneemann Warhol Yves Klein	Abramović Burden Export Gina Pane Günter Brus McCarthy Mendieta Schwarzogler Sherman Vito Acconci	Bourgeois Duchamp Laude Cahun Mariko Mori McCarthy Mendieta Morimura Nauman Sherman Warhol	Bourgeois Clark Horn Kiki Smith Mariko Mori Orlan Sherman Sterlac Tony Oursler

Tabla 3.1. Clasificación de artistas según Amelia Jones en “El cuerpo del artista”.

La clasificación de Jones nos sirve de referencia y punto de partida para una nueva reorganización en la que quedan contemplada la multiplicidad técnica y narrativa del discurso del nuevo concepto de autorretrato.

Teniendo presentes las diferentes clasificaciones establecidas en apartados anteriores y posteriores en el apartado que nos ocupa se realiza una selección en torno a conceptos relativos al cuerpo ritual, deforme, ausente o tecnológico siempre enmarcados dentro de un tipo de autorretrato identitario.

Una de las artistas que más se remonta a los orígenes de lo ritual y lo mágico de culturas ancestrales es Ana Mendieta, exiliada cubana, vivió en un orfanato lo que supuso una traumática experiencia de la soledad del exilio así como los dos rasgos diferenciales que marcaron su vida; ser mujer y latinoamericana. En numerosas representaciones, películas y fotografías, trabajos en tierra, dibujos, esculturas e instalaciones, Mendieta creó y documentó procesos rituales de transformación, pero también de disolución y destrucción de la identidad sexual, étnica y cultural. (Hesse, 2001: 342). La mayoría de sus representaciones están basadas en su propio cuerpo y la documentación de los procesos rituales de transformación.

Las “acciones ritualistas” evocan los cultos tradiciones relacionados con la religión en las que el propio artista adopta la posición de “chamán” (Jones, 2004: 92). En este sentido artistas como Herman Nitsch recrean el ritual del sacrificio como método de purificación.



Imagen 3.23. ANA MENDIETA (1948-1985). *Sin título* (de la serie: *Siluetas*), 1976.



Imagen 3.24. HERMAN NITSCH (1938). *Acción 122* en el *Burgtheater*, Viena, 2005.

Con la aparición del Fluxus, movimiento artístico internacional que agrupaba un gran elenco de artistas, escritores, cineastas y músicos, se da comienzo a nuevas e innovadoras formas de trabajo que combinaban distintos medios. El Fluxus, floreció en los 60 como promotor de los diferentes movimientos de *performances*, en los que el cine, el video y la instalación son las nuevas herramientas de este antiarte de raíces dadá.

La combinación y utilización de diferentes recursos gráficos dará lugar a un nuevo concepto de obra de arte en la que los límites en la definición de la técnica empleada y su posterior clasificación dentro de una u otra disciplina se difumina del mismo modo que lo hace el concepto de autorretrato. Sin embargo, la metáfora y simbolismo corporal está presente en este tipo de autorrepresentación que conforma el nuevo concepto de autorretrato contemporáneo.

Desde una perspectiva pictórica más tradicional, Francis Bacon utiliza la representación obsesiva y deforme del cuerpo del hombre constituyendo la mayor parte de su producción artística. En la obra de Bacon el cuerpo se presenta como un objeto mutilado que se enfrenta a sí mismo desbordado por los estereotipos sociales sobre la masculinidad y la construcción cultural de género.

Los gestos deformados de Bacon se construyen mediante la superposición y construcción del rostro a partir del gesto fotográfico. La utilización de la fotografía como elemento de referencia "afirma la dependencia que el retrato tiene aún de la analogía formal" (Martínez-Artero, 2004: 178). Obsesionado por la muerte y la fugacidad del tiempo y de la propia vida, Bacon llega a disolver fragmentos de la imagen hasta hacerla desaparecer.

Su primer autorretrato lo pintó sobre 1951, un tema recurrente en la obra de Bacon a partir de ese momento y en el que dejará plasmado, al igual que lo hicieran Rembrandt y Picasso, el paso del tiempo en su cuerpo y su persona.



Imagen 3.25. FRANCIS BACON (1909-1992). *Autorretrato*, 1969. Óleo sobre lienzo, 35,5 x 30,5 cm. Colección particular.



Imagen 3.26. FRANCIS BACON (1909-1992). *Tríptico*, 1991. Óleo sobre lino, 198,1 x 147,6 cm. Nueva York, The Museum of Modern Art, William A. M. Burden Fund and Nelson A. Rockefeller Fund, 2003.

A pesar de centrar su obra en el retrato, Bacon intenta evitar todas aquellas convenciones asociadas al retrato clásico, creando un tipo de retrato conceptual en el que los rasgos quedan simplificados a masas de carne y manchas con una fuerte carga

expresiva y simbólica. La deformidad aparente en los retratos y autorretratos está presente de forma tan drástica como sutil ya que a pesar de ello nos permite reconocer a la persona retratada y conocer a la vez su parte más psicológica en la que se ponen de manifiesto aspectos relativos a la personalidad.

El autorretrato se torna cada vez más difícil de identificar ya que debemos atender a aspectos más profundos de la representación. La siguiente cita de Juan Antonio Ramírez (2003) reflexiona sobre este aspecto:

Sospecho que trazar el mapa artístico del cuerpo humano es imposible en esta época de monstruosa metástasis informativa y de nuevas tecnologías mecánico-biológicas, en las que no conocemos los límites de la corporalidad, donde están nuestras identidades, cuales son las fronteras del arte, ni quienes son los creadores o las obras verdaderamente significativas. Nos movemos a ciegas, como los murciélagos, emitiendo sonidos cuyos rebotes nos permiten orientarnos dificultosamente, dando tumbos, en una selva de estímulos perpetuamente renovados. (p. 18).

Bernardí Roig es uno de los más representativos artistas españoles del momento. Sus Figuras de resina de poliéster realizadas con moldes de personas reales de su entorno, entre ellas su padre, se caracterizan por la ausencia de identidad, inmersas en una inmovilidad que las devuelve a su propia soledad. El propio artista define "*La muerte del pintor*"²¹ como la "herida" del cuadro por encima de la muerte del cuerpo del artista en un trabajo que inicia toda una serie de grandes retratos realizados a lápiz.



Imagen 3. 27. BERNARDÍ ROIG (1965). *La mort du peintre* [*La muerte del pintor*] (1994). Cartón, ceniza y grafito s. Papel + hierro y tela, 45 x 218 cm.

Roig dibuja un espacio entre el sueño y la realidad, expresándose a través de una amplísima variedad de soportes y medios: el dibujo, la obra gráfica, la escultura, la instalación, el vídeo o el cine. Ese carácter multiforme y multimedia de sus obras es, sin duda, un claro signo de contemporaneidad.

²¹ Para ampliar información consultar las reflexiones del artistas sobre su obra publicadas en el catálogo Bernardí Roig: Verblendungszusammenhang [concatenación del cegamiento]; Museo de Arte Contemporáneo gas Natural Fenosa, La Coruña, 2012, pgs. 47-58.)

Los cuerpos ritualistas, protésicos, deformes, ausentes o tecnológicos que nos proponen los artistas contemporáneos plantean una reflexión sobre el concepto de individuo actual. En “*Electric Dres*” de Atsuko Tanaka, el cuerpo se convierte en herramienta, instrumento o mensaje que apoyado por la fusión entre la tradición cultural y las nuevas tecnologías, nos hace reflexionar sobre la naturaleza misma del individuo. El trabajo de Atsuko fue el precursor de posteriores investigaciones sobre las formas de reinterpretación de género y ritual (Jones, 2004: 178).

La obra de Bernardí Roig está repleta de simbología, una simbología que, a menudo, hace referencia a cuestiones sobre la existencia del hombre y su propia condición humana. Apoyado en algunos de los más relevantes textos de la filosofía clásica, Roig nos presenta su visión del nuevo ciudadano del mundo, con sus miedos, sus defectos y sus lastres. En “*La muerte del pintor*” Roig hace una clara y más que evidente referencia al “*Cristo muerto*” de Hans Holbein (ver imagen 2.17), con una diferencia de cinco siglos se actualiza el concepto del tema principal de la obra desde una cuidada interpretación de la obra original en la que se pone de manifiesto profundas reflexiones sobre la condición actual del hombre y del artista.



Imagen 3.28. ATSUKO TANAKA (1932-2005). *Electric Dress*, 1957. 2ª exposición de Arte Gutai, Ohara. Sala Kaikan, Tokio.



Imagen 3.29. BERNARDÍ ROIG (1965). *Sound exercises*, 2005. Resina de poliéster y fluorescentes.

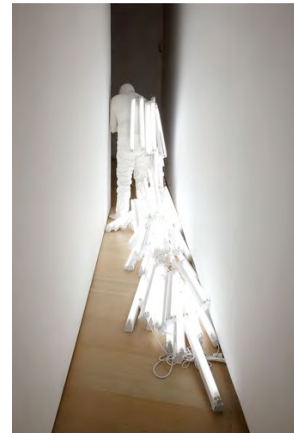


Imagen 3.30. BERNARDÍ ROIG (1965). *The ano f the lamp*, 2009. Resina de poliéster y fluorescentes.

La deshumanización del cuerpo y la manipulación digital da lugar a personajes futuristas o de otros mundos. Mariko Mori, directora, dramaturga, cantante y la actriz principal de sus propias fotografías, videos y representaciones inventa nuevos personajes inspirados en la iconografía espiritual, los personajes de animación y videojuegos y los ciborts cinematográficos (Jones, 2004: 160). Sus representaciones a menudo suelen estar formadas por un gran equipo de trabajo formado por cámaras, fotógrafos, estilistas,

maquilladores entre otros. Las visiones de Mori convierten las posibilidades del mañana en la realidad del hoy.

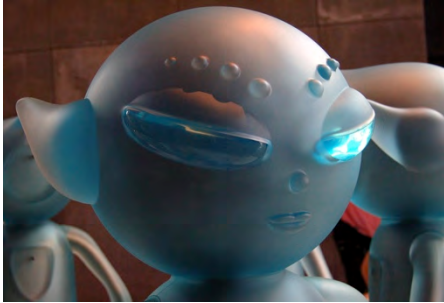


Imagen 3.31. MARIKO MORI (1967). *Unidad*, 2003, Technogel, fundición de aluminio, sistema eléctrico, 135 x 75,6 x 37,4 cm.



Imagen 3.32. MARIKO MORI (1967). *Nirvana*, 1996-98. 3D video.

Según Bernárdez (2011), existe un tipo de “Ciberfeminismo femenino” que se caracteriza por una toma de conciencia de la mujer sobre el contexto de sociedad contemporáneo inmersa en el consumo de información. Son varios los artistas que experimentan sobre el concepto “Cibort” a través de sus cuerpos. La idea de un cuerpo mecanizado e industrial lo hemos visto contemplado anteriormente en la obra de Stelarc o Atsuko Tanika.

3.3. AUTORRETRATO: DE LO INDIVIDUAL EN LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD A LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DEL PENSAMIENTO UNIVERSAL.

En el autorretrato actual hay que buscar el significado profundo del mensaje que su autor nos quiere transmitir, el artista ya no utiliza su imagen reflejada en un espejo como un mero ejercicio de disciplina artística sino que a través de este ejercicio analiza las formas interiores de su persona. Pocos han sido los artistas que a lo largo de la historia del arte han sabido autorretratarse con tanto énfasis como lo hicieron Durero o Rembrandt. Estos pintores fueron pioneros en el arte del autorretrato psicológico dejando tras de sí un importante legado de obras que sirvieron de inspiración y guía para las sucesivas generaciones. Sus preocupaciones no se centraban solo en el análisis de los aspectos externos y físicos de su fisonomía sino que mediante la técnica y la simbología de la época, supieron plasmar un contenido mucho más metafísico.

La mentalidad del artista siempre ha estado muy influenciada por lo emocional y lo sensitivo; tal vez esta influencia sea la que acerca el mundo del arte a la interiorización y por lo tanto, al propio artista, a indagar en el subconsciente planteándose el mundo y la

existencia desde un punto de vista más personal e interior. Es por esta razón por la que el artista de principios de siglo XX comienza a interesarse por las aportaciones de la nueva psicología moderna, las estudia, analiza y las pone en práctica a través de su obra. Un ejemplo claro de esta influencia la encontramos en los surrealistas, amantes del psicoanálisis, del mundo onírico, de las fantasías y de los sueños. Muchos artistas de este período encontraron en la obra de Sigmund Freud una valiosa fuente de inspiración para dar un giro al planteamiento de su obra y ver el mundo desde otra perspectiva. Las influencias de la psicología en el mundo del arte son infinitas pues el artista es cada vez más individualista y crea sus obras en función de sus necesidades personales e individuales, los nuevos planteamientos sobre la identidad, el yo o la pertenencia a determinados roles sociales, determinó una nueva visión del mundo, una nueva visión del propio artista como creador y como persona.

Retomando las influencias de estos cambios sociales cabe destacar la importancia del nuevo pensamiento universal, el pensamiento obrero, las revoluciones, los nuevos roles sociales como el feminismo o la liberación homosexual de los años sesenta, la aparición del capitalismo, el consumismo y por lo tanto la publicidad y los nuevos medios de comunicación. Todos estos cambios hacia el progreso transforman la sociedad y embarcan a quien vive en ella hacia un viaje sin un destino predeterminado. Esta y otras cuestiones relacionadas con el desarrollo del individuo, afectan directamente a la producción artística cada vez más implicada en cuestiones morales, de igualdad, de pensamiento y de denuncia social y política.

Este apartado se ha dividido en tres subapartados, con la intención de clarificar los diferentes aspectos que influyen en la autorrepresentación del artista en su obra. Atendiendo al origen y trasfondo temático que los conforman, se han establecido tres categorías diferenciadas que tomarán como referencia el arte de culturas minoritarias, la perspectiva de la identidad femenina en el arte y el arte social y de denuncia..

Dentro de cada uno de estos apartados se ha realizado una selección de artistas que, si bien se enmarcan dentro de la categoría asignada, pueden pertenecer a varias de ellas indistintamente, por lo que se ha tomado como elemento diferenciador el aspecto de mayor relevancia para cada uno de los casos expuestos.

3.3.1. Arte de minorías.

El término arte de minorías comenzó a utilizarse en Estados Unidos en la década de 1960 para designar aquel tipo de arte emergente realizado por artistas pertenecientes a núcleos sociales que se consideraban minoritarios, como el arte realizado por mujeres, indígenas o artistas de color, entre otros.

En cierto sentido gran parte de los artistas que se contemplan en la presente investigación pertenecen a colectivos minoritarios. Desde el punto de vista del arte occidental artistas como Morimura, Mariko Mori, o Shirin Neshat se corresponden con el arte de minorías por su cultura y lugar de procedencia. Las mujeres artistas, por su propia condición de mujer son un colectivo, que inicialmente se encuentra ubicado dentro de este epígrafe independientemente del discurso narrativo de su obra. Haring, Basquiat o Banksy surgen del arte urbano o callejero y por lo tanto pertenecen al arte de minorías.

Estos artistas generalmente pertenecen a lo que se ha considerado sectores minoritarios de población. Ahora bien, entendemos este tipo de arte como “arte de minorías” desde el punto de vista del arte de la cultura occidental predominante que se daba principalmente en Estados Unidos y Europa. Como observación indicaremos que sus implicaciones ambiguas resultaron ser un vehículo de exclusión por lo que actualmente se le denomina arte multicultural.

Entre estas minorías cabe destacar el arte feminista, a menudo centrado en temas relacionados con la denuncia de la situación de la mujer tanto dentro como fuera de la cultura occidental utilizando el arte como un arma de denuncia social caracterizado principalmente por un alto contenido de autorrepresentación identitaria. Por otro lado, artistas de las más diversas procedencias geográficas decidirán hacer un arte que cuente su propia historia utilizando el arte como una reivindicación de la historia de sus antepasados como ocurre con los artistas pertenecientes a la cultura oriental.

Adrian Piper activista cultural, escritora y profesora de filosofía, es una de las artistas pertenecientes al arte de minorías o multicultural. Su trayectoria como creadora plástica desde los años setenta está marcada por una forma de sensibilización sobre los temas raciales y la condición de la mujer.



Imagen 3.33. ADRIAN PIPER (1948). *Autorretrato con mis rasgos negroides exagerados*, 1981. Lápiz sobre papel, 25,4 x 20,3 cm. Colección de la artista.

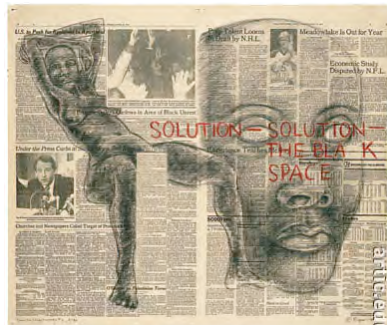


Imagen 3.34. ADRIAN PIPER (1948). *Vanilla Nightmares 2*, 1986.



Imagen 3.35. ADRIAN PIPER (1948). *Catalysis III*, 1970. Fotodocumentación de la Performance en las calles de Nueva York.

En la actualidad el arte multicultural es entendido con connotaciones completamente diferentes a las intenciones reivindicativas de los setenta. Hoy en día la multiculturalidad artística forma parte activa de la moda y de las últimas tendencias artísticas.



Imagen 3.36. NAN GOLDIN (1953). *Nan un mes después de haber sido golpeada*, 1984. Copia en Cibachrome, 68,5 x 101,5 cm.



Imagen 3.37. MARLENE DUMAS (1953). *Do the Right Thing*, 1997.



Imagen 3.38. MARLENE DUMAS (1953). *Vista de sala de la exhibición "Models"*, Salzburgo, 1995-1996.

Por su condición de mujer Nan Goldin puede ser incluida dentro de la categoría de arte femenino, sin embargo y como en los dos casos anteriores, se ha incluido a estas mujeres dentro del apartado de minorías principalmente por la temática tratada, mucho más genérica y comprometida con temas sociales, culturales y políticos que con el propio feminismo en sí.

La obra de Nan Goldin se caracteriza por las fotografías que la artista realiza sobre su entorno familiar y de amistades. El trabajo de esta fotógrafa está íntimamente ligado a su historia personal, a modo de diario o cuaderno de bitácora documenta los acontecimientos de su vida. Nan Goldin retrata en la intimidad la vida de sus amigos y la suya propia, no desde una perspectiva voyeurista sino desde el documento gráfico de una vida cargada de emociones, alegrías, dolor, tristeza, amor, rencuentros y fatales desenlaces. La artista relata sus experiencias de vida a través de sus fotografías, Goldin²² lo describe con las siguientes palabras: “Creo que uno debería crear a partir de lo que conoce y hablar sobre su propia tribu. Solo puedes hablar con verdadera comprensión y empatía sobre lo que has experimentado”.

Marlene Dumas realiza un tipo de arte que busca continuamente el significado y la posibilidad de expresión de la identidad personal, siendo esta la característica principal de su obra. Su arte trata de atraer emocionalmente al espectador y su relación con él siempre está presente. La obra de Dumas, cuya identidad se encuentra dividida, por su condición de ser una mujer blanca de origen sudafricano trabaja el retrato con una continua representación del rostro femenino.

²² Texto de la artista extraído del siguiente recurso en línea: Suite101: Nan Goldin, la fotógrafa intimista: La fotografía como documento de una vida fuera de serie | Suite101.net <http://suite101.net/articulo/la-mirada-intimista-de-nan-goldin-a1231#ixzz2A7pEi7FM>).

Cuando nos referimos al arte de minorías hemos de ser conscientes de una realidad; muchos de los artistas susceptibles de ser incluidos en esta categoría lo son también de pertenecer a otras como es el caso de Marlene Dumas y Shirin Neshat. Estas mujeres pertenecen al arte femenino o realizado por mujeres que en su origen formaba parte de estas minorías artísticas que comenzaban a mostrar su obra con gran fuerza a partir de los años sesenta y setenta.

3.3.2. La identidad femenina en el arte.

La mujer como artista ha estado relegada al anonimato y se ha desenvuelto principalmente dentro de un entorno privado y familiar.

La sensibilidad femenina, la lucha y la reivindicación de su lugar dentro de la sociedad ha hecho del autorretrato el tema común y principal entre las obras de las mujeres artistas y de forma muy específica en las artistas del siglo XX que convierten la búsqueda de la identidad en un tema especialmente femenino, a menudo utilizando a la mujer como referencia no solo físicamente sino con todas sus connotaciones culturales, tanto religiosas como paganas, tomando como modelo de inspiración a diosas de la mitología, santas, esclavas, aldeanas, brujas y prostitutas. En este sentido Marián López-Fdz-Cao comenta lo siguiente:

Muchas creadoras y creadores han subvertido la idea del cuerpo hegemónico, lo han convertido en un lugar de preguntas y experiencia, han trazado cartografías en sus cuerpos a la búsqueda de una identidad imposible, han redibujado sus órganos internos, sus pieles externas, a veces como lugar de partida, a veces de llegada y otros como lugar de paseo, pérdida y reencuentro. (López, 2011: 207).

La mujer siempre ha utilizado el retrato para construirse como mujer. A partir de los años 20 surge un nuevo modelo de mujer, una mujer más activa y visible, con posibilidad de desarrollar una carrera profesional, en definitiva, comienza a forjarse el nuevo modelo de mujer independiente. Aunque en la realidad sigue dependiendo económicamente, sus posibilidades profesionales son limitadas y este tipo de comportamiento que conlleva ciertos matices de rebeldía no estará bien considerado hasta bien avanzado el siglo XX. Es por esta razón que el tema principal a tratar por las mujeres que se han dedicado al mundo del arte tenga una fuerte influencia de la lucha que conlleva encontrar un lugar destacado dentro de una sociedad regida por las normas masculinas.

La revolución sexual que se produjo en los años 60 favoreció la aparición de nuevos grupos de mujeres artistas que muestran abiertamente su sensibilidad y reivindican su lugar en el mundo.

En el arte masculino, el cuerpo supone un lugar de exploración de los límites corporales, sin embargo, para las mujeres artistas el cuerpo es un lugar de “reivindicación” y de reconocimiento en el que muestran su derecho de “auto-representación” (Bernárdez, 2011: 149). El arte realizado por mujeres abarca diferentes campos de actuación, estilos estéticos, recursos plásticos y temas en torno a la concepción de la obra.



Imagen 3. 39. MARINA ABRAMOVIC. (1946). *The Kitchen, Homage to Saint Teresa*. 2009. Fotografía. 183.4 x 183.4 cm.



Imagen 3.40. GHADA AMER. (1963). *The Dance*. 2004. Acrílico, gel, media y bordado en tela. 213,4 x 193 cm.



Imagen 3.41. KIKI SMITH: *Sin título*. 1992. Papel de celulosa tailandés, papel nepalí y adhesivo de metil celulosa, 160 x 47 x 138 cm.

Marina Abramovic es conocida por sus peligrosos rituales corporales, su cuerpo es su materia de trabajo y experimenta con él hasta límites insospechados. Su propio cuerpo es su espacio de experimentación y a menudo somete tanto a su cuerpo como a su mente a situaciones límite. Alcanzó la popularidad en los años setenta con una serie de *performances* en las que se auto-sometía a sesiones de dolor físico infligiéndose incisiones en el cuerpo, piel y manos (Jones, 2004: 112). Abramovic ha sido pionera en el uso de la performance como forma de arte visual siendo la exploración de los límites físicos y mentales de su propio cuerpo el tema principal de su trabajo (Feijó y Fernández-López, 2013: 35).

En “The Kitchen” Abramovic toma contacto con aquellos aspectos culturales más arraigados a la tradición en los que el entorno familiar femenino se sitúa entre los fogones de una antigua cocina.

En la misma línea, las herramientas de trabajo utilizadas por Ghada Amer son las agujas e hilo, como reminiscencia a las ocupaciones tradicionalmente realizadas por mujeres. El bordado tradicionalmente formaba parte de las labores femeninas que eran inculcadas a las niñas desde edades tempranas, sin embargo, en las manos de Ghada Amer, el bordado se convierte en el símbolo de un proyecto artístico y personal que pone de manifiesto la forma en que se ve e identifica a las mujeres. La identidad femenina pende

de un hilo, un hilo que Ghada Amer teje y cuya hebra va elaborando una historia femenina mucho más feliz defendiendo el uso de un lenguaje considerado propiamente femenino como un arma de denuncia artística y social.

La obra de la artista alemana Kiki Smith parte de la literatura y evoluciona hacia un arte comprometido con la Antigüedad Clásica, la Edad Media y el Renacimiento. Inspirada en los artistas clásicos, Kiki Smith realiza trabajos desde la investigación centrada en las connotaciones emocionales relacionadas con su propia experiencia. La propia Smith²³ habla sobre la expresión a través del cuerpo:

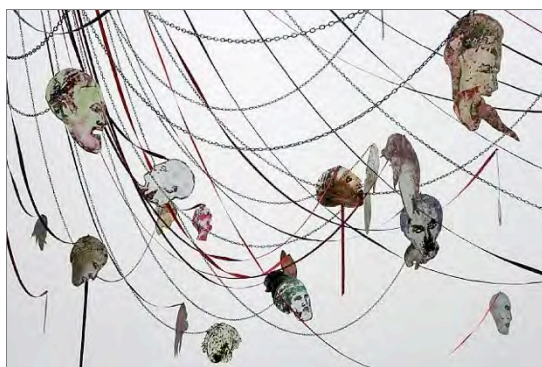
Uniendo pasado, presente y futuro trabaja en torno a la Figura del cuerpo, sus órganos y fluidos al mismo tiempo que expresa la delicadeza del cuerpo y la fragilidad de la piel y su relación simbólica con la sociedad. Smith afirma que "el cuerpo es nuestro denominador común y el encuentro de nuestros placeres y nuestras penas. Con él, quiero expresar quienes somos, cómo vivimos y cómo morimos" (Grosenick, 2002: 502).

La lucha por la igualdad de género se remonta siglos atrás, sin embargo su máxima expresión no la encontrará hasta bien avanzado el siglo XX. La liberación de la mujer, que comienza en torno a los años sesenta y setenta, supuso un cambio radical en la forma de ver y entender el arte realizado por mujeres. Las mujeres artistas identificadas con este movimiento reivindicaban su papel dentro de la sociedad, como mujeres, como creadoras y como narradoras de una realidad que había permanecido oculta durante siglos. El feminismo surge como un movimiento político de gran repercusión social.

Muchas son las mujeres que hacen referencia a su condición de género en su obra artística. La necesidad de mostrar las igualdades y diferencias de género así como la búsqueda del reconocimiento de su obra como artistas provocó una auténtica revolución que aún es visible en la actualidad.

La obra de Nancy Spero es principalmente conocida por el significado de su lucha por la igualdad de género. Promovió movimientos como '*Mujeres Artistas en la Revolución*' y fundó una cooperativa que abrió en el Soho de Nueva York, la primera galería de Arte exclusivamente dedicada a las mujeres: Air.

²³ Texto de la artista Kiki Smith extraído de Unike Lehmann "*Kiki Smith*" en: Grosenick, U. (2002). *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH. (p. 502).



Imagene 3.42. NANCY SPERO (1926-2009). *Maypole Tke No Prisoners II*, 2008. Técnica mixta: acero, seda, madera, nylon monofilamento, huella de la mano sobre el aluminio.



Imagene 3.43. NANCY SPERO (1926-2009). *The Goddess Nut II*, 1990. Textos manuscritos y collage sobre papel, 213.4 x 279.4 cm.

Como artista rechazó la pintura como soporte por considerarla demasiado masculina e investigó formas de expresión puramente femeninas. Finalmente centra su trabajo en la fragilidad del papel desde un enfoque que se encuentra entre lo pictórico y lo literario. La obra de Spero se sirve de recursos estilísticos y personajes pertenecientes a diferentes épocas artísticas, principalmente la época clásica, utilizando, en su última etapa, cuerpos femeninos que corren y bailan desnudos sobre largos pliegos de papel.

Algunas mujeres han reventado el canon del cuerpo femenino, metáfora de lo decible y maleable. Y la reflexión sobre el tiempo, escrito en sus rostros, en sus cuerpos o en el cuerpo de los otros, han servido de reflexión: por un lado para sí mismas, pero también como revulsivo para un marco de control externo que rechazaba la madurez de las mujeres y su capacidad de ser sujetos (López-Fdz.-Cao, 2011: 211).

Las cuestiones de género siguen siendo contradictorias. “Sigue habiendo una quiebra entre el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia. Esta quiebra es abismal (o sea, pequeña pero infinita) en lo que se refiere al cuerpo y al género”. (Rivera, 2011: 64). Tal como apunta Rivera, la igualdad y la diferencia de género en el feminismo y concretamente en el arte realizado por mujeres, transcurre entre las fronteras y límites de la utilización del cuerpo como elemento de reivindicación de la identidad femenina.

3.3.3. Arte social, arte denuncia.

En el capítulo 2 se hace referencia al retrato social, un tipo de retrato comprometido con el grupo, a través del cual se pone de manifiesto la representación simbólica de la identidad individual. En este sentido, Martínez-Artero (2004) reflexiona sobre la “desintegración de la idea de sujeto y la pérdida de iconicidad” en la que el individuo se manifiesta según una “ética individual”, de este modo artistas como Tony Oursler

representan lo universal a través de su obra. “De ahí que el retrato sea hoy la principal fuente de renovación del género” (Martínez-Artero, 2004: 245).

La representación del sujeto en el retrato supone por lo tanto un reflejo del yo, una representación simbólica del yo-esencia, del yo-pensamiento.

En este sentido hemos considerado relevante incluir un apartado que contemple un tipo de autorretrato-social o de denuncia, a través del cual el artista manifiesta sus códigos éticos personales en una prolongación del yo en reivindicación de unos ideales.

Paula Rego es una artista portuguesa en cuya obra quedan representadas realidades sociales polémicas sobre cuestiones políticas, maltrato o aborto. En una entrevista de Fietta Jarque a la artista en 2007, Rego habla del contenido social de su trabajo²⁴:

Las injusticias que padecen las mujeres, políticas y legales, en algunos países son muchas y muy graves. Hice una serie de obras en torno al aborto y la presenté en Portugal, porque estaba prohibido y porque había una situación de hipocresía legal. La gente de dinero se iba a abortar al extranjero y las mujeres que no tenían recursos morían con frecuencia a causa de abortos hechos en pésimas condiciones. Me parecía algo intolerable y nadie hacía nada en torno a ese tema en Portugal. La primera muestra de esa serie de cuadros fue en Madrid y después fueron a Lisboa. Me siento muy satisfecha y orgullosa porque ahora las leyes han cambiado. Y espero que mi pequeña contribución a tomar conciencia de la situación haya ayudado.



Imagen 3. 44. PAULA REGO (1935). Lessons: The Shipwreck, after 'Marriage a la Mode' by Hogarth,1999. Pastel sobre papel montado sobre aluminio. 16,5 x 50 cm (tríptico).

²⁴ Texto extraído de la entrevista a Paula Rego publicada el 22 de septiembre de 2007 en *El País*. Para consultar el documento se puede visitar el siguiente enlace en línea: http://elpais.com/diario/2007/09/22/babelia/1190417950_850215.html

Los cuadros de Rego a menudo recuerdan escenas de cuentos y fábulas en los que animales y personajes interactúan e intercambian identidades. Paula Rego “se considera heredera de Goya y Hogarth, también cronistas urbanos próximos al monstruo y a la crítica despiadada” (Morano, 2012:86). En la imagen 3.44. Rego hace referencia a la obra “Matrimonio a la moda” de Hogarth (ver imagen 2.35.) en una interpretación actualizada de la obra del artista.

Anteriormente hemos hablado de Shirin Neshat como mujer artista perteneciente al colectivo de minorías por su procedencia y temática. Nos ha parecido de especial interés nombrar de nuevo a esta artista por su compromiso y denuncia social.

Su obra comenzó en 1993 con la serie fotográfica “*Women of Allah*” (Mujeres de Alá).



Imagen 3.45. SHIRIN NESHAT (1957). De la serie: *Women of Allah*. 1993. Gelatina de plata. 76.2 x 40.6 cm.



Imagen 3.46. SHIRIN NESHAT (1957). *The last Word*. 2003. Gelatina de plata (fotografía). 76.2 x 40.6 cm

Esta serie está formada por fotografías en blanco y negro en las que quedan al descubierto partes del cuerpo como rostros, pies y manos, ante las cuales aparecen flores o armas de fuego. Neshat superpone inscripciones en persa encima de las diferentes partes del cuerpo que tradicionalmente suelen quedar ocultas por el velo. Los escritos son una selección de textos de escritoras iraníes que la propia artista selecciona, que hablan, en forma de metáfora, sobre temas como el deseo carnal, la sensualidad, la vergüenza y la sexualidad. Neshat²⁵ describe su obra con las siguientes palabras: “Veo mi obra como un excursus del feminismo y del Islam contemporáneo, un debate que observa con el microscopio algunos mitos y realidades y que llega a la conclusión de que todo es mucho más complejo de lo que muchos habíamos pensado”.

Al comienzo del apartado se hace referencia a la representación simbólica de la identidad individual a través del retrato social y de denuncia, en este sentido queremos hacer referencia al “retrato sin rostro” que comenta Martínez-Artero (2004: 220).

²⁵ Texto de la artista Nhirim Neshat extraído de Unike Lehmann “*Nhirim Neshat*” en: Grosenick, U. (2002). *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH. (p. 381).

Hablamos de retrato social, de retrato denuncia y por lo tanto de un tipo de retrato comprometido con los intereses de los más desfavorecidos. En este sentido nos situamos de nuevo entre la frontera del arte social y el de minorías, entre el arte denuncia o el arte femenino. Sin embargo, en cualquiera una de las características principales de este tipo de autorrepresentación metafórica o enmascarada es la perteneciente a un determinado colectivo tras el que se identifica y oculta.

Guerrilla Girls es un colectivo de artistas que nace en Nueva York en 1985 reivindicando la igualdad en la producción artística femenina y poniendo en evidencia al propio mercado del arte utilizando técnicas propias del diseño gráfico y los medios publicitarios del mismo modo que lo hace Andy Warhol. En su discurso manifestaban que el arte realizado por mujeres o cualquier otro colectivo enmarcado dentro del arte de minorías no era distinto al que se exhibía en las grandes salas y museos de arte. Defienden la igualdad de oportunidades de un tipo de arte diferente ya que su condición también lo es, bien por razones de género, raza o cultura. El nombre de guerrilla lo reciben por su forma de actuar, utilizando tácticas de guerrilla supieron hacerse un sitio en el mercado y servir de referente a otros colectivos de similares características.

El plantearse colectivos basados en el anonimato personal es un ejercicio de reivindicación de la creación como fruto de una colectividad y no de una sola persona. [...] "Guerrilla Girls se organiza para poner al descubierto el sexismo, el racismo, el tráfico de influencias, la autopromoción, la mala conducta sexual y la falta de melanina en el mundo del arte. (Bernárdez, 2011: 133).

En la misma línea de actuación, el arte urbano se ha convertido en centro de referencia para los artistas actuales. Su vinculación con el arte social y el arte crítico lo han convertido en centro de atención en numerosas ocasiones y actualmente es considerado como un estilo artístico con entidad propia²⁶.

El término arte urbano o Street art, hace referencia al arte de la calle y habitualmente dentro de un contexto de ilegalidad. A partir de los años noventa, el *street art* se utiliza para denominar un tipo de arte realizado por artistas cuya expresión artística tiene como principal soporte elementos de la calle (muros, mobiliario urbano, edificios, vagones de tren, etc...).

Habitualmente el tema principal del arte urbano tiene connotaciones políticas o de crítica a la sociedad a la que critican con ironía invitando a la lucha social y a la reflexión.

²⁶ Fernando Figueroa Saavedra es uno de los investigadores más activos en la comprensión y divulgación de este medio de comunicación y expresión en el mundo hispánico. Para ampliar información consultar: (Figueroa-Saavedra, Fernando. *Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 2007, enero-junio, vol. LXII, nº 1, págs. 111-144. ISBN: 0034-7981)

El artista callejero pretende llegar a un gran número de espectadores, plantea su arte como un arte para las masas, para un público que transita los espacios públicos en los que se muestran estas obras.

Unos de los artistas urbanos que mayores controversias está generando en la actualidad es Banksy, artista británico de identidad incierta que ha provocado innumerables discusiones en torno al arte, la sociedad, la historia y la política. El trabajo de Banksy está compuesto, en su gran mayoría, por piezas satíricas sobre política y moral combinadas con la cultura pop y la escritura del graffiti.

La persona de Banksy ha generado una gran expectación. En 2010 se estrenó *“Exit Throug the Gift Shop”*, un falso documental enmarcado en el género denominado *mockumentary*, en la que el protagonista, el videoaficionado Thierry Guetta, inicia una investigación sobre el arte urbano que culmina en una obsesiva persecución de la obra y persona de Banksy. La película tuvo una excelente acogida por parte de la crítica, y el film fue nominado al Oscar a la mejor película documental en 2011.



Imagen 3.47. GUERRILLA GIRLS. "¿Las mujeres tenemos que estar desnudas para meternos en el Metropolitan Museum?". 1989.



Imagen 3.48. BANKSY. Autorretrato.



Imagen 3.49. BANKSY. *No Future*

En origen el arte callejero estaba relacionado con artistas de la escena marginal, sin formación y escasos recursos, la realidad actual es que el arte urbano se ha convertido en un estilo al que pertenecen gran número de artistas plásticos con formación en arte o en diseño, sus obras forman parte de las paredes de galerías y museos y su reconocimiento social a aumentado considerablemente en las últimas décadas. Este reconocimiento facilita la intervención en los espacios públicos en los que el artista plástico reivindica los intereses colectivos a través de un gran retrato social.

**EL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL
ARTISTA CONTEMPORÁNEO.
SIGLOS XX Y XXI**

4. EL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO. SIGLOS XX Y XXI.

En los apartados anteriores hemos visto la evolución del retrato a lo largo de la historia del arte y hemos podido observar cómo esta temática se ha ido adaptando tanto técnica como ideológicamente al período histórico al que perteneció, en origen más preocupado por la estética y la técnica artística y más tarde impregnado por la preocupación por el ser humano, por la individualidad y la búsqueda interior, por el análisis de lo emocional, de lo subconsciente y de todo aquello que se escapa a la mirada formal.

La preocupación por todos estos aspectos la encontramos en artistas pertenecientes a períodos muy diferenciados, estilísticamente hablando, y muy lejanos en su tiempo pero al fin y al cabo las preocupaciones que mueven a todos estos artistas a plantearse determinadas cuestiones sobre la identidad propia y las razones que les llevan a plasmarlas en sus obras son comunes a todos ellos ya que no podemos olvidar que el legado histórico forma parte de un referente importante del que partimos, que estudiamos y cuestionamos formando parte indispensable de nuestro referente como individuos dentro de una sociedad. En definitiva, forma parte de la historia del mundo al que pertenecemos, una historia que no dista tanto en cuanto a la transmisión de las inquietudes personales que el artista plasma en su obra pero que sí lo hace desde el punto de vista de la técnica y los recursos empleados con los que nos encontramos en las obras de nuestros artistas más contemporáneos. No obstante, la función y finalidad del lenguaje iconográfico, visual y simbólico que el artista utiliza, son el reflejo directo de las circunstancias que le rodean, sean estas de origen técnico o ideológico, por lo tanto son condicionantes fundamentales en el desarrollo y lectura final del proceso creativo y en definitiva del producto artístico resultante.

Por otro lado, el autorretrato contemporáneo, que es el tema principal de nuestro estudio, engloba una parte del arte que parece haberse perdido o difuminado tal vez en una marea de estilos y recursos gráficos poco convencionales que desdibujan lo que hasta ahora entendemos como autorretrato, obligándonos a investigar en profundidad aquellos aspectos ocultos que se debaten entre la autorrepresentación física del artista y la representación de inquietudes personales, ideológicas o de unos estados psicológicos determinados.

Como artista, el autorretrato es un ejercicio de profundización que implica no solo estudiar el rostro sino realizar un ejercicio de interiorización hasta el punto de ser capaz de captar la expresión del momento y el reflejo o esencia de condicionantes emocionales de aquellos aspectos que conforman la identidad de la persona. En el Renacimiento y

Barroco, la inclusión del autorretrato dentro de una gran obra, era un recurso habitual entre los artistas de la época. Esta práctica reafirmaba su autoría y su presencia dentro de la obra como lo hizo Velázquez en las Meninas.

Hasta mediados del siglo XX la idea de autorretrato seguía unos cánones preestablecidos dentro de los parámetros que se entendían como correctos, aunque dentro de diferentes estilos que podrían llevar a discusión como es el caso de los autorretratos cubistas de Picasso, o los desafiantes desnudos en actos puramente sexuales de Egon Schiele. Sin embargo y a medida que va avanzando el siglo los artistas comienzan a investigar con nuevas técnicas expresivas dando lugar a *performances*, video-creaciones, y todo tipo de recursos cargados de simbolismo y metáforas en las que los artistas hablan de sí mismos sin ser ellos mismos y sin la necesidad de plasmar una imagen fidedigna de su cuerpo o rostro, sino que se preocupan por transmitir los mensajes de su mundo emocional. Se muestran en realidad, más al desnudo que nunca como si la obra en sí fuera un diván en el que contar todo lo referente a su vida, sus sentimientos, sus sensaciones, sus inquietudes, sus miedos, sus alegrías, sus fobias, sus pérdidas y sus logros, sus locuras o sus reivindicaciones, en un intento de aportar algo de su yo más profundo al mundo.

Tengo una cara, pero mi cara no soy yo. Tras ella hay una mente que tú no ves pero que te observa. Esta cara que tú ves pero yo no, es un medio del que dispongo para expresar algo de lo que soy. O al menos eso parece hasta que me vuelvo hacia el espejo. Entonces puede parecer que mi cara me pertenece, que se enfrenta a mí como una apariencia a la que estoy ligado. (Bell, 2004: 5).

Son éstos tan solo dos ejemplos de la complejidad expresiva a la que nos enfrentamos, un nuevo modelo de autorretrato que engloba sentimiento, razón, visibilidad, reflexión o denuncia, un arte que busca más que nunca la empatía con el espectador por encima del propio hecho de crear una obra para disfrute ajeno. El artista de hoy se expone a sí mismo, nos muestra su interior en un intento de compartir su dolor y hacerlo más llevadero, en muchos de los casos que se exponen en esta tesis, el artista no solo utiliza el arte como medio de expresión y de vida sino que lo hace como un proceso de autocuración, de autocomprensión mediante el cual indaga e investiga no tanto la técnica sino el contenido simbólico y comunicador de su propio yo, de su subconsciente individual dentro del colectivo social al que pertenece, busca su lugar en el mundo no solo como artista sino como persona llegando, por lo tanto, a conocerse mejor a sí mismo siendo esta su aportación creativa ante una nueva visión del arte.

En las últimas décadas el concepto de autorretrato se ha visto profundamente modificado debido, en parte, a la utilización de nuevos medios expresivos que se alejan cada vez

más de las técnicas tradicionales en las que acostumbramos a ver esta particular área artística que es el autorretrato.

En capítulos anteriores se ha realizado un análisis más general de la obra de diferentes artistas, muchos de ellos referentes cercanos y otros que ya no lo son tanto pero cuya obra y especialmente por su aportación al tema que nos ocupa, el autorretrato, se han considerado de vital importancia para comprender las referencias de las que parten nuestros artistas más contemporáneos. Estos referentes nos ayudan a comprender la inquietud artística de ese narcisismo creador, de ese artista preocupado por el descubrirse a sí mismo como comienzo de un análisis del mundo desde su propio yo interior.

Este capítulo está dividido en secciones en las que se agrupan diferentes artistas por su método de trabajo bien desde el punto de vista de la técnica o desde la utilización de sus propias creaciones como trabajo personal. En ellas descubriremos de manera comparativa los puntos de conexión entre la obra de artistas contemporáneos así como sus referentes más cercanos y su influencia en el panorama artístico al que pertenecen. Es interesante descubrir estos nexos de unión entre la obra gráfica de artistas que, dentro de lo que podemos denominar una escena global, se expresan de manera tan dispar y a la vez tratando temas comunes y lo más destacable hablando de sí mismos como artistas y como individuos, utilizando su propio cuerpo o una imagen representativa de ellos; como crítica, como expresión artística o como un proceso de autocuración y conocimiento interior.

4.1. EXPERIMENTAR EL CUERPO.

Las *performances* y las acciones artísticas son procesos creativos relativamente recientes y por ello y por su particular estrategia de comunicación resultan complejos y difíciles de entender o clasificar.

Muchos son los artistas que desde la década de los 60 renuncian a los métodos más tradicionales del arte, excluyendo incluso la fotografía o el video, en ocasiones utilizados tan solo como proceso para documentar dichas acciones o *performances*. Con un carácter totalmente revolucionario, no solo en ideas sino también en sus formas e influenciados por la psicología moderna, investigan con su propio cuerpo las limitaciones tanto físicas como espirituales del ser humano. En la búsqueda de la libertad del individuo desde el propio individuo, estos artistas manifiestan una dura crítica a la sociedad establecida y a su sistema cerrado de valores. Las representaciones que se llegan a realizar bajo esos conceptos ideológicos tienen un carácter agresivo y en

ocasiones casi destructivo en busca de una libertad espiritual a través del desapego del propio cuerpo y el significado que todo eso conlleva.

Según estos parámetros, analizaremos la obra de dos artistas contemporáneos que compartieron, en origen, sus inicios artísticos dentro del movimiento denominado accionismo vienés, surgido en los años 60, se trata de Rudolf Schwarzkogler y Valie Export, dos reivindicadores de la libertad del individuo desde diferentes perspectivas; la feminista de Export, preocupada por el rol femenino al que se sentía sometida y el arte agresivo de Schwarzkogler que trasciende hacia lo puramente espiritual y filosófico.

4.1.1. Rudolf Schwarzkogler. Explorando los límites del cuerpo.

Rudolf Schwarzkogler fue una artista austriaco cuyo interés por la filosofía oriental le llevó a incluir las bases del pensamiento oriental en su trabajo artístico. Perteneciente al grupo de artistas del accionismo vienés surgido a finales de los años cincuenta y cuyos principales representantes, Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y el propio Schwarzkogler, pretendían crear un movimiento de autentica vanguardia que rompiera con la pintura abstracta americana y con el informalismo europeo mediante la investigación del espacio preformativo y utilizando el cuerpo como instrumento.

La práctica artístico-revolucionaria que utilizaban estos artistas, se rebela contra todo tipo de objeto externo, contra el propio cuerpo a través de la experimentación con los sentidos en una especie de rito sacrificial y depurador en búsqueda constata de la libertad sexual, de género y en general todo tipo de liberación de la opresión familiar, política, estatal y simbólica.

Influenciados por las teorías de Freud sobre el inconsciente, este colectivo de artistas puso en marcha la exploración de este terreno hasta límites insospechados utilizando el cuerpo como camino de liberación, el cuerpo como idea artística, construyendo conceptos de trabajo "en los que predominaban los aspectos dramáticos, masoquistas y sadomasoquistas" (Martínez Oliva, 2004: 168) . La progresión creativa de este grupo de accionistas vieneses fue hacia un arte de acción cada vez más directo y mucho más revolucionario y agresivo atacando los valores burgueses.

Siguiendo las pautas que caracterizaron a este grupo de artistas, Schwarzkogler se recrea en la estética de la crueldad. Utiliza el arte como un ritual creativo para la vida con el que experimentar a través de los sentidos buscando la verdad a través del arte.

4. EL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO.
SIGLOS XX Y XXI

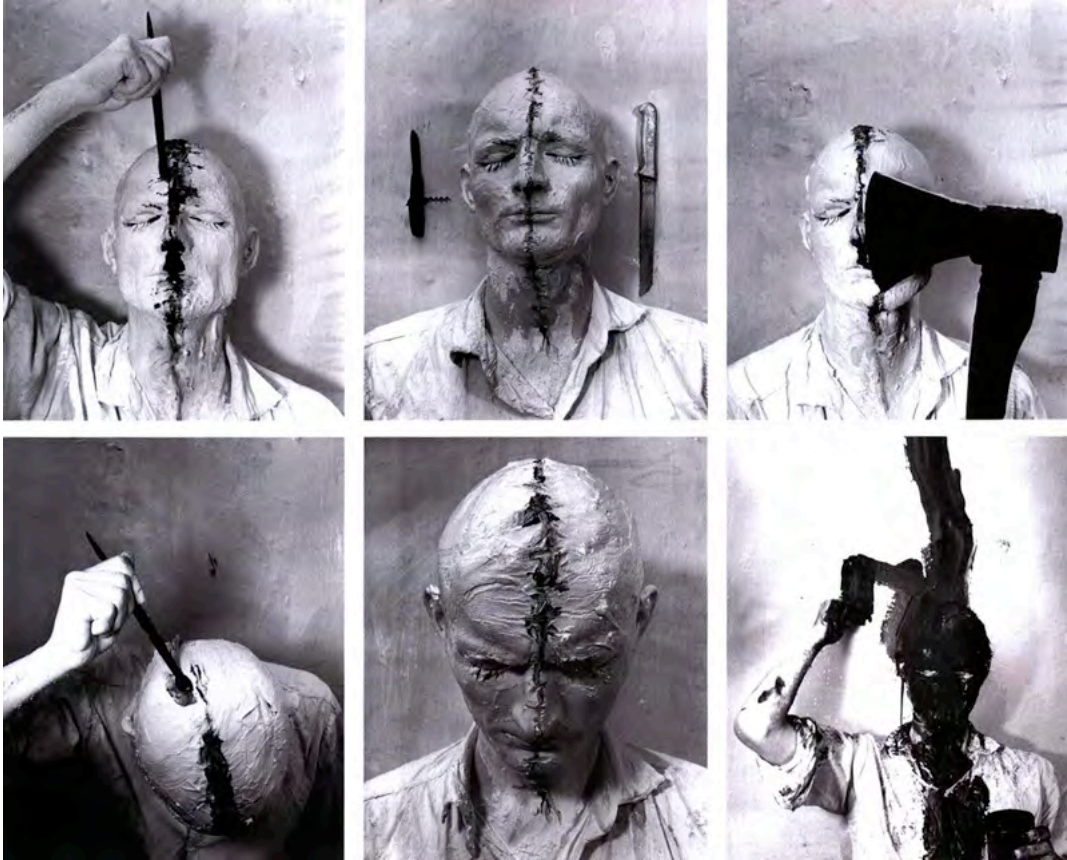


Imagen 4.1. GÜNTER BRUS (1938). *Self-painting, Self-mutilation* 1965.

Otros artistas pertenecientes al accionismo vienes como Günther Brus, una de las Figuras más radicales de esta tendencia artística, con frecuencia utiliza su propio cuerpo como centro de experimentación, autolesionándose y utilizando su sangre y excrementos como elementos pictóricos.



Imagen 4.2. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). 13 works: 3. *Aktion, wien*. 1965.

Imagen 4.3. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). 3 *Aktion, wien, Sommer*. 1965.

Imagen 4.4. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). 4 *Aktion (performance)*, 1965.



Imagen 4.5. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). 3 *Aktion*. 1965.



Imagen 4.6. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). 2 *Aktion*. Vienna Summer. 1965.



Imagen 4.7. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). *Körperaktion*. 1965.

La obra de Schwarzkogler tiene cierta conexión con el anteriormente mencionado arte feminista o femenino tanto en la utilización de recursos plásticos (cuchillas, vendas, sangre propia, etc...) como en la temática sobre el dolor, la enfermedad y la metamorfosis del cuerpo como se puede observar en la obra de Hanna Wilke, Gina Pane o Carolee Scheemann.

Una de las características más destacables del accionismo vienes es su interés por la investigación hacia nuevos métodos expresivos. El exceso de violencia y la utilización de fluidos corporales, tan habitual en este tipo de práctica, provocaron tanto rechazo como polémica poniéndose en duda su calidad artística y por lo tanto su consideración como estilo artístico en sí mismo. Sin embargo esta nueva metodología de desarrollo y planteamiento discursivo y conceptual sobre la utilización del cuerpo como soporte, sirvió de inspiración para artistas tanto contemporáneos como posteriores, si bien las autolesiones formaron parte de un mensaje rotundo y visceral que caracterizó a toda una generación de artistas. Hoy en día los mensajes de dolor, muerte, sacrificio, etcétera se sirven de métodos menos agresivos y más teatrales, es decir, la *performance*, instalación o la video-creación, en la mayoría de las ocasiones, se sirve de la simulación de estas situaciones, espacios, mutilaciones o simulación de fluidos corporales. Por fortuna, para los artistas actuales, la tendencia a representar el sufrimiento y el dolor a través del sufrimiento o el dolor real mediante el castigo del propio cuerpo forma parte de un legado al que pocos artistas se sumaron y que actualmente tiende al desuso.

4.1.2. Valie export. Cuerpo-pasaporte.

Valie Export es una de las artistas que, durante los años sesenta y setenta, supuso una revolución en los planteamientos expresivos con sus trabajos conceptuales sobre el papel de la mujer en la tradición histórica, artística y social, abriendo camino a nuevas

formas de expresión y utilizando todo tipo de técnicas artísticas como la *performance*, el cine, la fotografía, el vídeo, el dibujo o la instalación.

Los trabajos pertenecientes a su primera etapa artística estuvieron vinculados al grupo de accionistas vieneses, movimiento mayoritariamente masculino que utilizó el cuerpo como campo de formulación artística esencial en los años sesenta. Export, comprometida con su condición femenina, pronto comenzó a trabajar por libre. Hacia 1967, Waltrud Lehner-Hollinger decidió cambiar su nombre por el de Valie Export, no quería llevar ni el nombre de su padre ni el de su marido por lo que se inventó una identidad propia.



Imagen 4.8. VALIE EXPORT (1940). Imagen 4.9. VALIE EXPORT (1940). *From the Underdog File*, 1969
Autorretrato. 1970.

Este cambio de identidad supuso una metamorfosis en la persona de la artista que se autoafirma como mujer y como artista creándose así misma y a la marca bajo la que presenta su trabajo, de este modo, se puede contemplar la dualidad de la identidad, haciendo uso y distinción entre la identidad propia y la social.

Si las mujeres abandonaran a sus maridos y a sus hijos y la sociedad lo tolerara tanto legal como socialmente, como en el caso de los hombres; si las mujeres consiguieran esto, desarrollarían una creatividad igual de rica.²⁷

Ciertos grupos de mujeres artistas de finales de los sesenta y setenta se vieron influenciadas por los libros de escritoras como Virginia Wolf y Gertrude Stein, pioneras del pensamiento femenino. En palabras de Valie Export: "Woolf era un ejemplo brillante del vínculo entre una sensibilidad femenina y una pulsión artística creadora que lleva a modelos universales"²⁸.

²⁷

GROSENICK, Uta: *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. (HESS, Barbara. *Valie Export*. P. 128). Ed. Taschen GMBH. Madrid, 2002.

²⁸ MOLINA, Ángela. Reportaje: Valie Export: la mirada resistente. http://www.elpais.com/articulo/arte/Valie/Export/mirada/resistente/elpbabart/20040117elpbabart_1/Tes (13 de Mayo de 2010).

17/01/2004.

Interesada por el psicoanálisis y la representación de la realidad, en su obra existe una constante búsqueda del sinsentido de las identidades impuestas en un intento de destruir la imagen tradicional de la mujer objeto. Export se convierte, por lo tanto, en una de las principales artistas europeas implicadas en lo que se conoce como arte feminista.

De alguna manera me enteré por revistas y periódicos que existía algo llamado feminismo, en concreto por medio de revistas americanas. En Europa realmente no existía, pero surgió con el movimiento estudiantil: el pensar sobre lo que significaba ser una estudiante, y también ser madre, tener o no una familia. Me puse a trabajar sobre la manera en que la Historia del Arte muestra los comportamientos femeninos, en cómo trata a las mujeres o los temas femeninos. A través de ello pude hacer que mi arte llevase un mensaje social²⁹.

Su obra es una experimentación continua con las nuevas tecnologías como un medio de indagación personal y de creación conceptual donde se abordan temas como la identidad, el sexo y el cuerpo como medio de expresión y creación del lenguaje, en los que plasma sus inquietudes personales y necesidades emocionales como mujer y como artista de su tiempo.



Imagen 4.10. VALIE EXPORT (1940). . *Action Pants: Genital Panic*, 1969. (performance).



Imagen 4.11. VALIE EXPORT (1940). *Tap and Touch Cinema*, 1968. (performance).



Imagen 4.12. VALIE EXPORT (1940). *Hyperbulie*, 1973. Video, 7 Min., s/w. (Transfer auf DVD 2003).

El trabajo con el cuerpo puede llegar a límites insospechados. En las *performances* de Schwarzkogler o Valie Export se nos muestran acciones que en ocasiones se acercan a la automutilación. Este tipo de experimentación gira en torno a la simulación de dichas acciones, como es el caso de Schwarzkogler que generó una gran controversia en una

²⁹ LABANDEIRA, Sibley; DOÑATE, Laura. Entrevista a Valie Export. 2 de Mayo de 2004. <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallieexport.htm> (13 de Mayo de 2010).

4. EL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO. SIGLOS XX Y XXI

de sus *performances* en la que recreó una puesta en escena en la que se cortaba el pene; esta acción, que en principio se creyó real, le proporcionó gran parte del reconocimiento que adquirió su obra, por otro lado Export, nos muestra su agresividad mediante la exhibición de su propio cuerpo aunque en ocasiones se ha infligido pequeños cortes en sus manos como en “.....remote.....remote”, de 1973. Export afirma que “si fijas la mirada nada resuelves, por ejemplo, en las normas sociales o en las leyes. Así no cambias nada. Si te mueves puedes cambiar, hay que estar moviéndose siempre”³⁰. En este “moverse” constante en sus propuestas artísticas, Export indaga a través de su cuerpo los diferentes modos de representación femenina. Para ello se traslada de época sustituyendo su imagen por la de, Santas, Venus y Vírgenes renacentistas en un viaje cultural en el tiempo en el que expresa su condición de mujer presa de una cultura impuesta.



Imagen 4.13. VALIE EXPORT (1940). *Venus Humanitas (fragmento)*,1976.



Imagen 4.14. VALIE EXPORT (1940). *Expectation*. 1976.



Imagen 4.15. VALIE EXPORT (1940). *The Birth Madonna*, 1976.

El desplazamiento de su cuerpo está siempre presente en la obra de Valie Export. Tanto en las acciones y *performances* iniciales como en sus propuestas más actuales, la idea de lo efímero representa un viaje con pasaporte propio hacia la búsqueda de una identidad consciente de su posición en el mundo individual y global al que pertenece.

³⁰ LABANDEIRA, Sibley; DOÑATE, Laura. Entrevista a Valie Export. 2 de Mayo de 2004. <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallieexport.htm> (13 de Mayo de 2010).

4.2. EL CUERPO IDEALIZADO, EL CUERPO MALTRATADO.

En este apartado nos detenemos ante la obra de dos artistas, el español David Nebreda y la francesa Orlan cuya experimentación con el propio cuerpo va más allá de los límites que estamos acostumbrados a observar incluso dentro del arte. Estos dos artistas transforman su cuerpo con fines muy distintos; mientras Orlan reivindica el ideal de belleza femenina mediante la transformación de su propio cuerpo sometándose a numerosas operaciones de cirugía estética, Nebreda utiliza la fotografía como una vía de escape a su grave enfermedad mental, no reivindica nada, no quiere contar nada y sin embargo lo cuenta todo, en sus fotografías se desnuda no solo literalmente sino que deja al descubierto todo su particular mundo psicológico. Dos métodos de utilizar la fotografía, el video y la *performance*, siempre desde cuidadas escenografías y eligiendo cada detalle del espacio y lugar de representación.

Sobre los nuevos métodos expresivos utilizados por los artistas del *body art*, J.A. Ramírez realiza una interesante apreciación sobre la utilización del cuerpo por parte de los artistas que recurren a este tipo de fórmulas de autorrepresentación:

Casi todos los artistas del *body art* parecen haber seguido este ejemplo: el propietario del cuerpo herido y sufriente, el ser expuesto y vejado, el objeto y el sujeto del "experimento" no podía ser sino el propio artista, que se presentaba como una víctima sacrificial, inmolada en el altar del arte (Ramírez, 2003: 326).

La utilización del cuerpo como soporte de la propia obra y las performances "basadas en el dolor y la decrepitud corporales" son un recurso habitual entre los artistas de este género convirtiéndose en una "estrategia" que pretende mostrar "el sufrimiento físico del sujeto individual y colectivo" (Jones, 2006: 32).

4.2.1. David Nebreda. En cuerpo y alma.

David Nebreda es un personaje insólito dentro del mundo actual del arte. Diagnosticado de esquizofrenia desde 1972, se licenció en Bellas Artes y es en su obra artística donde nos encontramos con su complejo y estremecedor mundo personal.

Toda la obra gráfica de Nebreda representa un diario verídico y documentado de su enfermedad que le ha llevado a una vida solitaria en la que apenas mantiene contacto ni con su propia familia ni con el mundo en general. Recluido en su pequeño apartamento, se inflige ayunos, flagelaciones y todo tipo de autocastigos que quedan reflejados en cada uno de los detalles de su obra.

J. A. Ramírez en su obra “*Corpus Solus*”³¹ dedica un capítulo al artista en el que nos presenta a un Nebreda tal como es desvelando la naturaleza técnica y psicológica del artista madrileño. “Todas las fotografías y todos los dibujos de este libro, como del conjunto de la obra, son autorretratos realizados en situación de aislamiento, sin la ayuda, intervención o presencia de ningún testigo” (Ramírez, 2003: 81).

Las fotografías de David Nebreda nos abren las puertas de su mundo psicológico, componiendo, a modo de *performances*, complejas composiciones llenas de metáfora y simbolismo, conformando una obra de arte caracterizada por un gran dominio técnico tanto del dibujo, como de la pintura y la fotografía. Su obra basada en el autorretrato, es principalmente fotográfica, en la que la toma tiene gran importancia ya que aunque en ocasiones pueda parecer que nos encontramos ante fotomontajes, no es así pues para Nebreda el fotomontaje supone una mentira, una manipulación de la realidad y, por lo tanto, lo que él hace es fotografiar su realidad tal y como es.



Imagen 4.16. DAVID NEBRED A (1952).



Imagen 4.17. DAVID NEBRED A (1952).

Para la realización de sus fotografías, Nebreda utiliza la exposición múltiple y una elaborada puesta en escena creando composiciones complejas rigurosamente organizadas. Este orden es estricto y todo el comportamiento de Nebreda parece formar parte de un ritual que se aleja del arte impulsivo y espontáneo característico de personas que padecen algún tipo de enfermedad mental. El espejo juega un papel importante, ya que este artista nos muestra de esta forma su personalidad desdoblada que aspira de forma reiterativa a reconocerse en una y otra imagen.

Ramírez (2003) hace referencia a varios textos escritos por el propio Nebreda en los que el artista, a través de la escritura, describe la realidad de su existencia:

³¹ Consultar Ramírez, J.A. (2003): *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, Siruela. Para la realización de este apartado se ha tomado como principal referencia el capítulo 6. “*David Nebreda: sacrificio y resurrección*”. (pp.79-94)

¿Cómo dar a entender las sensaciones provocadas por mi sangre y mis excrementos? Sensaciones primarias de reconocimiento, de plenitud, de alegría, de ternura, de identificación lejana, de amor. Los he recogido y guardado; los he tocado, manoseado, he cubierto mi cuerpo y mi cara con ellos. Los he introducido en mi boca, los he conservado en secreto hasta el día de mi sacrificio [...] Mi sangre y mis excrementos, mis quemaduras, mi agotamiento, mi cuerpo y su dolor, un dolor necesario y alegre, son los únicos elementos para establecer y reconocer la mitad de mi patrimonio. (p. 89).

Esta “organización extrema de la existencia” es similar a la utilizada por la milicia o las instituciones eclesiásticas, “un reflejo de regla o código” que fundamenta el control y la fuerza mental a través del sometimiento y el castigo al cuerpo (Ramírez, 2003: 82).

Las composiciones de Nebreda son complejas y a menudo hacen referencias a obras y pintores como Velázquez, el Greco, Plinio el Viejo, Van Gogh, Picasso y presentan similitudes con los instrumentos de tortura que utiliza, asemejándose, a su vez, a las herramientas de cirugía o disección anatómica. Aproximándonos al barroco vemos lo profundamente conectada que está la obra de Nebreda con la de Caravaggio, escenas interiores de decoración pobre y de luz contrastada que destacan el cuerpo del modelo. El cuerpo de Nebreda con su piel pegada a los huesos nos recuerda a los santos mártires de Ribera, y la presencia de luz artificial de velas a la empleada en las obras de Georges de la Tour (Ramírez, 2003: 88).

Es un hombre que se ha encerrado en sí mismo, como el gusano que construye su capullo y vive allí una existencia soterrada, alimentándose de sus propios fluidos, y sufriendo los desgarradores inauditos de una absoluta transformación corporal. (Ramírez, 2003: 94).



Imagen 4.18. DAVID NEBREDÁ (1952). *El espejo, la ceniza, y el alfa quemada en la frente*. 1989.



Imagen 4.19. DAVID NEBREDÁ (1952). *Cara cubierta de mierda*.



Imagen 4.20. DAVID NEBREDÁ (1952). *Putas de la regeneración*.

En la anterior cita, Ramírez define a Nebreda como “un hombre encerrado en si mismo”, un hombre aislado del mundo del mismo modo que se aíslan los denominados “hombres de Dios”. Siempre hay una especie de santidad en la obra de Nebreda que se presenta casi como un *Ecce Homo*, utilizando luz clara tras la Figura de su cuerpo o esferas de luz tras su cabeza. Artista-mártir de la tradición romántica y artista complicado también a la hora de clasificar su arte como tal en el panorama artístico actual. Sus influencias artísticas parten del arte Barroco, sin embargo, si observamos la temática, la composición y los recursos, tanto técnicos como expresivos que utiliza Nebreda, encontramos sorprendentes similitudes con la obra del anteriormente mencionado Rudolf Schwarzkogler³². La experimentación a través de la enfermedad y el dolor infringidos sobre el propio cuerpo, un cuerpo desnudo y desnutrido, en el caso de Nebreda, o rodeado de cables e instrumental médico, en la versión de Schwarzkogler son una muestra representativa del tipo de trabajo en el que los artistas “lanzan sus cuerpos hacia la destrucción desde el furor, el arrebató y la violencia, desde la dramaturgia del exceso” (Aznar, 2004: 122). La utilización de fluidos corporales como recurso pictórico y simbólico de la degradación del propio cuerpo y las vejaciones a las que Nebreda somete a sus órganos sexuales son algunos de los puntos en común en la obra de estos singulares artistas pertenecientes a generaciones diferentes.

³² En el primer apartado de este capítulo se hace referencia a la obra de Rudolf Schwarzkogler. La similitud estética y compositivas de determinadas obras está presente en varias creaciones de ambos artistas. Consultar Ramírez, J.A. (2003): *Corpus Solus*. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid, Siruela. Capítulo 5. “Vejación y tortura”. (pp.69-78)

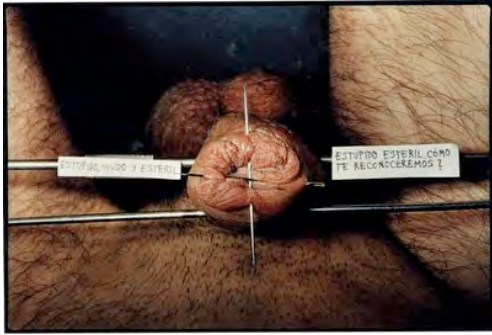


Imagen 4.21. DAVID NEBRED A (1952).



Imagen 4.22. DAVID NEBRED A (1952). *La medición del espejo.*

El carácter automutilante de la obra de Nebreda lo aleja en cierto modo de la práctica artística, sin embargo nos encontramos ante “un proyecto vital ligado a la práctica del autorretrato (Amorós Blasco, 2005: 178). El intimismo aterrador con el que Nebreda nos presenta la escena de su cotidianidad representa sin duda un claro reflejo de la necesidad expresiva de su autocastigo.

4.2.2. Orlan. Deconstrucción del cuerpo.

La obra de Orlan, que vive y trabaja entre Nueva York, Los Ángeles y París, se centra en la dialéctica de lucha contra la desinformación, centrand o todo su trabajo en torno al cuerpo. En sus primeras obras encontramos ya muestras de este interés por la proporción humana mediante la propuesta de Orlan de un sistema de medida propio que denominó “Un Orlan” y con el que creó un canon ideal para medir diferentes espacios arquitectónicos y mediante el cual comienza a realizar reflexiones sobre el cuerpo y la construcción de la identidad hasta tal punto que en obras posteriores se centrará en la creación de un canon de belleza partiendo de los ideales establecidos a lo largo de toda la historia del arte y que pondrá en práctica somet iéndose a numerosas operaciones de cirugía estética en la obra que ella misma denomina “*La reencarnación de Saint Orlan*” de 1990.

Una obra emblemática y quizás una de las pocas en las que no aparece representada la propia Orlan es “*El origen de la guerra*” en la que hace clara referencia a la obra “*El origen de la vida*” de Courbet y en la que pone de manifiesto la clara diferencia entre hombres y mujeres. En este caso nos encontramos ante un apropiacionismo de la obra de Courbet, recurriendo a la ya polémica imagen y transformando su contenido y significado en defensa de los derechos de la mujer.



Imagen 4.23. ORLAN (1947). *Da a luz a su ser querido*. 1964. Fotografía en blanco y negro.



Imagen 4.24. ORLAN (1947). *El origen de la guerra*, 1989. Cibachrome sobre aluminio reforzado.

El proceso de transformación al que se somete Orlan a través de su obra está basado en el ideal de belleza occidental que los grandes maestros del arte plasmaron en sus obras a lo largo de toda la historia. En la realización de este trabajo Orlan tomó como referencia a la Venus de Botticelli, de la que tomó la forma de su barbilla; La Mona Lisa de Leonardo, de la cual adquirió la forma de su frente; Rape of Europa de Boucher que le sirvió como modelo para transformar sus labios; los ojos de Pysche Gerome y la nariz de la escultura de Diana, diosa romana de la caza y la castidad. En todas estas mujeres no solo vio un modelo de belleza corporal sino que las utilizó por sus propias historias personales y las de su mitología (Amorós Blasco, 2005: 211).

Orlan se ha sometido a siete operaciones de cirugía estética, operaciones que la propia Orlan coreografía y escenifica acompañadas de música, la lectura de poesía, adornos florales o frutas que, a modo de ritual, expresan la sumisión a la que se ha visto sometida la mujer. Su intención es crear las piezas de siete mujeres diferentes a modo de nueva creación en una suerte de desmitificar la creación de Eva a partir de la costilla de Adán. Sus representaciones están impregnadas de cierto misticismo pero a la vez rozan lo erótico, lo sensual y lo mundano. A través de estas transformaciones Orlan pretende ser nómada, mutante, cambiante y diferente en un intento de adorar y criticar a su vez la invasión de ideales estéticos a los que nos vemos sometidos a través de los medios de información y comunicación masiva de los que ella misma se sirve para difundir su obra.

Orlan ha querido denunciar esos patrones construyéndose un rostro propio (un cuerpo entero) como quien talla una escultura. Pero no parte de la nada: los fragmentos implantados se insertan en sus propios tejidos vivos. El cuerpo propio es una base, una especie de lienzo metafórico sobre el cual se ejecutará la obra. (Ramírez, 2003: 324).

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA



Imagen 4.25. ORLAN (1947). *La reencarnación de Santa Orlan* (estudio previo), 1990 – 1993.



Imagen 4.26. ORLAN (1947). *The Reincarnation of Saint Orlan*, 1990 – 1993. Acción.

Los procesos de intervención de Orlan forman parte de un discurso feminista en el que se critica la utilización gratuita del cuerpo de la mujer como objeto de admiración y de belleza dentro de un arte realizado mayoritariamente por hombres; por lo tanto Orlan no busca conseguir un ideal de belleza femenino en su propio cuerpo sino que el fin último es realizar una denuncia social y política del uso de estos recursos estéticos como esclavizadores dentro de una sociedad machista y de consumo.



Imagen 4.27. ORLAN (1947). *Virgen Blanca* jugando con objetos litúrgicos. 1983. Fotografía a color, 120 x 160 cm.



Imagen 4.28. ORLAN (1947). *Documentary Study: The Draped-the Baroque* 1978. « Sculpture'Elles », Musée des Années Trente, Boulogne-Billancourt, Francia.

La reconstrucción del cuerpo de Orlan constituye una transformación física de un individuo que concibe la “construcción del yo” con una intención “más conceptual que natural”, en este sentido Anna María Guasch hace referencia a lo que denomina “individuo poshumano” que “busca un nuevo concepto de la personalidad cercano a un organismo cibernético mezcla de tecnología y humanidad” (Guach, 2004: 65).

4. EL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO. SIGLOS XX Y XXI

Posterior a la etapa de las operaciones y siguiendo su línea de trabajo centrada en la identidad y el uso del cuerpo y el rostro como tema central de su obra, Orlan realizó una serie de fotografías de máscaras, esculturas y escenografías en las que se auto-representa con las características y los rasgos de diversas culturas pertenecientes a antiguas civilizaciones.

A través del performance y la hibridación de la imagen, Orlan pone de manifiesto el estatus social del cuerpo y de su imagen sometiendo a ésta a cuestiones relacionadas con la ideología dominante, la política y la religión, rompiendo por lo tanto con los estereotipos de canon de belleza establecidos y derrumbando las diferencias estereotipadas entre sexos y razas.



Imagen 4.29. ORLAN (1947). *DisFiguration-ReFiguration, Pre-Columbian Self-hybridizations* n° 32. 1998. Cibachrome, 150 x 100 cm.



Imagen 4.30. ORLAN (1947). *DisFiguration-ReFiguration, Pre-Columbian Self-hybridizations* n° 5. 1998. Cibachrome, 150 x 100 cm.



Imagen 4.31. ORLAN (1947). *American-Indian Self-hybridizations*, 2005-2008. N° 4: Pintura-retrato de No-no-mun-ya con fotografía de Orlan. 2005. 152.5 x 124.5 cm.

La obra de Orlan supone una liberación del sujeto de una identidad “codificada” en un “transformarse, trans-Figurarse, re-inventarse, re-hacerse, auto-modificarse, auto-reconstruirse” (Amorós Blasco, 2005: 211). Orlan nos presenta al individuo en constante evolución y cambio a la vez que lanza una dura crítica sobre una sociedad consumista, desidentificada y dependiente de los estereotipos de belleza impuestos por la cultura dominante.

4.3. EL APROPIACIONISMO DE LA IDENTIDAD EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA.

Las nuevas tecnologías están hoy en día más al servicio del artista que nunca, la fotografía y el fotomontaje han sido utilizados por un gran número de artistas llegándose a convertir en una de las técnicas quizás más utilizadas de las últimas décadas. Desde la aparición de la fotografía, muchos han sido los artistas que han colgado sus pinceles a favor del disparador y el objetivo; cuando se desea que algo sea "real" ya no son necesarias largas horas de posado ante un lienzo, para conseguir el mismo efecto se puede fotografiar la realidad, ahora lo importante es el mensaje.

Gerardo Mosquera, comisario general de PhotoEspaña, hace referencia a desarrollo de la fotografía en el arte actual como "base de la imagen contemporánea" (Mosquera, 2011: 9)³³.

El arte posmoderno se ha servido de recursos ya existentes para la elaboración de un nuevo lenguaje visual. El apropiacionismo, por lo tanto, forma parte del arte y la cultura actual y los artistas han hecho de este nuevo método una herramienta fundamental para dar forma a su expresividad. Uno de los temas más recurrentes que abarca el apropiacionismo es la identificación o, en su defecto, desidentificación de la imagen de origen bajo una temática relacionada con la pérdida de identidad característica de la sociedad posmoderna.

Ante esta situación de pérdida de identidad, artistas como Cindy Sherman o Yasumasa Morimura, investigan desde la autorrepresentación, la búsqueda de la identidad mediante el apropiacionismo de identidades y en el caso concreto de estos dos artistas, utilizando la fotografía como medio expresivo, una vez más, recreando escenarios donde representar el personaje escogido para la ocasión. Ambos artistas tienen en común esta apropiación de identidades tomadas generalmente de personajes influyentes y de una manera muy especial relacionados en su mayoría con la iconografía de la historia del arte en sus diferentes ámbitos que van desde la pintura clásica hasta el cine y la publicidad.

4.3.1. Cindy Sherman. ¿Quién es quién?.

Cindy Sherman es una fotógrafa conceptual que considera la utilización de la fotografía como herramienta de trabajo en contraposición a la pintura tradicional, con la que experimentó al comienzo de su carrera y que rechazó tras encontrar en la fotografía su filón personal para comunicar y expresar sus inquietudes personales y artísticas.

³³ En la edición de PHotoEspaña 2011: "Interfaces.Retrato y comunicación" enmarcó su centro de interés en el retrato como uno de los más importantes géneros fotográficos.



Imagen 4.32. CINDY SHERMAN (1954). Imagen 4.33. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título: Film Still.*
Sin título: Film Still, 50. 1979.

La obra de Sherman se caracteriza por su trabajo en diferentes series que van cambiando y evolucionando según los intereses y el momento creativo de la propia Sherman, siempre con un referente común: la autorrepresentación y el autorretrato. Indistintamente, Sherman no pretende crear autorretratos de sí misma sino utilizar su imagen y su rostro para hacer una dura crítica de la sociedad y especialmente del lugar que ocupa la mujer en ella. Para ello adopta infinitas identidades a través de maquillajes, disfraces y prótesis recreando estereotipos de mujer con los que pone en marcha una dura crítica, a modo de protesta, a los planteamientos sobre las relaciones entre el hombre y la mujer y la imagen que la mujer tiene de sí misma. La crítica que Sherman arroja sobre la sociedad, la publicidad, TV, política, moda, medios de comunicación, violencia y sexo, entre otros, está en su mayor parte representada por los estereotipos de una mujer que sufre las consecuencias de la sociedad en la que vive. Estos estereotipos de mujer representados por Sherman son mujeres que “no existen, no son retratos de nadie, aunque representen (de algún modo) la imagen de la sociedad occidental contemporánea” (Cortés, 2004: 184).

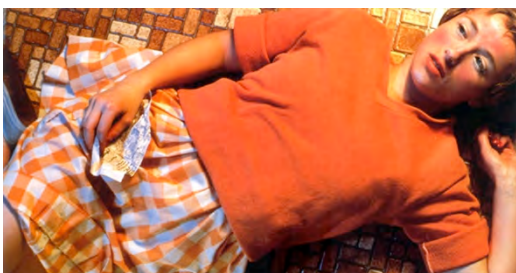


Imagen 4. 34. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título 96*

Imagen 4. 35. CINDY SHERMAN (1954). *Film Still, Sin título 92.*

La obra de Cindy Sherman ha pasado por diferentes etapas en las que se observa su evolución a través de sus series. La diferencia entre estas series es principalmente estética ya que las sutiles y cuidadas fotografías en blanco y negro de su primera etapa, contrastan con sus últimas propuestas en las que la imagen de la artista apenas se reconoce, incluso a veces desaparece, siendo su lenguaje cada vez más agresivo incluyendo sustancias y elementos que, a pesar de formar parte de una escenografía, resultan desagradables y provocativos para el espectador. Sherman adopta, en este último caso, el arte de lo feo como elemento de expresión y simbolismo. Sin embargo, el tema principal de su obra sigue siendo el interés por la imagen social de la mujer. Ante la utilización de lo “feo” o lo desagradable en su obra, la artista hace la siguiente apreciación: “El rango de lo ultra feo siempre me ha fascinado. Las cosas consideradas no atractivas e indeseables me han interesado particularmente. Y algunas me parecen realmente bellas” (Sherman)³⁴.

Su prolífica obra la ha convertido en una de las más influyentes artistas de nuestro tiempo. En una exploración constante y provocadora de la identidad y la representación, Sherman ha elevado la categoría artística de la fotografía posmoderna otorgando al retrato un nuevo significado en el que se exploran y exponen nuevos aspectos significativos de feminidad (Van Alphen, 2010: 52-53).



Imagen 4.36. CINDY SHERMAN (1954). Sin título, 59. 1992.



Imagen 4.37. CINDY SHERMAN (1954). Sin título, 250. 1992.



Imagen 4.38. CINDY SHERMAN (1954). Sin título, 283. 1988.

³⁴ Cindy Sherman en: GROSENICK, Uta: *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. (BECKER, Ilka. *Cindy Sherman*. (p. 490). Ed. Taschen GMBH. Madrid, 2002.

Una particularidad de sus obras es la ausencia de título, sus trabajos seriados numéricamente representan los estereotipos de una sociedad en la que confluyen multitud de identidades. En este sentido Richard Brilliant plantea la utilización generalizada por parte de la sociedad de lo que denomina “máscara simbólica”. “La gente suele ponerse máscaras en sus vidas cotidianas, y no sorprende que la máscara, tanto en su función de ocultar o de disfrazar, aparezca en los retratos” (Brilliant, 2011: 85).

Como se ha apuntado en capítulos anteriores, el cuerpo del artista a menudo formaba parte de las *performances* realizadas por los artistas pertenecientes a las décadas de los sesenta y setenta. Cindy Sherman, sin embargo y haciendo referencia a la anterior cita de Brilliant, dejó de lado este tipo de recurso a favor de métodos más tecnológicos y digitales en los que incluía máscaras y muñecos dentro de sus obras (Becker, 2002: 491).



Imagen 4.39. CINDY SHERMAN (1954). Sin título, 250. 1992.

Imagen 4.40. CINDY SHERMAN (1954). Sin título 424. 2004.

Los elementos de transformación personal de Sherman dentro de su obra convierten a la autora en una “perversa doctora Frankenstein que materializa sobre soporte fotosensible oscuras fantasías y temores inquietantes” (Ramírez, 2003: 241). Sin embargo, el método de trabajo de Cindy Sherman no ha variado mucho desde sus inicios, ha incluido el trabajo con programas de tratamiento digital de imágenes mediante los cuales altera sus rasgos y compone escenas con diferentes fondos y decorados.

Sherman ha sabido dar un enfoque y personalidad nuevos a la fotografía, una fotografía que se mueve entre la realidad y la ficción, entre la copia y la autenticidad, entre la apropiación y la creación propia.

4.3.2. Yasumasa Morimura. El apropiacionismo apropiado.

Yasumasa es un artista complejo que ha sabido crear su propia historia del arte. A pesar de no considerarse fotógrafo, su obra está realizada a partir de fotomontajes y retoques por ordenador de su rostro o cuerpo sobre famosas obras consagradas de la historia del arte. El apropiacionismo que emplea a menudo hace referencia a la obra de Cindy Sherman junto con la clara influencia de artistas de referencia como Duchamp o Andy Warhol y está más cerca del surrealismo y de la *performance* que de la propia fotografía.



Imagen 4.41. YASUMASA MORIMURA (1951). *To My Little Sister-For Cindy Sherman*, 1998



Imagen 4.42. YASUMASA MORIMURA (1951). *Daughter of Art History (Theatre B)*, 1989 Fotografía en color, Impresión tipo C, 180 x 246 cm. Colección de Bernardo Nadal-Ginard y Laura Steinberg.

La obra de Morimura busca la indagación en su propio ser, el conocimiento de sí mismo a través de una ironía cómica y grotesca sobre el discurso del arte. Rozando el más puro estilo *Kitsch* y mediante la presencia constante de su propio rostro como representación de su cultura en una comparación entre oriente y occidente. El trabajo de Morimura se debate entre la dualidad de conceptos sobre la obra original y la copia, lo masculino y lo femenino, la condición de artista o de espectador, lo tradicional y lo contemporáneo, todo ello aderezado con un excelente dominio técnico tanto fotográfico como de puesta en escena mediante la utilización de maquillaje, vestuario y decorados.



Imagen 4.43. YASUMASA MORIMURA (1951). *A Requiem: Where is the Dictator?* 1, 2007. Gelatina de plata montado en alpolíc. 150 X 120 cm.

Imagen 4.44. YASUMASA MORIMURA (1951). *Self-Portrait – After Marilyn Monroe* 1996. Gelatina de plata, 44 x 34.5 cm.

Imagen 4.45. YASUMASA MORIMURA (1951). *A Requiem: Infinite Dream / Che*, 2007. Gelatina de plata. 120 X 96 cm.

En 2001 María García Yelo escribe un completo artículo sobre el artista en el que se pone de manifiesto la peculiar forma de autorretrato de Morimura. El espectador se encuentra ante el retrato de un retrato “simulado”, una “multiplicación de sí mismo”, por parte del autor dentro de la obra original a la que representa en la que los rasgos asiáticos del artista quedan “fuera de contexto” en un acto de “autoafirmación de la existencia del propio artista”³⁵. “Su cuerpo es sujeto y objeto, pero más allá del egocentrismo, parece querer superar la concreción de su propia persona; podría ser cualquiera y ninguno, convertir en objeto es anular la personalidad” (García Yelo, 2001: 362).

La obra de Morimura se ve influenciada por la escasa tradición oriental en el retrato pero, como se ha comentado en líneas anteriores, las referencias a la obra de la artista americana Cindy Sherman están, a su vez, presentes en la obra del artista japonés. Podremos hablar entonces de apropiacionismo del apropiacionismo, por lo que estaríamos ante la obra de un artista comprometido con la temática de su tiempo adaptado al período en el que realiza sus obras e interesado por los problemas e intereses globales que todo esto conlleva. El arte oriental, junto con el arte de otras culturas minoritarias, que hasta los años setenta eran casi desconocidos en el panorama artístico de Europa y América, comienza a ocupar un lugar destacado en la escena artística contemporánea; los artistas pertenecientes a culturas orientales de muy diferente procedencia comienzan a plantearse las mismas preguntas que sus contemporáneos occidentales siempre con un carácter más crítico en lo referente al tema político y social. Kart Ruhrberg hace la siguiente apreciación sobre el arte oriental: “A

³⁵ Se ha tomado como referencia el artículo de María García Yelo. El texto completo puede consultarse en : <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0101110357A>

pesar de que se adoptan influencias occidentales, éstas se reformulan y se mezclan con elementos de la tradición china, para producir una imaginería de una sorprendente originalidad y una gran diversidad".³⁶



Imagen 4.46. YASUMASA MORIMURA (1951). *Exchange of devouring*, 2008.

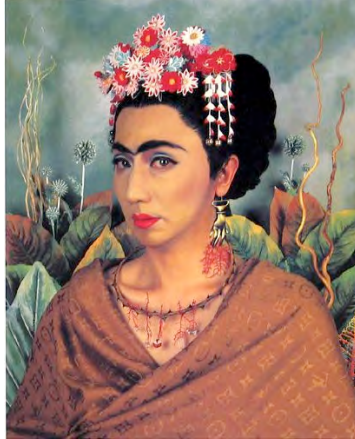


Imagen 4.47. YASUMASA MORIMURA (1951). *An Inner Dialogue with Frida Kahlo (Hand Shaped Earring)*, 2001. Color photograph. 149.86 X 120.02 cm.



Imagen 4.48. YASUMASA MORIMURA (1951). *Daughter of Art History (Princess A)*, 1990 Color photograph 82 3/4 X 63 inches (210.2 X 160 cm) (photo courtesy of: www.luhringaugustine.com).

Yasumasa Morimura cursó estudios de diseño en la universidad de Kyoto entre los años 1976 y 1978 mostrando desde sus primeras creaciones un más que evidente interés por los interrogantes en torno al concepto de identidad desde el análisis de los complejos intercambios culturales y económicos entre oriente y occidente. Los autorretratos de Morimura, no solo son representaciones de personajes sino que en ocasiones hace representaciones de seres inertes como bodegones o plantas y en todas estas particulares formas de auto-representación busca la autoafirmación del propio artista en los que plasma una metáfora constante a la multiplicidad de apariencias y a la transformación del cuerpo. Morimura homenajea y critica a la vez las obras del arte occidental que abarcan desde grandes clásicos como Leonardo, Rembrandt, Goya o Velázquez hasta artistas contemporáneos como la propia Cindy Sherman pasando por una compleja imaginería de actrices y divas del mundo del cine, de la publicidad, del arte y los nuevos medios de masas.

Una de mis intenciones es aumentar las posibilidades de mi existencia, lo cual soy capaz de hacer transformándome en un infinito número de objetos y

³⁶ RUHRBERG, Kart; SCHNECKENBURGUER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. *Arte del siglo XX. Pintura, Escultura, Nuevos medios y Fotografía*. Ed. Taschen. 2005.

personajes. Como resultado, puedo expandirme en todos los tipos de existencia, incluidas cosas que no son criaturas vivas. Para mí, el límite entre la vida y la muerte es extremadamente vago.³⁷

Gran parte de las fotografías de Morimura están inspiradas en obras maestras de la historia del arte a través de las cuales pone de manifiesto los “aspectos más globales de la sociedad contemporánea, como la raza, la cultura o el género” (Jones, 2006: 155).

Una obra curiosa sin duda es “Rose Sélavy” en la que se representa a Marcel Duchamp como mujer; esta obra ha sido posteriormente reinterpretada por diferentes artistas, entre ellos Yasumasa Morimura y más recientemente por el actor Johnny Depp retratado por el fotógrafo Robert Wilson. Nos encontramos de nuevo ante una apropiación de lo apropiado.



Imagen 4.49. MAN RAY. *Rose sélavy (Marcel Duchamp)*. 1921. Fotografía. 5-7/8" x 3-7/8". Philadelphia Museum of Art.



Imagen 4.50. YASUMASA MORIMURA. *Doublonnage (Marcel)*, 1995 Fotografía en color, 150 x 120 cm. Colección Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.



Imagen 4.51. ROBERT WILSON. *Johnny Depp posing as Marcel Duchamp posing as Rose Sélavy*.

Los video-retratos de Robert Wilson³⁸, uno de los creadores actuales más brillantes, son una nueva propuesta a la representación de la persona, en la que se narran aspectos no solo físicos sino psicológicos e históricos en torno a la persona retratada. Director de teatro y ópera, dramaturgo, actor, escultor, artista plástico y diseñador, Wilson realiza cuadros vivos de artistas, músicos, actores y otras personalidades, quedando su imagen

³⁷ GARCÍA YELO, María.: *Historia del arte. Yasumasa Morimura*. Anales de Historia del Arte (Catálogo de la exposición *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*. 1989, p. 48). Universidad Complutense, Madrid, 2001.

³⁸ Para ampliar información sobre la obra de Robert Wilson puede consultarse la siguiente dirección web: (<http://www.dissidentusa.com/robert-wilson/subjects/johnny-depp/>).

representada a modo de retrato viviente en pantallas planas de alta definición. Esto nos permite disfrutar de una nueva forma de contemplar un retrato, desde el apropiacionismo del arte como en el caso de Johnny Depp, hasta el de la historia vinculada a la vida personal de la persona retratada en el video-retrato de Carolina de Mónaco.

Los trabajos de artistas como Sherman o Morimura representan la “autoimagen simulada” de un referente “ausente” determinando los efectos de una sociedad de consumo donde la imagen del cuerpo del artista funciona como vínculo ficticio de las múltiples identidades a las que representan a través de la “autoperformance fotográfica” (Jones, 2006: 37).

4.4. EL AUTORRETRATO COMO PROCESO DE AUTOCURACIÓN.

Un aspecto del autorretrato al que se le quiere dedicar especial atención es al uso de la creación artística como un proceso terapéutico y de autocuración. Desde hace tiempo los beneficios de lo que hoy en día se denomina arteterapia han sido objeto de estudio en aplicaciones terapéuticas. La actividad creativa sirve de canalizadora en procesos mentales complejos, resultando muy beneficiosos para las personas que lo practican.

Muchos han sido los artistas que posteriormente han tomado el referente del *art brut* como fuente de inspiración para sus obras, pensadas para ser arte pero que a su vez se nutren de los instintos más básicos de expresión en el que salen a flote, a menudo mediante recursos básicos, los sentimientos más auténticos de uno mismo ya que los principios de esta metodología de trabajo se basan en el impulso creador y la necesidad de contar por encima del como contarlo. Ahora el artista crea para sí mismo y no pensando en la creación de una obra de arte en sí, aunque posteriormente ésta llegue a ser considerada como tal.

Artistas como Louise Bourgeois exploraron de esta forma su interior y sus recursos expresivos dejando tras de sí un importante legado artístico que sirve de referente a artistas posteriores. En palabras de Louise Bourgeois: “Tengo tres clases de diario, el escrito, el hablado (en una grabadora), y mi diario de dibujos, que es el más importante. Teniendo estos distintos diarios estoy segura de que tengo mi casa en orden”.³⁹

El concepto de diario es un recurso utilizado por los artistas como un soporte en el que recopilar ideas, sensaciones o recuerdos y por lo tanto se convierte en un valioso contenedor de referencias para la posterior realización de sus obras.

³⁹ Louise Bourgeois en LÓPEZ FDZ. CAO, Marián; MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí: *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Ediciones Tutos, S.A. Madrid 2006.

En este capítulo nos centraremos en la obra gráfica de dos mujeres artistas muy diferenciadas; Vanessa Beecroft⁴⁰ y Elizabeth Layton cuyo tema común reside en el trabajo crítico que realizan sobre el estereotipo de mujer actual. Debido en parte a la diferencia generacional ambas artistas trabajan la imagen física desde dos polos muy opuestos, y sin embargo con un trasfondo muy cercano e íntimo en el que hablan de sí mismas desde la utilización o representación del cuerpo femenino y los estereotipos sociales; Vanesa Beecroft lo hace desde el ideal de belleza impuesto y utilizando cuerpos de diferentes mujeres que nos recuerdan a ella misma, mientras que Elizabeth Layton se dibuja a sí misma con su cuerpo envejecido en una narración del paso del tiempo con sincera y a veces cruel realidad. El tiempo, un aspecto efímero que pasa casi inadvertido en la obra de ambas artistas y que sin embargo marca un ritmo y un simbolismo común en el trabajo de estas dos mujeres.

4.4.1. Vanessa Beecroft. Cuerpo-espejo.

Vanesa Beecroft es una de las artistas más destacables de su generación, su obra está vinculada al universo femenino con el que se identifica y a través del cual rompe con sus miedos y tabúes sobre la imagen del cuerpo de la mujer⁴¹. Al igual que Orlan, Beecroft utiliza los arquetipos de belleza femeninos para construir la base expresiva y comunicadora de su obra, por el contrario, sus razones son más artísticas y expresivas que políticas o sociales. Beecroft no pretende enviar ningún mensaje prefijado, cada persona puede pensar, vivir o sacar sus propias conclusiones sobre la obra. No reivindica nada, simplemente expresa su deseo de la normalización del desnudo y del cuerpo femenino sometido tantas veces a unas exigencias estéticas determinadas por una sociedad que se rinde a los cánones de belleza que nos han impuesto.

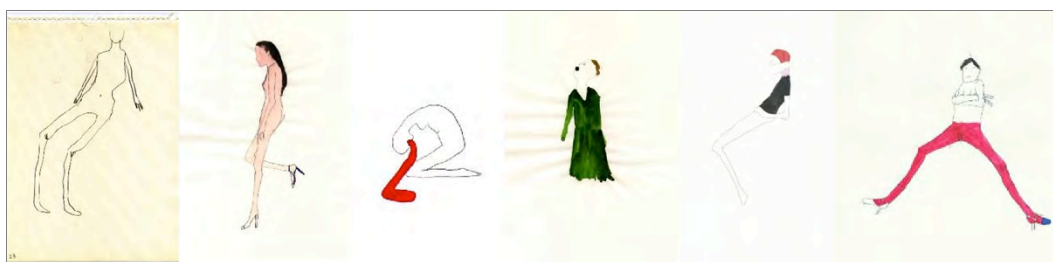


Imagen 4.52. VANESSA BEECROFT (1969). *Cuaderno de dibujos*.

⁴⁰ Las principales fuentes de referencia sobre la artista han sido consultadas en su propia página web: <http://www.vanessabecroft.com/>

⁴¹ Francisco Calvo Serraller nos habla de la influencia del prototipo clásico de mujer en el arte en la construcción del paisaje femenino en la obra de Beecroft. Se puede consultar en la siguiente referencia digital: <http://www.revistas culturales.com/articulos/6/arte-y-parte/459/2/el-crepusculo-de-las-sirenas.html>

Toda la obra de Vanesa Beecroft tiene un fuerte componente autobiográfico, luchó durante años contra la anorexia y desde esta obsesión por el cuerpo de la mujer y la conducta compulsiva sobre la ingesta de alimentos nace una particular y personal temática en sus creaciones⁴². La conducta compulsiva la llevó a escribir un diario en el que anotaba cada alimento ingerido entre los años 1983 y 1993, acompañándolo con anotaciones sobre sus estados emocionales, sus visitas al psiquiatra, la relación con sus padres, etcétera.



Imagen 4.53. VANESSA BEECROFT (1969). Vb 53. 2004. (vista general).



Imagen 4.54. VANESSA BEECROFT (1969). Vb 53. 2004. (detalle).

A modo terapéutico y sin ninguna intención de ser expuestos realizó una serie de dibujos y acuarelas sobre sus estados de ansiedad durante la enfermedad. En 1993 surgió la oportunidad de realizar una exposición individual en la galería Inga-Pinn de Milán. A pesar de no estar pensados para tal fin, sino como una vía de escape a la enfermedad, estos dibujos fueron expuestos junto con los textos de su diario. De este modo Beecroft marcó un punto de inflexión en su carrera artística y acompañó esta exposición con la que sería su primera *performance* "VB01", a partir de este momento todas sus *performances* llevarían este tipo de título seriado; VB02, VB03....

En "VB01" la artista utilizó a varias mujeres escogidas previamente por su parecido físico con ella misma, las vistió con sus ropas y permanecieron en la exposición interactuando con el público.

Beecroft, rechazando el uso de la pintura convencional, comienza a trabajar en estas *performances* en 1993 pues quiere trabajar el cuerpo con el cuerpo mismo. Todas sus obras son *performances* o acciones, perfectamente coreografiadas que se dan en un

⁴² Información obtenida en el artículo de Judith Thurman. Se puede consultar en la página digital ubicada en la sección de artículos de la página digital de la artista: <http://www.vanessabeecroft.com/NewYorker.pdf>

4. EL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO. SIGLOS XX Y XXI

determinado lugar y en un tiempo concreto y que son gravadas o fotografiadas para su posterior exposición. Las mujeres que utiliza Beecroft para sus *performances* están cuidadosamente elegidas mediante procesos de selección; la artista busca que sus modelos se parezcan a ella misma. Las modelos son delgadas y a menudo nos recuerdan a ese tipo de belleza que acostumbramos a ver sobre las pasarelas de moda.



Imagen 4.55. VANESSA BEECROFT (1969). Vb 45. 2001. (detalle)
Imagen 4.56. VANESSA BEECROFT (1969). Vb 45. 2001.

Estos grupos de mujeres son alejadas de su individualidad, uniformadas y homogeneizadas a las órdenes de Beecroft, que a modo de ejército de mujeres, posan sin moverse, sin hablar, sin comunicarse más que con el gesto de su propio cuerpo, alejadas de la realidad y próximas al público a través de su presencia. Normalmente Beecroft trabaja con estos grupos de mujeres, habitualmente desnudas o semidesnudas, creando de esta forma cuadros vivientes, obras provocadoras, bellas y efímeras que solo quedan apresadas en parte por las imágenes de video o fotografía, creando visiones parciales de la verdadera obra de arte.

Las imágenes resultantes de estas *performances* son bellamente compuestas en su origen, transformándose en poses más humanas, desconfigurando el orden establecido por el paso del tiempo que genera el cansancio de las modelos convirtiéndolas en mujeres abatidas, aburridas, derrotadas, sentadas, de cuclillas o tumbadas y por lo tanto consiguiendo poses mucho más mundanas.

La homogénea desnudez de las Figuras que Beecroft nos muestra, suelen estar apenas sustentadas sobre tacones imposibles de igual modo que se sujetan los maniqués sobre las estructuras metálicas que los sustentan a la base. No obstante la imagen de la mujer está trabajada en formato de cuadros vivientes, de pinturas corporales donde cada

cuerpo es una pincelada creando complejas y profundas escenificaciones que desde diferentes puntos de vista nos ofrecen una escena llena de simbología.



Imagen 4.57. VANESSA BEECROFT (1969). Vb 62. 2008. (vista general).



Imagen 4.58. VANESSA BEECROFT (1969). Vb 62. 2008. (detalle).

Como otros muchos artistas Beecroft incluye referencias entrecruzadas a personajes históricos de la tradición artística y cultural como Botticelli, Klimt o Picasso, lo que refuerza y da sentido a toda una obra que está alcanzando una gran repercusión en su trayectoria profesional.

El compromiso social de Vanesa Beecroft va más allá de lo puramente estético y femenino en cuanto a temática. En las obras de los últimos años trabaja tanto la *performance* como la fotografía añadiendo componentes de dura denuncia ante una realidad social ante la que permanecemos inmóviles e impasibles. Dando un giro a su imaginería temática y compositiva, incluye fotografías clásicas sobre sus viajes por el sur de Sudán en las se muestran escenas clásicas de Cristos y Madonnas junto con el vídeo documental que denuncia la masacre, el sufrimiento y el lejano dolor africano.



Imagen 4.59. VANESSA BEECROFT (1969). *White Madonna with Twins*. VBSS.008. 2006. Digital c-print, 76 x 59 cm.



Imagen 4.60. VANESSA BEECROFT (1969). *Black Madonna With Twins*. VBSS.008, 2006. Digital c-print, 76 x 59 cm.



Imagen 4.61. VANESSA BEECROFT (1969). Vb 61, *Still Death! Darfur Still Deaf?*. 2007. (detalle).

4.4.2. Elizabeth Layton. Autocaricatura emocional.

La carrera artística de Elizabeth Layton arranca de una manera fortuita. Layton proviene de una familia de periodistas, lo que aporta un estricto sentido crítico a su obra, y empezó a dibujar en 1977 a la edad de 68 años cuando comenzó a acudir a unas clases de pintura de la universidad local. Madre separada, sacó adelante a cinco hijos luchando contra el síndrome bipolar que padecía encontrando en la pintura una terapia que le ayudó a salir de la profunda depresión que sufría desde hacía 35 años.



Imagen 4.62. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Masks - March*, 1978.

"What I had in mind was...all of these emotions you have through your life. There are muscles in your face and each one reacts to every emotion. Say you're real happy for a minute, and you put on that mask and that's going to make an indentation in these muscles to a certain extent. I think it's the various emotions you have had that causes the lines and wrinkles in your face." (Layton, 1978)



Imagen 4.63. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Apollo and The Muses* - December 1, 1986

"This picture is about the battered women's syndrome. For the security that Apollo personifies with his tight hold on the wallet and money bags, the battered women muses may do several things, each muse bragging on what she does best. One uses a mirror to examine for shiner, a beaut; one hands him a bottle of Brut, asking for more; one tries her best to look like the stereotyped sex goddess as pictured on TV; one irons a neat shirt; one bakes a yummy pie; one sweeps things clean; one brings slippers; one brings his pipe; and one hugs the HIS pillow. All engage in various cosmetic absurdities. This could be what one man expects from one woman." (Layton, 1986)

Sus dibujos representan, a modo de diario, las situaciones a las que Layton se enfrenta en su día a día. A lo largo de todo el capítulo se ha realizado una selección de imágenes representativas que estarán acompañadas de los comentarios personales que la propia artista realizó sobre cada una de las imágenes creadas⁴³. De este modo Layton plasma de forma plástica y escrita su universo emocional. Los textos escritos por Layton a menudo nos hablan de la enfermedad, del miedo y el dolor, de la realidad de su existencia y el de otras muchas mujeres a las que representa, de los momentos de alegría o de los de profunda tristeza y confusión. Estos textos son sin duda una gran fuente de referencia autobiográfica en la vida y la obra de Elizabeth Layton.

⁴³ Para mayor información se puede consultar el enlace "drawings" en la siguiente dirección digital: <http://www.elizabethlayton.com/>



Imagen 4.64. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Hunger*, April 18, 1985.

"She pigs out at her table, where a few crumbs fall and overturned catsup trickles down very slowly into hungry, open mouths." (Layton, 1985).



Imagen 4.65. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Hunger*, April 18, 1985.

"She pigs out at her table, where a few crumbs fall and overturned catsup trickles down very slowly into hungry, open mouths." (Layton, 1985).



Imagen 4.66. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *I Am Loved*, September 21, 1977.

"This is her wedding dress...she is holding it up to her." (Layton, 1977).

Sus dibujos se caracterizan por un peculiar humor negro a su vez cargado de notas irónicas y de esperanza, en los que se autorretrata constantemente y nos cuenta de forma narrativa los diferentes aspectos de su vida, afrontando la vejez y criticando el modelo de rol femenino que le tocó vivir. Elizabeth Layton no solo dibuja su cuerpo maduro, envejecido y su condición de abuela, Elizabeth "Grandma" Layton, como ella misma se hace denominar, sino que lo hace desde una perspectiva profundamente psicológica en la que narra sus estados emocionales, sus sentimientos, sus inquietudes y su opinión más personal sobre los acontecimientos que la rodean a la vez que realiza una dura crítica a la sociedad establecida.

Llegó a realizar más de 1200 autorretratos en los que incluye, aparte de su propia persona, la imagen de las personas importantes en su vida. Sus dibujos, realizados con la técnica del dibujo ciego, se caracterizan por una enorme honestidad y sinceridad pictórica. Elizabeth se muestra tal como es, y opina libremente sin ataduras y sin miedos. Es precisamente esta honestidad la que confiere una belleza especial y un mayor carácter y personalidad a la obra, que se ha convertido en un importante referente de creatividad y superación personal. La pintura le devolvió la salud mental y la fuerza suficiente para seguir adelante.

El trabajo de Elizabeth de Layton ha sido expuesto en el "Smithsonian's National Museum of American Art"⁴⁴ y en centenares de salas y espacios culturales encargados de difundir su creatividad y la sinceridad de sus dibujos como un modelo terapéutico hasta tal punto que el 27 de octubre de 2006, la institución de salud mental, "The Franklin

⁴⁴ La selección de obras de Layton expuestas en el Smithsonian's National Museum of American Art puede consultarse en la siguiente dirección digital: <http://americanart.si.edu/collections/search/artist?id=5862>

County Mental Health and Sunflower Centers of Miami” cambió su nombre por “The Elizabeth Layton Center, Inc. For Hope and Guidance”⁴⁵.

La obra de Elizabeth Layton goza de un merecido prestigio y respeto. Se ha llegado a denominar a Layton como el Van Gogh del dibujo a línea.



Imagen 4.70. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Cinderella* - July 30, 1982.

“Fairy tales end. ‘Cinderella and her prince get married and live happily ever after.’ Not necessarily so. He sits there, glued to the television set. She pouts, feeling neglected. She consoles herself with chocolates, romance novels, and the thought that she is a pretty little thing whose tiny pink foot slips easily into the treasured glass slipper.” (Layton, 1982).



Imagen 4.71. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Buttons* - November 22, 1982.

“Her strength is in her principles.” (Layton, 1982).

Layton se expresa a través del dibujo y de la escritura. En los textos que acompañan a sus trabajos encontramos reflexiones e inquietudes, dudas y preguntas, mensajes llenos de esperanza, pequeñas y grandes frases que nos cuentan, casi a modo de narración o poesía, el diario particular de la peculiar e improvisada artista.

4.5. EN BUSCA DE LA IDENTIDAD

Son los estudios sobre la personalidad los que van a centrar el interés de nuestra investigación prestando una mayor atención a aquellos aspectos de mayor relación o relevancia en las posibles aplicaciones para el estudio y comprensión del proceso creativo y su influencia en las artes plásticas.

En los apartados anteriores hemos podido observar cómo la obra del artista nos habla del propio artista. La obra se convierte en una prolongación del yo creador, la personalidad creadora queda plasmada en cada gesto, cada objeto, cada detalle y todo ello nos muestra de forma visible la identidad de su creador en un hablar de sí mismo, en un mostrar “lo que soy”.

⁴⁵ Se puede consultar esta información en la siguiente dirección digital: <http://elizabethlayton.com/laytoncenter.htm>

A partir de la segunda mitad del S.XIX los avances conseguidos en medicina y ciencia aportaron gran cantidad de información sobre el funcionamiento de la mente humana, tanto a nivel fisiológico como psicológico. Estas aportaciones, a su vez, promovieron el estudio de las propiedades de la conciencia partiendo de las teorías de la evolución de Darwin y por lo tanto se comienza a tener en cuenta aspectos como las sensaciones, emociones y afectos como elementos fundamentales de la conciencia humana.

La mayor parte de estas ideas serán aportaciones, en origen, de estudiosos en el campo de la filosofía y la psicología preocupados por los procesos de aprendizaje y el estudio de las capacidades humanas.

Freud (1932) introdujo varias hipótesis sobre la personalidad en las que planteaba que el aparato psíquico está constituido por diferentes estancias o lugares. Por un lado se tiene en cuenta la interacción; consciente/inconsciente/pre-consciente, que se relaciona con las vivencias experimentadas a través de los sueños. Por otro lado se plantea como núcleo de la personalidad la relación ello/yo/superyó, siendo el ello el núcleo pulsional, el yo la totalidad de la persona o sujeto y el superyó la interiorización e influencia de las Figuras parentales. Freud plantea que la interacción entre las diferentes parcelas que conforman la personalidad, dan lugar al establecimiento de conflictos capaces de alojarse en la parte no consciente del sujeto dificultando o alterando su capacidad de adaptación a la realidad y por lo tanto influyendo en su comportamiento.

Es importante tener en cuenta que los planteamientos teóricos de Freud se van modificando a lo largo de toda su carrera, sin embargo, este despliegue de teorías considera que la psique humana se constituye en torno a diferentes relaciones. Como propuesta, dentro de un tratamiento clásico, Freud trata de hacer consciente lo inconsciente a través de la biografía del paciente. Para Freud “se aprende primero el psicoanálisis en uno mismo, por el estudio de la propia personalidad” (Anzieu, 1998: 613)

En cierto modo las teorías de Freud tienen una gran similitud con el proceso creativo en la elaboración de una obra, tal vez por ese motivo su influencia en el mundo del arte fue tan definitiva, especialmente para los artistas surrealistas que basaban gran parte de su creación artística en imágenes oníricas o relacionadas con sus propios sueños. La interpretación de los sueños que planteó Freud en 1900 hablaba de las imágenes inconscientes que se producían durante el sueño como producto de nuestras propias vivencias o deseos. Estas imágenes tienen una fuerte simbología tanto individual como universal, ese fue uno de los motivos por los que esta técnica fuera tan utilizada por los artistas de la época.

Las teorías sobre el desarrollo de la personalidad de Freud fueron un gran comienzo en el estudio de la personalidad tanto en la conducta infantil como en la adulta. Muchas de

sus ideas iniciales sobre la estrecha relación e influencia de los aspectos sexuales en el desarrollo de la personalidad fueron posteriormente rechazadas o, al menos, no se les otorgó tanta importancia, reconduciendo estas cuestiones hacia un aspecto más centrado en la psicología individual como pueden ser los estudios sobre los “tipos psicológicos” o el inconsciente colectivo de Carl Jung (1970).

Centrándonos en el aspecto más terapéutico y social de la psicología es importante tener en cuenta los aportes sobre el estudio de la psicología del aprendizaje y el estudio de las emociones básicas del ser humano, muy utilizadas en la educación y la publicidad desde los años 50 del pasado siglo.

Lipovetsky (1986) nos habla del “deterioro” de la sociedad, de la “erosión” de las identidades sociales, “desestabilización” de la personalidad en lo que denomina “una segunda revolución individualista” (Lipovetsky, 1986: 5). Durante el siglo XIX y XX hemos visto transformarse la sociedad, siendo especialmente notable la pérdida de referencia identitarias en la segunda mitad del siglo XX donde las creencias religiosas, los nacionalismos, las relaciones sociales o las estructuras familiares se ven afectadas por la “apatía” por la “deserción” en “una inercia hacia el vacío” (Lipovetsky, 1986: 34-35). Lipovetsky nos habla de una realidad que lejos de presentarse pesimista lo hace desde la perspectiva de la “indiferencia”, en este sentido, busca la conexión con la positividad creadora del artista contemporáneo en cuya obra se ve reflejado el espíritu de la época (Lipovetsky, 1986: 37). “Lo que es cierto para la pintura lo es también para la vida cotidiana” (Lipovetsky, 1986: 38).

En base a estos razonamientos cabe preguntarnos si es posible realizar una aportación de mejora significativa que englobe el desarrollo de la identidad a través de la práctica artística. El concepto de sí mismo, parece una idea sencilla a simple vista pero ¿quién se conoce bien a sí mismo?, ¿Somos realmente conscientes de quienes somos?, o de ¿Quién queremos ser?. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de ser uno mismo? Si tomamos como referencia la última cita de Lipovetsky ¿Puede la expresión artística ayudarnos en esta tarea?. Finalmente y teniendo en cuenta la revisión histórica realizada sobre el nuevo concepto de autorretrato nos planteamos la siguiente pregunta ¿Puede el autorretrato contribuir a definir la propia identidad?

En los siguientes apartados se abordan temas relativos a la identidad y la importancia de su desarrollo en la etapa adolescente. A su vez, y partiendo del análisis del autorretrato contemporáneo referenciado a lo largo de marco teórico se realiza un recorrido por los diferentes conceptos de identidad presentes en la obra del artista contemporáneo.

4.5.1. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR IDENTIDAD?

En la actualidad debido a los importantes y continuos cambios sociales, la aparición de la “revolución informática” ha fomentado una inquietante “revolución interior” en la búsqueda de la realización personal promoviendo, de este modo, la pasión por el “Yo” dentro del más profundo “desconocimiento”, aspecto característico del “neonarcisismo” (Lipovetsky, 1986: 54).

Antiguamente las costumbres marcaban de manera importante la personalidad e identidad de la persona perteneciente a cada región. Hoy en día este tipo de identidad se está perdiendo y el hecho de pertenecer a un determinado núcleo de población en el que se comparten tradiciones, creencias e incluso estilos de vida, provoca una carencia de raíces identitarias sólidas que nos recuerden quiénes somos. La pérdida de esta identidad favorece el desarraigo de las costumbres, algunas casi ancestrales, y por otro lado la copia o asimilación de culturas más o menos próximas a la propia, unas veces por convencimiento, otras por mera tendencia.

Así, nos encontramos con individuos sujetos a unos cimientos identitarios débiles, que pretenden construir una identidad propia a través de la asimilación de las costumbres de otros, adoptándolas como suyas propias lo que provoca las condiciones que propician la confusión en el intento de sumergirse en un mundo que por naturaleza no les pertenece llegando incluso al rechazo de las propias costumbres (creencias, religión, moda, clan familiar, estilo de vida, etcétera).

Debido a éstos y otros cambios dentro de nuestra sociedad actual, el individuo como tal se encuentra en muchos momentos de su vida en los que no sabe realmente quién es, o incluso sin llegar a plantearse esta cuestión, se ignoran partes del “yo” que pueden resultar enriquecedoras si les damos la oportunidad de salir a la luz.

Comenzamos por definir qué entendemos por identidad desde un sentido estrictamente técnico y para ello tomaremos como referencia la definición de identidad en la RAE (Real Academia de la Lengua Española).

Identidad: (Del b. lat. *identitas*, *-ātis*).

1. Cualidad de idéntico.
2. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.
3. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.
4. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.

5. *Mat.* Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables.

Por otro lado y atendiendo a sus aplicaciones en el ámbito del desarrollo de la identidad, René Lécuyer (1985) en su libro "*Le concept del Sol*" plantea las siguientes clasificaciones sobre el estudio de la identidad:

1. Imagen personal y las imágenes sociales.
 - a). Cómo el individuo percibe a los demás.
 - b). Cómo los demás perciben al individuo.
 - c). Cómo el individuo supone que los demás le perciben.
 - d). Una mezcla de diversos criterios.
2. El problema "EGO-SELF".
3. Concepto de la conciencia de sí mismo y la imagen de sí mismo.
 - a). Del ámbito de la conciencia a la conciencia de sí mismo y del otro.
 - b). De la conciencia de sí mismo a la imagen de sí mismo.
 - c). De la imagen de sí mismo a la representación de sí mismo.
 - d). De la representación de sí mismo a la concepción de sí mismo.
4. ¿Concepto de sí mismo o representación de sí mismo?
5. El concepto de sí mismo, concepto simple o multidimensional.
6. Sí mismo fenomenal y sí mismo no fenomenal.

Ante una tormenta semejante de conceptos sobre el individuo, resulta interesante pararse a reflexionar sobre la complejidad del mundo de la percepción personal e individual y cuanto más complejo puede resultar aún el conocimiento de la personalidad ajena, que muchas veces vemos reflejada en la nuestra propia y que en otras ocasiones esas fachadas humanas son espejos de nuestra propia personalidad, reconocida unas veces con orgullo, con indiferencia, sorpresa o envidia, otras en cambio, con dolor.

Por lo tanto, resulta de gran interés poder llegar a descubrir el mecanismo emocional de la persona, pues, a día de hoy, no hay razón científica que justifique por completo el comportamiento humano, si bien se pueden establecer roles de conducta, patrones y otros conceptos teóricos que se aproximan a una serie de estructuras más o menos científicas acerca de la realidad emocional. Por este motivo realizamos una aproximación más exacta a la identidad posmoderna.

4.5.1.1. La identidad posmoderna.

Para hablar de identidad debemos inicialmente centrarnos en lo que define la personalidad del individuo. En este sentido entendemos por personalidad el “conjunto de elementos físicos, psicológicos, sociales y culturales que se alojan en un individuo” (Rojas, 2001: 20). Por lo tanto debemos atender a cada uno de los apartados descritos que afectan tanto al terreno físico como al psicológico, social y cultural de la persona.

Las teorías que definen los rasgos de la personalidad se centran en diferentes variables atendiendo a su naturaleza biológica, psicológica o sociocultural (Rojas, 2001: 314). Para nuestra investigación tomamos como principal referencia aquella que se centra en los aspectos socioculturales que contemplan la influencia de la cultura en el desarrollo de la personalidad del individuo (Rojas, 2001: 364). Por lo tanto abordamos este apartado siempre desde una perspectiva bidireccional: identidad y creación artística.

En relación a las variables expuestas por Rojas podemos afirmar que el individuo es el resultado de un largo proceso de aprendizaje y formación personal que a lo largo de toda la vida recopila y reorganiza los diferentes parámetros responsables de su personalidad. En consecuencia, “el proceso continuo de absorción de estructuras culturales a partir de la base de una serie de impulsos y potencialidades” es el resultado del individuo en sí mismo. Sin embargo, “la búsqueda de la identidad” puede ser considerada como una amenaza a las estructuras establecidas que configuran la uniformidad social del mismo modo que procura estabilidad en el ser humano (G. Cortés, 2004:180).

Hasta mediados del siglo pasado, generalmente la lógica consistía en establecer una serie de reglas o normas concretas que creaban uniformidad social. Hoy en día se ha dado paso a una serie de nuevos valores en los que la individualidad y el despliegue de la propia personalidad son uno de los valores fundamentales. Este despliegue de personalización ha promovido el deseo de la realización personal, la subjetividad como manifestación de la ideología individualista.

Gilles Lipovetsky en sus ensayos sobre el individualismo posmoderno “*La era del Vacío*” plantea el problema general en términos de conmoción de la sociedad que, rompiendo con lo establecido en los siglos XVII y XVIII, entra en una ruptura con las costumbres y se convierte en un individuo masificado en la era de consumo en la que la individualización pasa a formar parte de una nueva sociedad emergente.

Los valores hedonistas, permisivos y psicologuitas que se le asocian, han generado una nueva forma de control de los comportamientos, a la vez que una diversificación incomparable de los modos de vida, una imprecisión sistemática de la esfera privada, de las creencias y los roles, dicho de otro modo, una nueva fase en la historia del individualismo occidental (Lipovetsky, 2003: Prefacio).

Actualmente vivimos demasiado deprisa y no prestamos atención a las necesidades vitales de nuestro yo. Rodeados por una cultura de materialismo y de culto al cuerpo, damos mayor importancia a cualquier factor externo y no nos preocupamos de nosotros mismos, de cuidar tanto nuestro cuerpo como nuestra mente o nuestra salud emocional. En este sentido, Carl Rogers ya consideró la autorrealización como el nivel más alto de la salud mental. Por eso, deberíamos establecer una comunicación más constante y fluida con nosotros mismos, puesto que existen un sinfín de cualidades personales que desconocemos y aunque nos cueste trabajo reconocerlo, somos unos verdaderos desconocidos para nosotros mismos.

Partimos de la hipótesis formulada por Rogers en la que la “maduración personal” forma parte de una “constante” dentro de la educación personalizada y por lo tanto funciona como orientación a futuro en el proceso de entender y desarrollar el concepto de persona fomentando el cambio y el desarrollo individual (Rogers, 1972: 110). En este sentido debemos adoptar una postura abierta a la hora de comprender los nuevos mecanismos que mueven a la sociedad actual dominada por los impulsos posmodernos. De esta forma y comprendiendo que la sociedad actual está abierta a la necesidad de cambios a nivel individual, resultará mucho más fácil plantear propuestas desde una perspectiva mucho más flexible.

Según Lipovetsky (2003), vivimos una segunda revolución individualista donde el proceso de personalización remite a la fractura de la socialización disciplinaria. Esta ruptura permite la elaboración de una sociedad mucho más flexible basada en la información y en la estimulación de las necesidades. Nos encontramos, por lo tanto, ante un nuevo modo de gestión de los comportamientos, basado en la libre elección del mayor número posible de opciones individualizadas. Estas opciones individualizadas nos permiten realizar aportaciones de interés que, desde el campo de las disciplinas artísticas, nos permiten abordar aspectos de mejora en el desarrollo de capacidades que favorezcan el desarrollo de la personalidad.

En este sentido tomamos como referencia la distinción que hace Lipovetsky entre las dos vertientes en este proceso de personalización:

- La primera; “limpia” u “operativa”, a la que pertenecen aquellos dispositivos desestandarizados que denuncian el condicionamiento generalizado desde su posición de poder.
- La segunda; a la que podríamos llamar “salvaje” o “paralela”, representada por aquellos movimientos que representan a grupos minoritarios y que se caracterizan principalmente por la búsqueda de la propia identidad motivando las acciones sociales e individuales.

Esta diferenciación de los procesos de personalización nos ayudan a entender la naturaleza del desarrollo de la personalidad que se ven influenciados por los movimientos grupales. De este modo podemos establecer diferentes niveles de comportamiento y por lo tanto, esta información nos permite diseñar pautas de actuación en base a los diferentes tipos de respuesta que esperamos conseguir.

Por otro lado, una de las características principales de la sociedad posmoderna es su indiferencia, dominada por un sentimiento de estancamiento reiterativo, donde la innovación es menospreciada, lo antiguo se acoge como nuevo y el futuro no se asimila. La confianza en el futuro se disuelve en pos de una búsqueda de realización personal individual e inmediata lo que dificulta establecer programas de obtención de resultados a largo plazo.

La sociedad posmoderna no tiene ídolos, se encuentra inmersa en un vacío repleto de consumismo, de información, de objetos y de materialismo. La sociedad posmoderna se define por su consumo exagerado a todos los niveles, es consumista y ecologista, renovadora y retro, sofisticada y espontánea, por lo tanto, podemos afirmar que la cultura posmoderna genera dualidades constantemente dentro de una flexibilidad aceptada y reclamada que nos define el perfil del nuevo tipo social.

La aparición del nuevo tipo social responde a la propia evolución del individuo. Gendlin (1999) plantea la forma innata que posee el ser humano para su propia evolución. Esta evolución forma parte de la propia vida en lo que se denominaría la "tendencia actualizante" según la cual todo organismo tiene la tendencia inherente a desarrollar todo su potencial favoreciendo su crecimiento y avance. Por este motivo el ser humano está en una constante búsqueda de recursos que le aporten un avance en su evolución, ya sea a nivel físico, psicológico o emocional.

Roger y Gendlin contemplan esta posibilidad en su búsqueda del funcionamiento de la tendencia actualizante aplicada la psicoterapia.

El organismo puede completar las lagunas que posee, los acontecimientos necesarios implícitos que nunca ocurrieron. Si conseguimos entenderlo teóricamente, nuestro trabajo con las imágenes, sueños, la energía corporal y la interacción implícita específica será más comprensible. (Gendlin, 1999: 394).

Por otro lado una de las características que predominan en la sociedad actual es la tendencia al vacío existencial. Estudios actuales demuestran que las culturas más desarrolladas y acomodadas experimentan mayor número de casos de depresión o de suicidio. Técnicamente estos resultados carecerían de sentido si entendemos que la tendencia natural del hombre es la búsqueda de la supervivencia y del bienestar. ¿Qué le lleva al hombre a esta pérdida del sentido de la vida? Aparentemente, en la actualidad,

llevamos una vida acomodada, ¿A qué se debe entonces el aumento de la insatisfacción personal?, ¿Cómo llegamos a un estado de vacío existencial?

Cada vez que me preguntan como se puede llegar a este estado de vacío existencial, suelo señalar el siguiente hecho: contrariamente al animal, los instintos ya no le indican al hombre lo que tiene que hacer, y las tradiciones ya no le dicen lo que debe hacer y, a menudo, éste ni siquiera parece ya saber lo que quiere. Tanto más se inclina entonces, ya sea a querer lo que hacen los demás, o bien a hacer solo aquello que los demás quieren. En el primer caso se trata de inconformismo, en el último de totalitarismo. (Frankl, 1994: 16).

La pérdida de referentes identitarios es una de las causas de mayor desarraigo en nuestra sociedad, provocando un vacío interior, una desconexión con el lugar de origen, una desubicación de procedencia y por lo tanto un vacío existencial.

Vivimos en comunidades cada vez más dominadas por el mestizaje y la interculturalidad. Las tradiciones culturales se diluyen en pos de una cultura híbrida con connotaciones y matices de otras muchas culturas o en su defecto por la apropiación de cualidades propias de una cultura diferente a la del propio individuo. A corto plazo se genera una sociedad multicultural atractiva y sin fronteras pero a su vez desvincula al individuo de sus raíces conduciéndolo hacia la des-identificación personal. Lo que en origen resulta diferente acaba por resultar monótono e indiferenciable. La pasión por la cultura japonesa viste al estilo manga a muchos de nuestros jóvenes a la vez que los orientales operan su ojos para occidentalizarse. La moda ya no la marca la tradición cultural de un país sino las estrellas de la música y el cine, los personajes de videojuegos o la prensa sensacionalista. La identidad forma parte de una moda pasajera, es una identidad de quita y pon, hoy soy esto por que se lleva, mañana seré otra cosa porque lo que vale hoy no sirve para el mañana. Acogemos y despreciamos identidades que hacemos propias con la misma fuerza con las que nos despojamos de ellas y esto genera, a menor o mayor plazo, un desconcierto en la personalidad autentica del individuo convirtiéndolo en esclavo de una identidad que no es la suya propia. ¿Podríamos plantearnos que las nuevas generaciones no necesitan esta pertenencia identitaria continua? ¿La necesidad de cambio constante forma parte del nuevo planteamiento de individuo?

Si miramos levemente hacia el pasado observamos que la edad moderna estaba obsesionada por la producción y la revolución, actualmente, la edad posmoderna lo está por la información y la expresión en lo que Lipovetsky denomina "narcisismo colectivo" (Lipovetsky, 2003: 51).

La idea de un narcisismo colectivo encuentra sentido cuando nos referimos a la tendencia actual de hacer público todo acontecimiento personal dado en la escena

privada que pasa a convertirse en una necesidad de reagruparse como individuos que comparten idénticas situaciones y que por lo tanto se encuentran especialmente sensibilizados por los mismos razonamientos existenciales independientemente de su lugar de procedencia.

Otra de las características principales de la sociedad posmoderna es la necesidad de seducción constante. Anteriormente atendíamos al consumismo exagerado de todo lo que nos rodea, este consumismo se ve alimentado por la necesidad y esta necesidad a su vez crece con el poder de seducción que forma parte del proceso general de consumo. Al centrarse en las necesidades individuales, la oferta de las opciones ha de ser amplia, variada e infinita, capaz de adaptarse a las necesidades individuales de cada consumidor y así queda reflejado en los programas de radio, televisión, lineales de productos en el supermercado, ofertas de viajes y de ocio, y un sinfín de etcéteras cuya finalidad primordial es cubrir las necesidades de la sociedad consumista.

Ningún área está desvinculada de este proceso de personalización a la carta; medicinas alternativas, terapias a medida, educación adaptada, jornadas de trabajos con horarios flexibles, en definitiva, la búsqueda de una reducción de la rigidez de las organizaciones en pos de la flexibilidad adaptada.

Sin embargo, y atendiendo principalmente a los siglos XIX y XX, el desarraigo sistemático tanto de las poblaciones rurales como posteriormente de las urbanas, ha provocado un sentimiento de vacío de sentido por un lado y un estado de indiferencia por el otro. La cultura actual busca la libertad individual, en la época de los *mass media*, cada individuo es capaz de gestionar su propio espacio tanto físico como emocional. Algunas de las obras de artistas contemporáneo dan muestra de ello en un antagonismo entre lo bello y lo feo, lo racional y lo irracional, lo real y la ficción más allá de la moda, el ocio o la publicidad.

Un claro ejemplo de esta libertad individual lo encontramos en la recopilación de imágenes extraídas de webs de acceso público por Joan Fontcuberta mediante las que plantea un nuevo género fotográfico que denomina "reflectogramas"⁴⁶. Estas imágenes son el resultado de la influencia de los nuevos medios de comunicación de masas en los que los usuarios muestran autorretratos de sí mismos realizadas con métodos fotográficos convencionales con la que cada individuo "gestiona la imagen que quiere dar al mundo". Esta colección de autorretratos ha sido recopilada en el libro "*A través del espejo*" mediante el que Fontcuberta nos presenta "una antropología contemporánea donde vemos cómo la gente quiere verse y cómo quiere darse a ver".

⁴⁶ Información extraída de la entrevista de Sara Bito a Joan Fontcuberta en el diario digital Público.es con fecha de 18/10/2010. Enlace en línea: <http://www.publico.es/culturas/342027/como-queremos-vernosa-traves-del-espejo>.

La indiferencia forma parte de nuestra cultura social, se puede apreciar en la política, en las noticias, en las escuelas. La apatía generalizada nos ha convertido en personas indiferentes sin capacidad de sorpresa, con inquietudes difuminadas y gustos cambiantes. La lucha excesiva de derechos individuales y de espacios virtuales protegidos nos deshumaniza y aísla en una sociedad construida a la carta. El individualismo exagerado nos puede llevar a un total aislamiento en el que perdamos nuestros recursos naturales de identificación y socialización.

4.5.1.2. Asumir la identidad. La adolescencia, un momento para el cambio.

El desarrollo de la identidad es un proceso que puede darse a lo largo de toda la vida. Los acontecimientos, el entorno social y laboral, la familia y la herencia genética son aspectos que influyen en su desarrollo.

Nos centramos en la etapa adolescente y post-adolescente principalmente por tratarse de un período crucial en el desarrollo de la personalidad del individuo en el que el entorno social y cultural son un referente de gran influencia. A su vez, este período nos permite plantear posibles intervenciones educativas que ayuden a fomentar el desarrollo de la identidad dentro del ámbito educativo.

Según Enrique Rojas (2001) la personalidad es consecuencia de un proceso de aprendizaje continuo en el que intervienen diferentes parámetros a lo largo de toda la vida. Sin embargo el desarrollo de la personalidad en la etapa adolescente se manifiesta de forma más evidente y responde a múltiples criterios de maduración que afectan al aspecto físico, psicológico y sociocultural (Rojas, 2001: 42).

Nos centramos por lo tanto en la adolescencia y en torno a ella vamos a establecer una serie de planteamientos que nos ayuden a comprender los factores que influyen en un adecuado desarrollo hacia la madurez con un auténtico conocimiento acerca de nuestra individualidad. René L'Écuyer plantea la necesidad del desarrollo de un concepto apropiado sobre sí mismo que nos ayude en el proceso de crecimiento hacia una identidad propia y madura.

La maduración, la acumulación de experiencias cada vez más numerosas, y la aproximación de la vida y de las responsabilidades adultas, obligan a una formulación más compleja de sí mismo, a una búsqueda de diferenciación altamente matizada para desembocar en un concepto de sí mismo auténticamente personalizado, a la convicción de una identidad propia. (L'Écuyer, 1985: 125).

Por lo tanto, la adolescencia es una etapa de transición en la que se producen grandes cambios en un periodo de tiempo relativamente pequeño. Dependiendo de la maduración

de cada individuo, su aparición puede oscilar entre los 13 y 19 años. Por lo tanto y basándonos en la estructura planteada por Rojas (2001: 38-54), el estudio de la identidad en la presente tesis doctoral se centra en una franja de edad comprendida entre los 12 y los 20 años matizando que esta amplia franja de edad comprende pubertad, adolescencia y juventud y que es tenida en cuenta atendiendo a las necesidades individuales de los posibles grupos de experimentación. En este sentido se tiene en cuenta el momento histórico en el que vivimos, principios del s. XXI y las consecuencias sociales que esto supone, que retardan considerablemente este proceso de maduración y por lo tanto prolongan lo que, hasta ahora, se ha considerado etapa adolescente.

Hoy en día los jóvenes no tienen que tomar decisiones importantes hasta no alcanzar una edad avanzada, y casi siempre van a estar respaldados por sus padres o educadores. Este hecho provoca la prolongación de la etapa adolescente hasta casi los 20 años, y como consecuencia esto produce un retraso en la toma de decisiones que a su vez retrasa el período de maduración y puede llegar a producir desorientación y confusión.

Por otro lado y atendiendo a la naturaleza y evolución de los procesos creativos tomamos como referencia el estudio de las inteligencias múltiples⁴⁷ de Gardner (1995) donde se matiza sobre la consideración de lo que el autor denomina “matriz del talento” cuyo verdadero desarrollo se da en el período comprendido entre los 15 y los 25 años (Gardner, 1995: 88). El estudio de las inteligencias múltiples de Gardner nos proporciona una apertura de planteamientos acerca de los niveles de aprendizaje en función de las diferentes capacidades humanas.

La adolescencia puede resultar un periodo fascinante o por el contrario resultar una experiencia traumática. Por este motivo es muy importante observar cómo viven estos jóvenes, el período de cambio físico; si existen bajadas en el rendimiento en el desarrollo de actividades, rendimiento escolar, estado de ánimo, etcétera. Si este proceso no es madurado de manera saludable, podrían aparecer depresiones ocultas por lo que es de vital importancia hablar de manera natural sobre sus ritmos de evolución y crecimiento y a su vez valorar sus capacidades y virtudes al fin de proporcionar en el adolescente una mayor seguridad.

El adolescente se ve sometido a una serie de cambios que pueden ser:

- a). Físicos: durante la pubertad sus cuerpos cambian notablemente, dejan de ser niños pero su cuerpo aún no es el de un adulto.

⁴⁷ Gardner presentó en 1983 su teoría en el libro “*Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*” en el que cuestiona la idea de la existencia de un solo tipo de inteligencia. Para profundizar en la Teoría de las inteligencias múltiples de Gardner consultar: Gardner, H. (1995). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.

b). Cognitivos: su razonamiento va a ser cada vez más abstracto, comienzan a pensar por probabilidad y deducción y por lo tanto esto les lleva a exigir a los adultos razonamientos más lógicos con los que no siempre van a estar de acuerdo.

c). Psicológicos: tienen la necesidad de realizar un proceso de separación del mundo de los adultos por lo que a menudo aparecen enfrentamientos y por otro lado surge otra necesidad, la de compartir con sus iguales sus emociones y poner a prueba sus capacidades y habilidades, en definitiva necesitan sentirse aceptados dentro de su entorno social.

La adolescencia se caracteriza por ser un período inestable en el que surge la necesidad de independizarse del mundo adulto en busca de la identidad personal, esto provoca oposición a los adultos por parte de los jóvenes y en la mayoría de ocasiones nos llevará a una discusión. Esta suele ser una actitud bastante común a todos los adolescentes, y por lo tanto, el hecho de que no exista conflicto, podría ser una señal que nos avise que algo está pasando con ese chico/a, esto suele ser debido a una falta de atención por parte de los adultos. Aunque resulte incómodo y algo incomprensible, el conflicto es necesario ya que ayuda a reafirmar los pensamientos del adolescente y a construir su propia identidad como individuo obligando a que su maduración avance.

Por lo tanto, el conflicto es una consecuencia directa de su necesidad de probar constantemente los límites de los adultos y a su vez les ayuda a tomar sus propias decisiones. El desarrollo de actividades como la expresión artística pueden ser un buen vehículo para canalizar estas necesidades expresivas y de comunicación personal. “Los jóvenes que son marginales en su cultura, los que son ambiciosos y tenaces, los que pueden ignorar las críticas y “seguir en sus trece”, “se arriesgan” a una vida creativa” (Gardner, 1995: 88).

El proceso creativo ha sido objeto de estudio desde el punto de vista de la psicología, la sociología y la educación como un mecanismo o proceso de desarrollo del pensamiento complejo. Desde la Gestalt, autores como Lev Vygotski, Rudolf Arnheim o Howard Gardner, junto con las tres grandes escuelas vienesas formada por personalidades como Freud, Adler o Victor Frankl han contribuido sin duda al favorecimiento y desarrollo de un nuevo enfoque, no solo en la psicología sino en los modos de ver y entender el proceso creativo, al artista, y a su obra y sus posibles aplicaciones en educación y desarrollo personal.

Si entendemos el arte como una forma de pensamiento debemos valorar también las aportaciones que estudiosos del comportamiento humano han llevado a cabo desde la antigüedad. Remontándonos a la época de Los grandes filósofos griegos encontramos

referentes a la razón y la experiencia que nos ayudan a establecer unas pautas más precisas en el desarrollo de la presente tesis. Platón planteaba el control de los afectos y apetitos por medio de la razón, mientras Aristóteles planteaba que el conocimiento proviene de la experiencia. Posteriormente Descartes con su célebre frase "*Pienso, luego existo*" nos plantea cuestiones sobre la importancia del pensamiento y la razón que nos llevan hacia el verdadero conocimiento. Partiendo de la esencia de estas ideas, diferentes estudiosos de distintos ámbitos han mantenido una continua y variable relación entre razón, conocimiento, experiencia, percepción, lógica y aprendizaje, entre otros.

Los avances que se han realizado en psicología en el último siglo han aportado diferentes puntos de vista sobre el proceso creativo y la autorrepresentación del artista en su obra como símbolo de identidad. La expresión artística es entendida como un proceso de liberación de tensiones en la que el individuo manifiesta sus inquietudes provocando cierto grado de mejoría o estabilidad emocional.

El ser humano siempre ha sentido la necesidad de explorar sobre sí mismo y es en la etapa adolescente donde esta necesidad se intensifica. Por primera vez, el adolescente comienza a hacerse preguntas sobre su persona; quién es, qué quiere ser o qué espera de la vida, esto provoca altibajos emocionales puesto que tienen que buscar respuestas a preguntas de contenido abstracto y de no fácil respuesta. Para ello necesitan reafirmarse como individuos ante los demás. Comienzan a ver de cerca la sociedad de los adultos, con la que a menudo no va a estar de acuerdo. Esta es una de las causas de la necesidad que tienen los adolescentes de tener ídolos, de los cuales tener referencias en cuanto a ideales, estilos de vida, o maneras de vestir. En muchas ocasiones también imaginan una sociedad ideal muy diferente del referente cercano de sus adultos.

La inseguridad es uno de los síntomas más comunes de los adolescentes, debido a los grandes cambios que están experimentando, se sienten vulnerables y temen hacer el ridículo, una de sus armas de defensa es adoptar una actitud provocativa. Este es un período de riesgo en el que los adolescentes son especialmente sensibles y como consecuencia, estas inseguridades, pueden hacer que en un intento de introducirse en el mundo adulto, no se tomen decisiones demasiado acertadas y como consecuencia podrían tener un fatal desenlace.

Por lo tanto es importante que el adolescente se encuentre en un entorno coherente y estable ya que en la búsqueda de su identidad; los padres, amigos, profesores y líderes sociales serán su modelo a seguir (Rojas, 2001: 44). Los adolescentes aprenden básicamente por hechos no por palabras, por lo que es necesario que tengan patrones de conducta bien estructurados y dotados de una gran dosis de coherencia tanto argumentada como puesta en la práctica. Por lo tanto es importante pasar el tiempo

suficiente con ellos para transmitir estas actuaciones y no permitir que pasen demasiado tiempo solos ya que no hay que olvidar que aprenden por el método de imitación de conductas. “La formación del yo y la identidad no se dan en el vacío, sino en un contexto social muy específico: un sistema ecológico social que se describe de acuerdo con un cúmulo de interacciones e influencias” (Lefrançois, 2001: 246).

Este factor es muy importante ya que va a marcar la buena relación adolescente/adulto y a su vez facilitará la relación de confianza y comunicación.

Por otro lado, el adolescente necesita estar acompañado de sus iguales, tener un amigo íntimo y pertenecer a una pandilla con la que se identifique quedando la familia relegada a un segundo plano (Rojas, 2001: 44). Este tipo de relaciones personales le aporta seguridad y la posibilidad de poner en práctica sus habilidades sociales. En este sentido el desarrollo de actividades con grupos de su mismo entorno favorece la colaboración y el desarrollo de la puesta en marcha de nuevos mecanismos de referencia y aprendizaje.

Como se comenta en el inicio de este capítulo, nos encontramos ante un período de grandes cambios, esto provoca muchas presiones que pueden llevar a la persona y más concretamente al adolescente a situaciones de conflicto como:

- La ansiedad, cuando se sienten amenazados o sienten temor de no conseguir algo.
- Tristeza, provocada por un fracaso o pérdida.
- Miedo, que les paraliza.
- Rabia, quieren algo y no sale con ellos desean.
- Aburrimiento, falta de ilusión, no encuentran sentido ni deseo.

Es importante ayudar al adolescente a canalizar todas estas emociones con la finalidad de poder detectarlas a tiempo, saber por qué ocurren, analizarlas y modificarlas en la medida posible, en definitiva tener la capacidad de controlar estas emociones y a su vez ayudarles a comprender el porqué de sus reacciones comprendiendo su naturaleza y aceptándola. La expresión artística favorece el trabajo con las emociones de una forma sutil capaz de conectar con los procesos inconscientes que controlan las emociones.

En este sentido, Carl Jung (1990) considera de vital importancia la función que el inconsciente representa para el desarrollo de la identidad en lo que él llama “*La vía de la individualidad*” para llegar a ser sí-mismo. Para Jung la individualización no es un acto de egoísmo sino un acto de liberación de sí mismo; de las falsas envolturas creadas por el propio individuo y de la fuerza sugestiva de imágenes inconscientes.

El estudio de los procesos de creación artística es relativamente reciente. La denominada Psicología del Arte ha sido la encargada de estudiar los fenómenos que dan lugar a la creación y la apreciación artística que, por su parte, han sido trascendentales en el desarrollo de esta disciplina. Sigmund Freud con sus estudios sobre el psicoanálisis

y la Escuela de la Gestalt, a la que pertenece Rudolph Arnheim o Howard Gardner con su teorías de las inteligencias múltiples han sido algunos de sus principales precursores.

Es imposible concebir a la actividad de simbolizar como algo separado de la imaginación y la creatividad humanas: el hombre vive en un universo simbólico. Y en el proceso de la actividad simbólica, los seres humanos inevitablemente se ocupan de crear significado, de resolver problemas de un modo imaginativo y de producir problemas con igual creatividad. (Cassier en Gardner, 1997: 64).

La creatividad es un proceso innato en los niños y por lo tanto forma parte de su “interacción espontánea con el mundo en el que viven” (Gardner, 1995: 85). Sin embargo el adolescente se encuentra en un proceso que se conoce como “crisis de madurez” en el que puede verse forzado a abandonar completamente su creatividad (Gardner, 1995: 89). Por este motivo consideramos de vital importancia contemplar la integración de actividades artísticas que favorezcan el desarrollo hacia la madurez y ayuden a canalizar el proceso de convertirse en persona.

4.5.2. CONCEPTO DE IDENTIDAD EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO.

Como se ha apuntado en apartados anteriores, el hecho de autorretratarse no implica el mero trabajo del estudio anatómico sobre la propia fisonomía, ya que analizando la obra de los artistas mencionados, como pudieran ser Frida Kahlo, Francis Bacon o David Nebreda, entre otros muchos, comprobamos que el proceso creativo del autorretrato contemporáneo -en el que el artista lleva a cabo un profundo trabajo de auto-conocimiento personal-, pone al descubierto su verdadera personalidad y desenmascara la fachada física que la retiene ahondando en lo más profundo de su ser.

Al acercarnos a la obra de artistas del siglo XX que se han autorretratado, descubrimos un apasionante relato de sus vidas, nos encontramos ante una autobiografía gráfica llena de expresividad y emotividad. El artista, a través de su autorretrato, se libera de la carga emocional que oprime su psique y aunque no puede aplicarse a todos los casos, sí podemos afirmar que esta liberación emocional llevada a cabo en el proceso creativo le ayuda a conocerse a sí mismo o al menos, le lleva a realizar una reflexión sobre su persona y su papel en el mundo.

El artista no siempre es consciente de la tarea que está llevando a cabo cuando se autorretrata y a menudo esta auto-representación es fruto de una necesidad de soltar lastre, de ordenar su espacio interior, como es el caso de David Nebreda, que debido a su enfermedad se inspira en sus fantasmas personales para crear una serie de fotografías autobiográficas sin ánimo expositivo pero que por su formación y por la

calidad de los resultados obtenidos forma parte de los artistas actuales más emblemáticos y difíciles de describir.

En palabras del Psiquiatra Leo Navratil sobre la obra de David Nebreda: “La finalidad del acto creador, es su necesidad de dar orden a un nivel de vida para pasar a otro superior al que hay que seguir dando orden, y hace hincapié en lo instintivo como aquello que hay que ordenar”.⁴⁸

Por otro lado y no por ello carente de interés, encontramos obras de artistas como Elizabeth Layton, que llegó al mundo del arte casi por casualidad. Esta artista nos relata sus experiencias cotidianas mediante dibujos, aparentemente sencillos pero cargados de una lectura temática muy interesante en la que reflexiona, desde la madurez, sobre su papel como mujer. Ella misma reconoce la aportación terapéutica que la expresión artística ha causado en su persona y por lo tanto es un referente de gran interés en el tema que nos ocupa. Siempre es satisfactorio descubrir cómo una mujer de 68 años, sumida en una profunda depresión, que ha dedicado toda su vida al trabajo para sacar adelante a su familia, se transforma en una persona nueva utilizando el arte como vehículo de expresión.

Un caso similar lo encontramos en el trabajo de Vanessa Beecroft, cuya obra se ha tomado de referencia como artista que utiliza su arte con fines terapéuticos. El caso de Beecroft es inverso al de Elizabeth Layton, es decir, Beecroft encontró un mensaje que comunicar, el cuerpo y un medio: la instalación y posteriormente la fotografía. Sus problemas con la aceptación de la imagen de su propio cuerpo la llevaron a construir un lenguaje propio con el que romper las cadenas de su pasado y luchar así contra la enfermedad, creando a su vez una obra bellísima en formas y contenidos conceptuales.

Al estudiar el autorretrato en las obras de artistas contemporáneos hemos podido observar con satisfacción que están cargados de simbología y de mensaje. La dificultad reside en la comprensión y lectura de las imágenes que el arte contemporáneo nos ofrece y en desarrollar un mecanismo de descodificación de la simbología oculta que estos mensajes contienen con tan solo contemplar la obra.

En este sentido se incluye la siguiente cita de Barbara Hess⁴⁹ en las que la artista nos desvela sus inquietudes sobre el proceso creativo: “Intento encontrar mis propias soluciones. Es mi terapia personal. El hecho de que sea arte me ofrece protección y me da derecho a hacer cosas de este tipo”.

⁴⁸ LÓPEZ FDZ. CAO, Marián; MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí: *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Ediciones Tutos, S.A. Madrid 2006.. p. 123.

⁴⁹ Cita textual de Barbara Hess en: GROSENICK, U. (2002) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Madrid: Taschen. (p. 74).

Nos centraremos en la obra de artistas que de uno u otro modo recurren a la autorrepresentación como tema principal de sus obras sin dejar de tener presente la influencia de la cultura posmoderna en la que técnica y estilo se diluyen, lo que dificulta la clasificación concreta de artistas y obras.

En 2006, el MNCARS realizó una exposición bajo el nombre “La visión impura”⁵⁰, la selección de obras nos muestra los cambios producidos en las últimas décadas en torno a la forma de hacer, percibir y entender el arte actual. Aurora Fernández Polanco, comisaria de la exposición, nos habla del “discurso entre lo visible y lo invisible” en un espacio dedicado a la identidad y en las metáforas en las que esta surge (Fdz.-Polanco, 2006: 14). Artistas como Bruce Nauman, Christian Boltanski o Juan Muñoz utilizan la invisibilidad como recurso metafórico para llegar al espectador en un “identificarse” con el espacio simulado de sus obras en las que la conexión artista-obra-espectador forma parte del lenguaje comunicativo en el que las diferentes identidades quedan manifestadas en un único espacio-tiempo (Fdz. Polanco, 2006: 24-28).

Como la finalidad de este apartado es mostrar el concepto de identidad dentro de la obra del artista contemporáneo, para ello se establece una clasificación que atiende a los diferentes aspectos identitarios localizados en artistas pertenecientes al último tercio del siglo XX y principios del XXI. Estos aspectos quedan resumidos a los diferentes lenguajes simbólicos que nos descubren los mecanismos creadores y las inquietudes que han llevado al artista contemporáneo a hacer de su arte un sistema la autorrepresentación identitaria.

5.5.2.1. Metáforas corporales.

El cuerpo ha sido utilizado por los artistas como elemento sustancial a partir del cual narrar historias convirtiéndose, desde principios de los años sesenta, en “protagonista de un “microrrelato” de apertura al mundo en lo que se denomina “cuerpo narrativo” (Cruz Sánchez y Hernández-Navarro, 2004: 29).

Como se ha apuntado en el apartado 4.3. la identidad múltiple está presente en la obra de artistas como Cindy Sherman o Yasumasa Morimura. A través de las caracterizaciones de Sherman en sus fotografías, “el sujeto no es más que una imagen, múltiple además” de la construcción de la imagen de mujer, del mismo modo, Morimura toma prestada la imagen a modo de “simulacro” como lo hiciera Duchamp inventando a Rose Sélavy. (Fdz.-Polanco, 2006: 30).

⁵⁰ Para obtener más información consultar el catálogo de la exposición: Fernández Polanco, A. en Suárez Breijo, O. (coord.) (2006). *La visión impura fondos de la colección permanente (catálogo)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de febrero a 11 de septiembre de 2006, Madrid.

El travestismo y la suplantación de identidad forman parte de un nuevo lenguaje que nos plantea los límites de una apariencia como “proyección social del yo” entendiendo esta transformación como un lenguaje que nos habla de identidad, género, raza o sexo (Cruz Sánchez y Hernández-Navarro, 2004: 22).

La transformación del cuerpo forma parte de la cultura actual como un reto desafiante en el que se ponen de manifiesto los síntomas de una sociedad enferma y dolida. Aurora Fdz. Polanco nos define la obra de Marina Núñez como “la fantasmagoría” que se vuelve lúcida y nos muestra las diferentes formas de ver representadas las patologías y síntomas de la historia de las imágenes (Fdz. Polanco, 2006: 47), en un mundo en el que las imágenes condicionan las relaciones personales.

En este sentido nos encontramos ante el nacimiento de la identidad del hombre moderno. Daniel Canogar de su texto *Teratologías* (1999) plantea la relación existente entre la representación del cuerpo y el uso de nuevas tecnologías como un espectáculo “fantasmagórico” que habla de nosotros mismos⁵¹.

Amelia Jones (2006) nos muestra una amplia visión de la identidad del artista en su obra. La utilización del cuerpo del artista como soporte metafórico supone un modelo “fenomenológico” que da significado a la implicación del artista como sujeto que analiza los efectos sociales a través de la expresión metafórica del arte corporal.

La búsqueda de la identidad se plantea como una lucha de valores sociales que, independientemente de las políticas sociales y culturales establecidas en un lugar o cultura determinados, conforman una necesidad común de reconocimiento y valoración. Artistas como Valie Export ponen de manifiesto su necesidad de mostrarse al mundo en un acto de reivindicación y defensa de la individualidad.

EL cuerpo del artista se ha convertido en superficie que representa proyecciones de estereotipos humanos utilizando todo tipo de herramientas y códigos visuales (Jones, 2006: 134). Una de las características de la posmodernidad es la apropiación de imágenes y referencias pertenecientes a otras épocas, otras culturas y otros artistas. En cierto modo hablamos de una apropiación de nuestra propia historia a modo de recopilación, reivindicación o intento de recuperar un origen perdido. Artistas como Cindy Sherman, con sus identidades múltiples inspiradas en los fotogramas de las películas de los años 50, o Yasumasa Morimura con su apropiación de las obras de arte más representativas del arte occidental son una muestra de ello.

⁵¹ Comentario del autor extraído del catálogo de la exposición “La visión impura”. Consultar Fernández Polanco, A. (p. 48) En: Suárez Breijo, O. (coord.) (2006). *La visión impura fondos de la colección permanente* (catálogo). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de febrero a 11 de septiembre de 2006, Madrid.

Desde otra perspectiva, Nancy Spero, trabaja con imágenes inspiradas en las miniaturas medievales, en el arte pre-helénico o en los bajorrelieves egipcios, creando un tipo de arte poético abierto a la historia, al ritual y a la danza. La artista trata a la vez temas políticos y sociales representados mediante cuerpos femeninos que son a la vez el cuerpo de muchas mujeres y el suyo propio.

Las jóvenes artistas de los grupos feministas californianos de los setenta empezaron a representar lo que se podría denominar los “iconos de su propia opresión”: la lencería, las casas de muñecas, los efectos del maquillaje, etcétera. La apropiación-imitación de las ordenadas formas de la feminidad parecían ser el primer paso de separación para ganar distancia crítica de los valores. (Martín Prada, 2001: 61).

La utilización de discursos narrativos basados en referentes anteriores de la cultura y la filosofía suponen la búsqueda de la identidad de una sociedad perdida ante la globalización extrema en la que se ve envuelta. El retorno hacia las bases de nuestra cultura representa un intento de recuperación de la cultura que en su día asentó las bases de nuestra civilización. Por lo tanto la revisión y referentes simbólicos anteriores supone, no un retroceso, sino un avance que pretende establecer una conexión simbólica con aquellas referencias que nos identifican como individuos y como sociedad y por lo tanto proporcionan una conexión directa con aquellos aspectos culturales que nos identifican y definen.

4.5.2.2. La personificación del objeto.

Por su propia naturaleza experimental, el artista se aleja de la representación objetiva para dar paso a la representación subjetiva de sus propias emociones e impresiones. El objeto se personifica y el cuerpo se convierte en objeto. “La subjetividad y la expresión parecen funcionar como el contrapeso de la progresiva pérdida de la conciencia de la realidad que supone el desarrollo imparable de la impersonalizada sociedad de consumo” (Martín Prada, 2001: 72).

Es importante seguir la trayectoria que marcaron tanto Freud como Nietzsche ubicando al sujeto como centro de la historia y llegando por lo tanto a un tipo de arte mucho más personal. La influencia de Duchamp en el terreno artístico ha sido de vital importancia, haciéndose más notable aún a partir de la Segunda Guerra Mundial. En los años 50 y 60 en EE.UU., el arte de Duchamp es el referente para aquellos artistas que comienzan a estar cansados del expresionismo abstracto característico de la Norteamérica de la época.

En el apartado 2.4. se hace referencia a la utilización del cuerpo en la publicidad y su influencia en el arte. Sin duda, la publicidad es un referente importante en los modos de ver, entender y percibir la imagen del cuerpo. Los mensajes publicitarios nos venden productos y por lo tanto la imagen del cuerpo “como entidad social” queda relegada a la categoría de producto tratando el cuerpo “cosificado” como objeto de mercancía. (Martínez-Hernández, 2004: 57).

La influencia de la publicidad es notable en una sociedad en constante intercambio de información. Los artistas se sirven de los métodos publicitarios del mismo modo que la publicidad se alimenta de las imágenes producidas por los artistas en un proceso de retroalimentación en el que las fronteras se estrechan cada vez más en una indefinición que no diferencia el cuerpo real del objeto o producto. Por lo tanto si el espectador busca su identidad en las imágenes que le ofrece la publicidad y las nuevas tecnologías, forzosamente se verá obligado a cambiar de identidad constantemente (Aznar, 2004: 127).

Mario Perniola, sin embargo, y apoyado en la teoría de los tres cuerpos de Paul Varely (1957), nos habla de la diferencia entre un primer cuerpo que es en realidad “el alma visible” y su relación con el cuerpo matérico “el que siente” (Perniola, 2004: 101). Los tres cuerpos inicialmente contemplados por Varely que comprenden; el “sentimiento de nuestra presencia”, la imagen obtenida a través del espejo, la fotografía, o el vídeo y finalmente el cuerpo orgánico, suponen un acercamiento a la comprensión de un “cuarto cuerpo” que se corresponde con la construcción conceptual del “cuerpo como cuerpo” (Perniola, 2004: 104). En este sentido la idea de “cosificación” del cuerpo se relativiza si entendemos que dicha cosificación forma parte de un lenguaje que utiliza la imagen del cuerpo en su “materialidad corporal” adquiriendo una total independencia respecto al sujeto que representa (Perniola, 2004: 107).

La identificación a través de objetos que plantean artistas como Sherman en su serie “*Sex Pictures*” (1992) creada a partir de maniqués de látex o la representación de género abordada por Robert Morris o Judy Chicago forman parte de un tipo de representación del objeto que sustituye de forma conceptual y metafórica la imagen real del cuerpo. La representación del cuerpo marca los límites entre el “yo” y el “mundo” (Guachs, 2004: 60).

El objeto en la obra del artista se convierte a su vez en representación directa de las condiciones humanas de género e identificación. Las cuestiones sobre género son sin duda un tema recurrente en la obra del artista contemporáneo, abordándose estas desde múltiples perspectivas; el travestismo en la obra de Morimura, la exageración falocéntrica de la masculinidad de Robert Morris, Chris Burden o Vito Acconci o desde la visión feminista de Judy Chicago en “*The Dinner Party*” (1979).

Nos encontramos en una sociedad que ha empujado al arte al terreno del “bricolaje” donde el material se convierte en representación directa del sujeto o en su defecto el sujeto en objeto. El artista español Paco Cao reflexiona sobre los límites del lenguaje artístico en términos de objetualización del artista. En su proyecto “*Frontera/Border*” plantea viajar de España a EE.UU. “en calidad de objeto” como mercancía artística en un proceso de parodia artística que cuestiona la experiencia museística (Castro Flórez, 2004: 243).

El objeto se ha convertido en una prolongación de nosotros mismo y el artista contemporáneo hace uso de esta “personificación del objeto” como parte de su lenguaje de representación simbólica de su identidad.

4.5.2.3. La identidad desmesurada del cuerpo hiperbólico.

En el arte contemporáneo no se puede trazar una línea recta ya que las ramificaciones son y han sido múltiples y variadas tanto en sus formas como en la utilización de recursos y significados. Es muy importante tener en cuenta el desarrollo de las nuevas tecnologías ya que estas han sido una fuerte influencia en las artes en general, provocando la fusión entre arte y tecnología y creando obras artísticas más propias de un ingeniero que de un artista en sí, al menos en base a el concepto que históricamente entendemos como tal.

El tratamiento del cuerpo en el siglo XX responde a la evolución misma de la historia de la humanidad y por lo tanto se adapta a los nuevos recursos expresivos, posibilidades tecnológicas y lenguajes simbólicos en un abandono del “significado del corpus” influenciado por el materialismo de la sociedad consumista y deshumanizada que sobrevalora las cualidades de lo que se denomina “hombre-máquina” (Ardenne, 2004: 43-44).

David Ferrara Garro en su tesis doctoral⁵² plantea la utilización del cuerpo en el arte actual como modelo dominante de transición de una realidad construida por un sistema de creencias que gira en torno al “yo”, afectando a la naturaleza física del ser humano y por lo tanto a su identidad. El cuerpo se convierte en un espacio en el que se percibe la identidad última y oculta del individuo. El cuerpo tanto físico como representado, se rebela como metáfora de un espacio ilimitado y cambiante que no conoce límites, convirtiéndose todo ello en una atracción para los sentidos. “Progresivamente, el cuerpo se concibe como un ensamblaje de síntomas, retratos, identidades y alteridades del ser

⁵² Ferrara Garro, D. (2008). *El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI*. Tesis Doctoral dirigida por Carlos Plasencia Climent. Universitat Politècnica de València: Valencia, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/2925>

humano por lo que la noción de “cuerpo único” se desvanece para siempre” (Ferrara Garro, 2008: 24).

La actual cultura capitalista se caracteriza por la pérdida de identificación con los procesos naturales de la vida, entendiendo el cuerpo como un espacio de consumo en sí mismo en el que las operaciones de cirugía estética y los avances en biotecnología forman parte de lo cotidiano (Martínez Hernández, 2004: 48).

En este sentido, Ferrara Garro presta especial atención al término *Cyborg* y su inclusión en el arte y por lo tanto en el cambio que todo ello produce en la perspectiva observante frente al cuerpo. Como expone McCaffrey, el movimiento *cyberpunk* se basa en una serie de rupturas radicales entre los planteamientos estéticos que hay en la cultura predominante dentro del nuevo sistema socio-económico dominante.

Los cyberpunks, serían la primera generación de artistas fascinados por los satélites, los ordenadores, las redes informáticas, la MTV o el vídeo, junto con obras literarias de William Burroughs o J. G. Ballard y la cultura popular (el rock, el punk, los estilos urbanos, los videojuegos o las drogas) que muestran a un ser humano potenciado y degradado indistintamente debido a una actitud auto-destructiva a través de la experiencia en el propio cuerpo. (Ferrara Garro, 2008: 148).

La inspiración y utilización del cuerpo en el arte actual, se ve influenciada por el *Cyborg* y la utilización de las nuevas tecnologías en las que, tanto artistas como usuarios, pueden crear su avatar internauta a través de diversos medios y técnicas aplicados en los nuevos y transgresores discursos y estéticas sobre el cuerpo. Un ejemplo de este tipo de visión cibernética del cuerpo queda latente en la obra de Mariko Mori.

En la búsqueda de nuevas alternativas al cuerpo se pone en marcha un “proceso de construcción” de sí mismo. Una de las artistas más representativa de este nuevo modelo de búsqueda es Orlan que busca su identidad mediante la experimentación y transformación de su cuerpo definiéndose a sí misma como la primera “ transexual mujer a mujer” (Guachs, 2004: 65). En la misma línea de utilización de la mecánica y la tecnología, Stelarc investiga el cuerpo robótico en la construcción del “hombre-máquina”, los componentes de su obra transcurren entre la genética, la biología y la psicología (Guachs, 2004 : 66-67).

El impacto de la genética y el gusto por lo poshumano llevan al artista contemporáneo a representar un tipo de individuo que rompe con todo estereotipo o canon de belleza establecido hasta el momento. La idealización de un cuerpo robotizado ridiculiza la frágil estructura corporal de la naturaleza humana y por lo tanto representa las aspiraciones del ser humano en una evolución que aspira a superar las leyes de la propia naturaleza.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

“Indudablemente, uno de los problemas que debe enfrentar todo aquel que se preocupa por desarrollar tanto la salud mental del estudiante como su creatividad es el de identificar, por un lado, las características privadas de la salud psicológica y, por otro, las conductas que definen la creatividad”.

(Eisner, 1971: 38)

5. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

La labor investigativa está marcada por el estudio de antecedentes que desarrollan investigaciones acerca de la problemática expuesta y que por lo tanto nos ayudan a determinar y evaluar diferentes líneas de investigación en torno a las hipótesis planteadas sobre el nuevo concepto de autorretrato y el desarrollo de la identidad.

En este capítulo se muestran las investigaciones, que por su vinculación con el arte y la educación suponen una importante información de referencia. A su vez se incluye un apartado dedicado a programas en instituciones y museos especialmente enfocados a la didáctica del arte y que por lo tanto suponen una reveladora fuente de inspiración en la elaboración de propuestas educativas.

Se concluye el capítulo con un análisis de propuestas educativas que engloba el estudio de la situación actual de la educación artística y la propuesta de nuevos planteamientos para la enseñanza del arte entendiendo la expresión artística como una herramienta fundamental para el desarrollo de la identidad.

5.1. INVESTIGACIONES Y TESIS DOCTORALES

En este apartado se presentan las tesis doctorales de referencia utilizadas durante el proceso investigativo. La selección de tesis doctorales se ha realizado en base a su relación con investigaciones relacionadas con el arte, el retrato y la educación artística.

Los autores de estas investigaciones son un marco de referencia en aquellos aspectos comunes con nuestra investigación y por lo tanto han supuesto una importante fuente de recursos con los que trabajar como punto de partida en algunos casos y como referencia hacia datos más concluyentes o excluyentes en torno a los nuevos lenguajes del arte contemporáneo, aspectos relacionados con el autorretrato y referencias sobre modelos y propuestas educativas en torno a las enseñanzas artísticas.

Por este motivo este apartado queda dividido en dos subapartados; tesis de referencia vinculadas directamente al mundo del arte, en las que se contemplan aspectos de interés relacionados con el cuerpo, la identidad del artista y los diferentes lenguajes artísticos y por otro lado, tesis de referencia vinculadas a la educación artística, mediante las cuales obtenemos información sobre recursos, métodos y aplicaciones en la enseñanza del arte.

5.1.1. TESIS REFERENTES VINCULADAS AL MUNDO DEL ARTE.

A continuación se presentan y describen aquellas tesis doctorales consultadas como fuente de referencia en relación con el arte y que por lo tanto suponen un modelo de estudio, indicando, en cada caso, las ideas principales extraídas y su principal aportación a nuestra investigación.

5.1.1.1. El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI.

Autor: David Ferrara Garro

Universidad: Universitat Politècnica de València. Departamento de Dibujo

Tesis dirigida por: Carlos Plasencia Climent

Año: 2008

Esta tesis estudia la utilización del cuerpo en el arte del último tercio del siglo XX y comienzos del XXI. Una de las principales fuentes de referencia para esta investigación es el texto "Corpus Solus" de Juan Antonio Ramírez, obra de referencia compartida con nuestra investigación.

En esta investigación se analizan cuestiones relativas a los nuevos lenguajes utilizados por el arte en la muestra y representación del cuerpo humano. Por otro lado compara la relación existente entre los nuevos lenguajes expresivos del arte atendiendo especialmente a los nuevos planteamientos estéticos y discursivos del artista contemporáneo. El empleo de las diferentes estrategias de expresión utilizadas por artistas contemporáneos son observadas desde el análisis de la utilización de los procesos tecnológicos aplicados a la producción artística de las últimas décadas.

Una de las principales aportaciones de esta investigación es el planteamiento sobre identidad corporal y nuevas tecnologías presentes en la obra del artista de las últimas décadas.

5.1.1.2. Autorretrato, arte y mujer.

Autor: Sandra Escohotado Gil

Universidad: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Educación.
Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes

Tesis dirigida por: Dra. Marian López-Fernández Cao y Dra. María Sánchez Cifuentes

Año: 2002

Esta tesis se centra en profundidad en la temática del autorretrato realizando una revisión histórica y social del autorretrato y el entorno del artista principalmente desde la perspectiva de la mujer como artista. En este sentido se profundiza en la presencia de la identidad en la obra de mujeres artistas como sello diferenciador de su arte en comparación con los autorretratos realizados por sus compañeros masculinos de profesión.

El componente sociocultural y psicológico del autorretrato femenino se ve representado a lo largo de toda la investigación en la que se exploran sus influencias y consecuencias en la conformación y representación de los roles culturales establecidos. Del mismo modo se atiende a la autorrepresentación de la mujer artista en el arte contemporáneo como un signo de reivindicación de su identidad.

Las aportaciones de esta tesis a nuestra investigación son de vital importancia en aquellas cuestiones relacionadas tanto en el planteamiento y revisión del retrato dentro de la historia del arte como su especificidad desde el punto de vista del autorretrato femenino.

5.1.1.3. Relaciones entre arte y publicidad: la representación de la Figura humana

Autor: Juan Carlos Pérez Gaudi

Universidad: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información

Tesis dirigida por: Francisco García García

Año: 1998

En este estudio se analizan de forma histórica las influencias recíprocas existentes entre arte y publicidad en la utilización del cuerpo como imagen del último siglo.

La investigación interrelaciona los modos de representación del cuerpo en el arte y su aplicación en medios publicitarios desde la aparición de la cartelería y los nuevos medios publicitarios hasta nuestros días. De este modo se nos ofrece una visión comparativa en la que los recursos plásticos, estéticos y simbólicos de la utilización del cuerpo en el arte y la publicidad evolucionan de forma paralela en un proceso de desarrollo continuo.

El estudio aborda temas relacionados con la construcción y análisis de estereotipos sociales en la cultura del consumo.

Para nuestra investigación las aportaciones de esta tesis han supuesto un importante punto de referencia en las cuestiones relacionadas con los nuevos medios de

comunicación de masas y el concepto de individuo generado en la era del consumismo y la publicidad.

5.1.1.4. Procesos creativos en artistas outsider.

Autor: Graciela García Muñoz

Universidad: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Educación.
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica

Tesis dirigida por: Dra. Noemí Martínez Díez

Año: 2010

Esta investigación estudia las principales características de los procesos creativos del arte *outsider* con la intención de identificar aquellas pautas de trabajo comunes en la obras de los diferentes artistas contemporáneos enmarcados en esta corriente artística.

Por otro lado se establecen conexiones entre las forma expresivas de los enfermos mentales y el propio proceso creativo en estado puro, sin pautas establecidas y libre de frustraciones, en las que el proceso creativo está por encima del resultado final.

En este sentido las aportaciones de este estudio nos sirven de referencia tanto en la comprensión de aquellos lenguajes utilizados por el arte contemporáneo influenciado por el arte *outsider*, y las aportaciones del mismo en el planteamiento de aplicaciones didácticas basadas en la libre creación como beneficio para la actividad creativa como proceso terapéutico.

5.1.1.5. El "graffiti movement" en Vallecas: historia, estética y sociología de una subcultura urbana, (1980-1996).

Autor: Fernando Figueroa-Saavedra

Universidad: Universidad Complutense de Madrid . Facultad de Geografía e Historia.

Tesis dirigida por: Jaime Brihuega Sierra

Año: 1999

La investigación realiza un recorrido por la historia graffiti en las que define y clasifica sus diferentes tipologías como fuente de información histórica y social en las que se plantea una revisión de su relevancia en entornos socioculturales marginales. El graffiti, por lo tanto, es considerado como un medio de comunicación y expresión gráfica sólidamente asentado en la cultura occidental presentándose como un medio popular de expresión y de protesta producto de la cultura de masas y la sociedad. Es este sentido, el graffiti se

presenta como una reacción de las subculturas urbanas en búsqueda de un medio de comunicación alternativo al planteado por las instituciones formales.

La metodología de este estudio está basado en la investigación etnográfica mediante el estudio de obras efímeras que con carácter conceptual intervienen en el espacio urbano y lo modifican.

5.1.1.6. Del sentido particular a la información compartida: la producción fotográfica de Félix González Torres sobre ejemplares limitados (fotografías sobre papel, rompecabezas y acetatos).

Autor: Adrián Badías Mangual

Universidad: Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Tesis dirigida por: Dr. David Pérez Rodrigo

Año: 2004

Esta tesis analiza rigurosamente la obra del artista Félix González Torres, artista de referencia en los nuevos planteamientos sobre retrato e identidad. El estudio realiza un recorrido por la obra del artista como modelo de referencia en la producción estadounidense de la segunda mitad del siglo XX.

Posteriormente se realiza una introducción y descripción de las propuestas del artista en las que se exponen los aspectos abordados por el artista en cuestiones de identidad, representación, ausencia e invisibilidad en relación con lo temporal dentro de un escenario que se debate entre la esfera de lo privado y lo público.

En este sentido las aportaciones de este estudio a nuestra investigación cobran sentido no solo en el análisis de la obra de Félix González torres sino que suponen un planteamiento diferente en la construcción de identidad es que serán, en materia de identidad y representación, un referente en los nuevos lenguajes utilizados por el arte contemporáneo.

5.1.2. TESIS REFERENTES VINCULADAS A LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA.

En este apartado se incluyen aquellas tesis de referencia que resulta de especial interés por su vinculación con la educación artística. En este sentidos las tesis consultadas están relacionadas total o parcialmente con la educación artística, o en su defecto, con aspectos vinculantes al terreno del aprendizaje o la elaboración de patrones sociales, identitarios o de comportamiento que aportan datos de especial interés para nuestra investigación.

5.1.2.1. La enseñanza del arte contemporáneo a través del dibujo en educación secundaria obligatoria.

Autor: Rocío Arregui Pradas

Universidad: Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura.

Tesis dirigida por: Dr. Juan Carlos Arañó Gisbert y Dra. María del Mar Bernal Pérez

Año: 2006

Este estudio plantea un acercamiento del arte contemporáneo a la enseñanza planteando la vivencia estética del arte como proceso de socialización en educación. Para ello se abordan cuestiones relativas al arte contemporáneo y la sociedad desde una perspectiva de análisis de la forma, expresión, concepto y contexto social al que pertenecen con el propósito de realizar un acercamiento al arte contemporáneo y la formación integral del individuo en la posmodernidad. Por otro lado se realiza una revisión sobre el arte contemporáneo dentro del contexto de la enseñanza secundaria obligatoria para el desarrollo integral del individuo.

El principal objetivo de esta tesis es desarrollar la capacidad de percepción y comprensión del arte contemporáneo a la vez que se fomenta el desarrollo cognitivo mediante el análisis crítico y reflexivo. Por lo tanto las referencias sobre arte y educación así como los estudios planteados sobre la relación del adolescente con el arte y la sociedad suponen una interesante fuente de información y referencia para nuestra investigación.

5.1.1.2. Técnicas plásticas del arte moderno y la posibilidad de su aplicación en arte terapia.

Autor: Lilia Cristina Polo Dowmat

Universidad: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes.
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica

Tesis dirigida por: Dra. Noemí Martínez Díez

Año: 2003

Esta tesis aborda temas relacionados con la creatividad y sus aplicaciones en arte terapia, una disciplina que pretende ayudar a diferentes colectivos en los procesos de desarrollo y adaptación a la sociedad. Como punto de partida realiza una revisión del influencia de las vanguardias como ruptura con los parámetros estéticos establecidos en los que la influencia del arte infantil, primitivo y las producciones de enfermos mentales son el punto clave para el surgimiento del Arte Terapia. A lo largo de diferentes capítulos

se lleva a cabo un estudio sobre las dimensiones, técnicas y aplicaciones del Arte Terapia.

Esta investigación resulta de interés por sus planteamientos en la utilización de la creatividad y la creación de imágenes como un proceso capaz de revelar contenidos inconscientes en aquellas personas que lo practican, en este sentido, al arte supone un importante medio de comunicación no verbal que funciona como motor de cambio y desarrollo personal.

5.1.2.3. Arte y Memoria: Estudio cuasi-experimental con colectivos de Tercera Edad.

Autor: Raquel Olalla González

Universidad: Universidad de Valladolid. Facultad de Educación y Trabajo Social.
Departamento de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Tesis dirigida por: Dra. Olaia Fontal Merillas

Año: 2010

Esta investigación aborda temas relativos al arte y la memoria desde la intervención pedagógica estimulando los procesos cognitivos desde conceptos básicos del arte contemporáneo. En el desarrollo de este estudio se plantean estructuras metodológicas de gran interés en aplicaciones didácticas sobre arte contemporáneo y procesos cognitivos como objetivo principal de la investigación.

El trabajo a partir del arte contemporáneo se aborda como una herramienta adecuada para trabajar la memoria en colectivos de la tercera edad. Sin embargo su relación con la pedagogía social y el arte contemporáneo convierten este estudio en un referente de interés en el planteamiento de estructuras metodológicas de trabajo a partir de experiencias artísticas.

Las aportaciones a nuestra investigación están marcadas principalmente por los contenidos procedimentales en el planteamiento de la estructura metodológica basada en la investigación-acción y el diseño de intervenciones educativas en torno al arte contemporáneo.

5.1.2.4. De lo cultural al arquetipo universal: imágenes y dibujos a través del viaje y el trabajo de campo antropológico.

Autor: Pilar Pérez Camarero

Universidad: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes.
Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica

Tesis dirigida por: Dr. Manuel Hernández Belver y Dr. Antonio Cea Gutiérrez

Año: 2002

Este estudio parte del establecimiento de conexiones entre lo artístico y lo ritual en un acercamiento antropológico de la imagen a través del cual provocar la descodificación de los valores culturales. El trabajo de campo antropológico planteado funciona como vehículo de aproximación a las significaciones de la imagen y su conexión con los arquetipos universales.

Así mismo en esta investigación se establecen las influencias identitarias acontecidas en la percepción de imágenes culturales como punto de referencia en la conformación de identidades y roles sociales que a su vez son utilizados por los artistas como reivindicación de su propia identidad.

Finalmente esta tesis plantea un estudio de campo llevado a cabo mediante el análisis de imágenes y dibujos en los que se analizan aquellas cuestiones relativas a la representación de la identidad y la proyección psíquica de los arquetipos universales a través de los dibujos realizados.

Este último aspecto es el más relevante para nuestra investigación ya que nos sirve de referencia en las posibles aplicaciones didácticas propuestas sobre autorretrato e identidad.

5.2. PROGRAMAS REFERENTES EN CENTROS EDUCATIVOS Y MUSEOS.

La labor llevada a cabo por instituciones y museos ha adquirido en las últimas décadas una consolidada posición como referente en el diseño de programas educativos dirigidos a la enseñanza del arte. Los programas educativos proponen un nuevo planteamiento de público participante en los museos ampliando las posibilidades de transmisión de la cultura y los valores estéticos de la sociedad en conjunto.

Los museos se convierten en espacios de aprendizaje que potencian la participación ciudadana en un acercamiento del museo al espectador.

En la actualidad gran parte de las instituciones o museos tienen un espacio dedicado al desarrollo de actividades paralelas a las exposiciones que contienen. En este apartado hacemos mención a los principales programas educativos tomados como referencia en el desarrollo de esta tesis. Haciendo especial referencia a aquellos que suponen un

acercamiento a la experiencia artística del arte contemporáneo en especial atención a los relacionados con propuesta didácticas sobre autorretrato e identidad.

5.2.1. IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno.

El IVAM dispone de diversas actividades entre ellas cuenta con una sección denominada “talleres didácticos”. El objetivo principal de estos talleres es realizar un acercamiento a los procesos creativos a través de la experiencia estética de forma sintética y vivencial.



Imagen 5.1. Página web del IVAM. <http://www.ivam.es/>

El interés del IVAM por la didáctica del arte le ha llevado a generar diversos espacios educativos en formato de talleres, cursos y todo tipo de actividades relacionadas con el aprendizaje y la experimentación artística. En ese sentido nos ofrece un amplio catálogo de publicaciones on-line entre las que cabe destacar “Talleres didácticos del IVAM”, un catálogo que reúne diferentes propuestas didácticas en torno al arte y su experimentación que ha servido de herramienta fundamental en el planteamiento y elaboración del diseño de experiencias artísticas en sobre autorretrato e identidad para la presente tesis doctoral.



Imagen 5.2. Catálogo on-line “Talleres didácticos del IVAM”. <http://www.ivam.es/catalogopdf/0437/>

5.2.2. Museo Guggenheim Bilbao.

Una de las propuestas más novedosas consiste en el programa “Aprendiendo a través del arte” en la que un grupo de educadores del museo planifican talleres didácticos empleando el arte como herramienta de refuerzo del currículum escolar de educación primaria.



Imagen 5.3. Programa “Aprendiendo a través del arte, 2013. <http://lta.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/aprendiendo-a-traves-del-arte-2013/>

Entre sus diversas actividades educativas, en 2011 el museo propone “El intervalo luminoso” en cuyo material de trabajo propone la realización de autorretratos simbólicos en torno a la obra de Kiki Smith. Este material de referencia está localizado en el apartado dedicado a docentes y escolares en el que se facilitan una serie de recursos didácticos y guías para educadores.

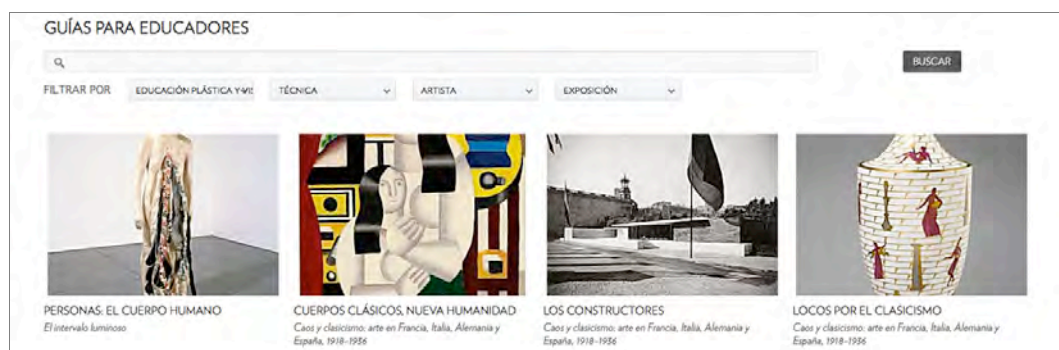


Imagen 5.4. El intervalo luminoso. 12 DE ABRIL, 2011 – 16 DE OCTUBRE, 2011. <http://www.guggenheim-bilbao.es/guia-educadores/personas-el-cuerpo-humano/#activities>

5.2.3. Museo Thyssen-Bornemisza.

Dentro del programa "Educa Thyssen" podemos encontrar diversos materiales de trabajo, recursos para el profesorado y publicaciones que facilitan enormemente la labor del docente interesado en materiales artísticos de referencia.



Imagen 5.5. Espacio "Educathyssen" dentro de la web del museo. <http://www.museothyssen.org/thyssen/home>

Entre la propuestas didácticas que nos ofrece este programa, destacamos la guía didáctica de la exposición temporal "El Espejo y la Máscara" sobre retrato del siglo XX realizada en 2007 y "Miradas en el con Art Academy", un proyecto que combina el aprendizaje del arte a través de nuevas tecnologías como un método didáctico de acercamiento del arte al público más joven.



Imagen 5.6. Programa "Miradas en el con Art Academy" en torno a la obra de Rembrandt y Edward Hopper (pp. 22-25) http://www.educathyssen.org/miradas_en_el_museo_thyssen_con_art_academy

5.3. APORTACIONES A NUESTRA INVESTIGACIÓN.

Las aportaciones de otras investigaciones, tesis doctorales y programas referentes llevados a cabo por instituciones y museos suponen una importante referencia para el planteamiento y desarrollo de la presente investigación en cada una de sus fases.

A continuación se muestra el esquema resumen que presenta la relación existente entre las aportaciones de referencia utilizadas y las diferentes fases del proceso investigativo.

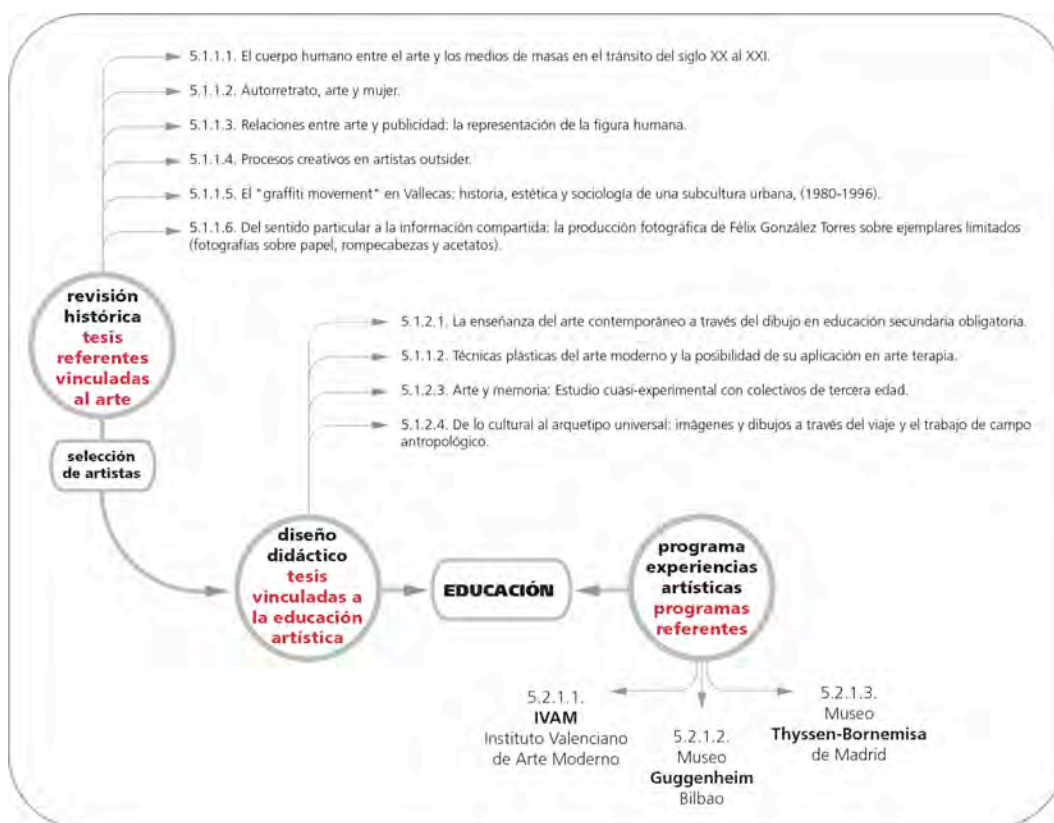


Figura 5.1. Aportaciones de tesis doctorales y programas de referencia a nuestra investigación.

Este esquema resumen muestra la conexión existente entre las diferentes aportaciones y las fases del proyecto investigativo a las que está asociadas. De este modo el esquema queda dividido en tres áreas claramente diferenciadas:

1. En relación a la revisión histórica Vs. tesis referentes vinculadas al arte: se han tomado como referentes aquellas tesis vinculadas al arte cuyo contenido está directamente relacionado con aquellos aspectos sometidos a objeto de estudio en el marco teórico de nuestra investigación. Estos contenidos están especialmente relacionados con los capítulos 2, 3 y 4 en los que se lleva a cabo

una revisión histórica del retrato en la historia del arte y se analiza el nuevo concepto de autorretrato en la obra del artista contemporáneo.

2. Diseño Didáctico Vs. Tesis vinculadas a la educación artística: para el apartado relativo al análisis de propuestas educativas y el posterior diseño didáctico de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad correspondientes al marco experimental, hemos tomado como referencia aquellos estudios de investigación relacionados con la educación artística. En este sentido, la principal aportación de estos estudios a nuestra investigación hace referencia al planteamiento metodológico de nuevas propuestas educativas en la didáctica del arte.
3. Programa de experiencias artísticas Vs. Programas referentes: finalmente las aportaciones de los programas referentes llevados a cabo por instituciones y museos, se encuentran directamente relacionadas con el diseño y aplicación de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad del apartado 6.6. Las propuestas educativas que plantean estas instituciones son una muestra de gran valor pedagógico para la enseñanza del arte.

5.4. ANÁLISIS DE PROPUESTAS EDUCATIVAS.

Tenemos que situar a la educación artística dentro de un contexto social en el cual aparecen una serie de objetivos sociales, morales y económicos, condicionados a su vez por las creencias y valores de los que enseñaban el arte en el pasado.

En estas líneas Gombrich comenta la necesidad de replantearse el estudio y análisis de la historia del arte en lo relativo a su enseñanza y aprendizaje: “La historia del arte no debe enseñarse como una historia de proceso tecnológico, sino como la historia de diversos estilos, cada uno de ellos perfecto por derecho propio como expresión válida para su época” (Gombrich, 1997: 68).

y continúa argumentando que “...gran parte de la estética contemporánea tiende a descuidar lo que he llamado el aspecto técnico de los grandes logros de la historia del arte” (Gombrich, 1997: 69).

Estas reflexiones nos hablan sobre la diferenciación entre la enseñanza artesanal y lo que se denomina creatividad, confundiendo a menudo ambos terrenos, puesto que no es posible dominar la creatividad sin una base sólida de conocimientos técnicos sobre las diferentes posibilidades de trabajo, que es en definitiva lo que a lo largo de los tiempos ha permitido a artistas y artesanos innovar en sus campos de conocimiento.

Según Howard Gardner un aspecto esencial del pensamiento humano reside en su capacidad de crear y fomentar el intercambio mediante el empleo de diversas clases y

sistemas de símbolos. Estos sistemas o códigos de significado, forman parte del propio pensamiento y, por lo tanto, de la propia naturaleza del ser humano (Gardner, 1997: 24). A partir del estudio de las teorías de Piaget, Chomsky y Levi-Strauss, Gardner concluye con la necesidad de reconocer el símbolo como unidad básica de la naturaleza del pensamiento humano. Dentro del marco estructuralista, la consideración de este sistema de símbolos abre la posibilidad de varios mundos significativos que hacen referencia a todos los dominios de la actividad humana, bien sean desde la actividad artística o la científica que comprenden la necesidad de análisis de los diferentes enfoques expuestos desde la investigación filosófica y psicológica del hombre. En este sentido son de especial interés las aportaciones de Cassier, Lager y Goodman, que guiados por el sistema estructuralista de pensamiento y utilizando los métodos ideados por Piaget, han conseguido ser el punto de partida en el estudio de la naturaleza de los procesos creativos en el ser humano (Gardner, 1997: 32).

Gardner reflexiona sobre la importancia de tener en cuenta los rasgos de la personalidad y el carácter del individuo en su proceso creativo. Tanto para el niño como para el adulto, el lenguaje artístico es un medio privilegiado capaz de proporcionar los instrumentos necesarios para abordar ideas y emociones de gran significación que de otro modo no serían capaces de dominar mediante la utilización del lenguaje corriente. Solo de este modo los individuos pueden enfrentarse consigo mismos y expresar su propia visión del mundo, por lo tanto, podemos considerar que el hecho artístico es una actividad profundamente personal que a la vez interactúa y se dirige hacia otros miembros de su entorno social.

En los siguientes apartados nos centraremos en la realidad actual de la enseñanza del arte, la necesidad de revisar los métodos de enseñanza tradicionales en materia de educación artística y la apertura a nuevas oportunidades y planteamientos educativos para un nuevo también modelo de individuo.

5.4.1. SITUACIÓN ACTUAL DEL ARTE EN LA EDUCACIÓN.

La educación artística está perdiendo presencia dentro del sistema educativo y especialmente afecta a la educación primaria en la que las habituales técnicas plásticas que fomentan el desarrollo de destrezas manuales están siendo sustituidas por otras técnicas que incluso "pueden llegar a ser nocivas para los alumnos de entre 6 y 12 años". (Moreno Gómez, 2001: 124). Esta sustitución supone una menor atención a aquellas herramientas que favorecen el desarrollo de destrezas manuales y por lo tanto supone una carencia de base en este tipo de aprendizaje.

Ante esta situación nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Realmente carece de interés esta asignatura? ¿Es tan poco productiva? ¿Distrae tanto a nuestros alumnos

que no podemos permitirnos esta “perdida de tiempo”?. Sustituirán definitivamente las nuevas tecnologías a las técnicas tradicionales de expresión plástica?

Por otra parte una de las principales barreras con las que nos encontramos a la hora de generar nuevos planteamientos de trabajo es la escasez de recursos. Disponemos de amplio material gráfico, por un lado, los instrumentos tradicionales como el dibujo o la pintura, por otro, recursos más actuales y tecnológicos como el cine, la televisión o internet. Sin embargo el reto reside en ayudar a los alumnos a manejar y comprender el mensaje visual de las herramientas con las que trabajan, ampliando las fronteras del tradicional aprendizaje formal, fomentando la interpretación y simbolización de los mismos y reforzando la capacidad de análisis.

En la educación estética tienen un lugar destacado elementos como las imágenes, ya sean éstas las realizadas mediante instrumentos clásicos (dibujo, pintura y escultura), sean las producidas por medios tecnológicos más recientes (fotografías, cine, televisión, vídeo). En este contexto las experiencias educativas han de orientarse a capacitar a los alumnos y alumnas a percibir e interpretar, a la vez que hacer uso de variadas formas de expresión, representación y comunicación artística. (Abad y Ortega, 2003: 43).

Debemos encontrar la fórmula que nos permita acercar a los alumnos al verdadero mundo de los sentidos al que pertenece el arte, no para que sean grandes genios o maestros de la técnica, sino para ayudarles a sentir, percibir y expresar.

5.4.1.1. Antecedentes.

El vínculo existente entre la historia y la historia del arte está cada vez más presente en los museos. Si visualizamos gráficamente las obras de arte de nuestros museos podemos hacer un análisis cronológico de los sucesos acontecidos en cada periodo histórico. Este hecho no es casual y lo encontramos de forma mucho más pronunciada y evidente en el arte de los últimos siglos. Del mismo modo que la sociedad cambia lo hace también el uso de los recursos plásticos que la narran. Igualmente en la actualidad nos encontramos en un momento de incertidumbre y caos, siendo esta misma incertidumbre la encargada de impregnar los mecanismos de canalización artística provocando a su vez caos, incertidumbre y por lo tanto desconocimiento.

Por otro lado la aparición de los estudios sobre sociología aportan importantes matices a los estudios previos ya existentes de cara a establecer una conexión entre la historia social y la historia del arte.

Existe, por tanto, un paralelismo entre el arte y la sociología, pues ambas producciones responden en realidad a una demanda social en la historia. La

sociología debe poder servir para objetivar la lógica social, así como las posibilidades de resistencia y cambio. En este sentido la sociología del arte es, como el arte mismo, una práctica social al servicio de la sociedad, una práctica que puede y debe contribuir a ampliar el perímetro de nuestro conocimiento, y por tanto también de nuestra libertad. (Varela y Álvarez-Uría, 2008: XVII).

La expresión artística forma parte de nuestra cultura; en parte puede observarse la influencia que tiene ésta sobre el individuo. De hecho, gran parte de nuestros aprendizajes se ven influenciados por el contexto sociocultural en el que crecemos y vivimos. Así lo afirma en su teoría del desarrollo el psicólogo ruso Lev Vygotsky que apuesta por una psicología socio-histórica, en la que se considera que el aprendizaje humano no se produce de una manera exclusivamente individual sino que la influencia resultante de la comunicación con los demás aporta un gran porcentaje de dicho aprendizaje (León de Vitoria, 1997:14).

Según estas teorías, lo que aprendemos a lo largo de nuestra vida, está en gran medida influido por nuestro entorno más próximo; la familia, los amigos, nuestros educadores en la escuela, aspectos culturales de nuestro lugar de origen, trabajo, posición social, contexto histórico, medios de comunicación, etcétera. Desde este punto de vista, debemos detenernos y observar atentamente las señales que nos rodean y que nos dan muestras de esta influencia social e histórica.

Vicenç Furió (1990: 16) reflexiona sobre los textos de Panofsky y Gombrich, entre otros, en relación a la importancia e influencia del contexto social, cultural y político en el arte.

Al vincular la obra de arte a su contexto, se reconstruye el marco de referencia que permite explicarla como una solución a ciertos problemas en determinadas circunstancias, y asimismo valorar su importancia dentro de la historia del arte. Es necesario, por tanto, situar la obra en el espacio y en el tiempo. El grado de innovación, de creatividad, de aportación técnico lingüística, o, simplemente, el grado en que una obra supera técnicamente, por su belleza, por su capacidad expresiva o por su particular interpretación de la realidad a otras obras, solo puede establecerse por contraste. Enjuiciar la calidad de una obra sin situarla históricamente es emitir un juicio en el vacío, es valorarla únicamente en función de criterios extra-artísticos, basándose en gustos y vivencias personales y subjetivas, ajenas a las condiciones de producción de la obra y a los problemas que el artista tuvo que resolver.

Una de las herramientas más prácticas para la comprensión de estas teorías es el análisis de las imágenes que nuestra sociedad produce a través de un “fenómeno”⁵³ llamado “arte”.

Mediante la creación artística nos expresamos, aparentemente de manera libre y espontánea pero, indudablemente, también obedeciendo a un sistema de referencias simbólicas a las que hemos estado subordinados desde los primeros momentos de nuestra vida y aprendizaje y que, a su vez, se remontan a siglos de tradición iconográfica. Estas influencias actúan de manera consciente o inconsciente y en numerosas ocasiones respondiendo a lo que denominaríamos una actuación dentro de los parámetros culturalmente correctos.

Con estas afirmaciones no se pretende dar a entender de manera rotunda que la influencia sociocultural en nuestro aprendizaje vaya a influir de manera drástica e incorregible en el desarrollo posterior de nuestra creatividad, sino más bien, se trataría de lanzar una idea sobre la cual reflexionar, especialmente cuando nos centramos en la creación artística, que es el tema que principalmente nos ocupa.

Furió (2000) nos habla de la influencia del poder político en la cultura como algo inevitable ya que los acontecimientos históricos marcan la situación tanto política como económica, social y cultural de una nación.

Y la historia del arte nos confirma que la política y el arte, digan lo que digan algunos artistas actuales, con frecuencia están relacionados. Esta relación puede ser positiva o negativa para el arte. De hecho, buena parte de las grandes obras del pasado se realizaron bajo las órdenes de faraones, reyes, emperadores o papas, y, en un sentido más general, auspiciadas por personas o grupos que formaban parte de las clases políticas dirigentes. Sería interesante hacer el ejercicio mental de imaginarnos qué quedaría de la historia del arte si eliminásemos las obras creadas por las élites políticas o incluso las conservadas por ellas. Evidentemente, también existe un lado negativo. Hay situaciones de censura o de control ideológico que ahogan el arte, cuando no lo destruyen, como ha sucedido y sucede en todas las guerras. (p. 100).

Desde luego, ciertos códigos son culturales y por supuesto van a ejercer una gran influencia en nuestro desarrollo cognitivo. Por otro lado vivimos en un mundo global en el que las noticias y la comunicación fluyen con rapidez; en unos pocos segundos podemos conocer lo que está sucediendo en el otro extremo del planeta. Somos conscientes de lo que sucede en cada lugar del mundo, sea positivo o catastrófico y nos guste o no

⁵³ El término “fenómeno” se introduce en este caso por considerar la importancia de las conexiones gráficas y simbólicas que se explican a continuación.

estamos influidos por esta información. Nuestra conciencia va más allá de nuestro pueblo, nación o continente.

Las referencias a todo tipo de inspiraciones bien de fondo científico, filosófico o artístico forman parte del *modus operandi* de la creación en sí misma. A lo largo de la historia artistas y pensadores se han basado en las teorías y resultados obtenidos por contemporáneos o maestros predecesores con la única finalidad de igualar o superar en calidad técnica o expresiva a la anterior obra o cuestión.

La escuela supone la primera toma de contacto social y por lo tanto un importante lugar de transmisión e intercambio de conocimientos.

Dentro de la escuela se aprende a compartir el espacio de trabajo, el material, las ideas, los consejos y por lo tanto que se crea un ambiente propicio para el aprendizaje.

La respuesta que ofrecen algunos autores es que la experiencia en las artes desarrolla la iniciativa y la creatividad, estimula la imaginación, fomenta el orgullo por la destreza, desarrolla la capacidad de planificación y, en algunos campos artísticos, ayudan a los niños a aprender a cooperar. (Eisner, 2004: 55).

En las escuelas se prepara a los alumnos para la vida laboral, cada vez más competitiva, y por lo tanto debemos tener en cuenta la posibilidad de aportar un sentido creativo en la resolución de problemas a través de la expresión artística. La educación artística desarrolla formas de pensamiento sutiles y complejas, fomentando la flexibilidad; hoy en día hay que estar preparado para cambiar de trabajo y enfrentarse a la resolución rápida de problemas y situaciones, estas cualidades las facilita sin duda la educación artística.

Se precisa un currículo que, además de las materias más o menos tradicionales, se ocupe de la formación de las personas en tanto que seres en sociedad, que les prepare para vivir en el mundo, con una ética (educación en valores) y una conciencia. De hecho, los contenidos ceden parte de su espacio a las actitudes y a las capacidades. En definitiva, se trata de un currículo mucho más útil. Por otro lado, las materias propiamente dichas se imbuyen de esa "difuminación de los límites" anteriormente señalada. Se tienen más en cuenta las áreas y se integran disciplinas hasta entonces más independientes (Hargreaves, 1997: 126).

La elaboración de un buen currículo es importante ya que el estudio del arte implica un conocimiento de la historia, la sociedad, el contexto cultural, geográfico, económico y político en la que se producen las diferentes manifestaciones artísticas, por lo que nos encontramos ante la necesidad de elaborar un programa educativo muy complejo.

Por otro lado la improvisación y la creación de estilo propio, aún cuando se esté copiando o interpretando una obra pictórica, musical o de cualquier otra disciplina

artística, forma parte del aprendizaje y de un proceso hacia la capacidad de descubrir aquello que podemos aportar de nuevo o novedoso o cómo nos afectan estos procesos.

Panofsky (1955), en su reflexión sobre la condición humanística del arte, nos plantea el humanismo no como un movimiento sino como una actitud que se define por la fe en la dignidad del hombre, fundada a la vez en la reafirmación de los valores humanos de la racionalidad y la libertad así como el conocimiento y aceptación de sus propios límites, entre ellos, la fragilidad. Si nos atenemos a este texto comprenderemos que la libertad de creación, en relación a la concepción de una idea o concepto, se sirve de la utilización de unos determinados medios y de un particular proceso de construcción de los mismos, atendiendo a una necesidad de plasmar la idea por encima de los medios o herramientas utilizados. Como conclusión podemos afirmar que las imágenes generadas por el hombre funcionan como testimonio de su presencia. “La clase de arte ofrece a los estudiantes la oportunidad de desarrollar la perseverancia, de explorar su individualidad, de compartir con otros lo que han aprendido y de aprender de los demás lo que aún no saben” (Eisner, 2004: 95).

A su vez, Panofsky (1939) reflexiona sobre la importancia de la experiencia artística, de la vivencia de la propia obra en sí misma para su mejor comprensión. Como humanistas debemos empeñarnos en elaborar un proceso mental de carácter sintético y subjetivo. La reproducción de la obra nos ayuda a la mejor comprensión de la misma, por consiguiente la realización de una obra nos posiciona ante la experiencia artística capaz de aportarnos la comprensión y el goce estético de la misma. Muy diferente es la labor del crítico o historiador del arte cuya experiencia tiende a ser exterior; analizando y archivando la información necesaria para clasificar una determinada obra de arte dentro de un contexto histórico o estilístico.

Creo que debe distinguirse claramente la educación artística de lo que es la enseñanza y el aprendizaje escrito de la historia del arte, incluso en la etapa de educación primaria. Esta distinción se basa en el hecho de que, por lo menos metodológicamente hablando, el arte no es una ciencia – aunque pueda ser una forma de comprensión de la realidad – y en cambio la historia del arte sí que es una disciplina científica, si se quiere, una forma razonable de conocimiento (Trepát, 2003: 9).

A menudo se ha confundido la enseñanza artística con la enseñanza de la historia del arte. Esta situación ha provocado desinterés y especialmente confusión. Los conocimientos teóricos son importantes y necesarios, ¿Cómo debemos entonces enfocar la enseñanza del arte?, ¿debemos separar el aprendizaje del arte de su propia historia?,

o en su defecto ¿nos planteamos una enseñanza basada en la expresividad y carente de sentido teórico?.

Vivimos en una época de sentimiento de falta de sentido que se difunde rápidamente. Y en nuestra época, la educación debería ocuparse no solamente de transmitir conocimientos, sino también de refinar la conciencia para que el hombre sea capaz de escuchar en cada situación la exigencia que contiene (Frankl, 1994: 31).

Como apunta Víctor Frankl, vivimos en una época carente de sentido y es necesario replantearse los antiguos modelos de enseñanza.

5.4.1.2. Nuevas perspectivas en la didáctica del arte.

La enseñanza artística en la actualidad está experimentando profundos cambios en su metodología de aprendizaje. Las propuestas innovadoras que autores como Ramírez, Calaf y Fontal, entre otros, nos ofrecen un amplio panorama de posibilidades y recursos adaptados al nuevo concepto de enseñanza artística.

El conocimiento de los diferentes enfoques metodológicos utilizados hasta ahora en educación artística nos da una visión global de la evolución de esta disciplina y por lo tanto nos permite tomar conciencia de una realidad que justifica la necesidad de un cambio metodológico. Por lo tanto hemos de plantear un diseño “funcional” que permita entender e integrar el aprendizaje del arte dentro de la nueva cultura dictada por los cambios tecnológicos (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000: 53).

La percepción del arte está vinculada a la percepción visual y es a partir de esta percepción previa cuando da comienzo el proceso de comprensión e interpretación (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000: 69). Desarrollar las habilidades necesarias que generen una percepción adecuada de la realidad que estamos observando, depende en gran medida de un proceso previo de aprendizaje que nos permita estar atentos a los detalles y matices susceptibles de ser observados. En este sentido el desarrollo de estrategias didácticas que favorezcan de forma positiva esta percepción visual favorecerán a su vez el conocimiento histórico artístico (Calaf et al., 2000: 71-72).

Para realizar una propuesta didáctica que contemple los aspectos anteriormente mencionados, nos basamos en un método de análisis comparativo y de investigación a partir del cual se elaboran programas complejos de conocimiento utilizando, en cada caso, una metodología específica. Para ello tomamos como referencia el esquema de comunicación “objeto-artista observador” en el que se muestra la relación fundamental que se encuentra entre los tres elementos que se indican a continuación:

Análisis del objeto	<ul style="list-style-type: none"> • Aspectos materiales: material, técnica, estado de conservación... • Análisis iconográfico: clasificación, género iconográfico, fuentes de inspiración de la imagen... • Análisis estilístico: elementos formales, examen de la relación entre elementos estilísticos... • Soporte histórico documental unido al análisis del objeto.
El artista	<ul style="list-style-type: none"> • Análisis del contexto histórico-social. • Análisis de su cultura. • Análisis de sus clientes. • La Figura social del artista. • Reconstrucción biográfica.
El observador	<ul style="list-style-type: none"> • La percepción: analizar relaciones perceptivas psicofisiológicas. • La valoración: <ul style="list-style-type: none"> - Juicios del pasado, verificación del significado histórico, simbólico y expresivo. - Valoración el presente, originalidad e innovación de la propuesta técnica, iconográfica y estilística del objeto. • Estudio de la función de contemplar: apoyándose en el soporte histórico-documental que sugieren diferentes tipos de documentación (literaria, repertorios de alegorías, diccionarios de símbolos, ensayos...).

TABLA 5.2. Diálogo objeto-artista-observador tomado de (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000: 74).

Calaf et al.(2000: 89-92), plantean tres grandes dificultades en la enseñanza del arte del siglo XX: la comprensión de la obra de arte, la percepción sensorial e intelectual de la obra de arte y el problema de la expresión verbal de las impresiones causadas por la obra de arte.

Los nuevos planteamientos en los procesos artísticos y por lo tanto de su enseñanza, nos llevan a analizar circunstancias tales como el abandono de la imitación de la naturaleza y por lo tanto de la perspectiva Renacentista. La pintura aparece como "objeto" las nuevas leyes de la pintura abordan diferentes niveles de percepción, la superficie bidimensional en la que se enmarca la obra se encuentra ahora impregnada por una fuerte carga simbólica en la que "el arte es el interior del hombre, la expresión del mundo de la inteligencia o del los sentimientos y vivencias humanas, lo subjetivo sobre lo objetivo" (Calaf et al., 2000: 103).

Estos autores proponen una serie de estrategias para terminar con el desinterés del alumnado por las materias relacionadas con la historia del arte. Para ello se toman, entre otros, aquellos procedimientos relacionados con la didáctica de las ciencias sociales y

otros aspectos propios del arte en los que se tienen en cuenta cuestiones como la observación, el análisis, la interpretación a partir de la experimentación con objetos y materiales propios del lenguaje artístico, con la finalidad de identificar los diferentes movimientos artísticos objetos de estudio con las obras creadas a partir de referentes de la historia del arte. (Calaf et al., 2000: 123-124).

Por lo tanto el desarrollo de un proyecto artístico facilita el desarrollo de capacidades cognitivas a nivel intelectual a la vez que se desarrollan capacidades técnicas en el manejo de herramientas propias del arte que nos permiten contextualizar históricamente las obras de referencia a la vez que se desarrollan capacidades expresivas y de comunicación a partir de la propia obra creada.⁵⁴

Las estrategias didácticas en educación necesitan de un fuerte componente técnico y estructural que ha de abordar diferentes aspectos en relación a las necesidades reales de los alumnos. En este caso debemos tener en cuenta el contexto educativo en el que nos desenvolvemos y por lo tanto generar diseños didácticos adecuados al contexto educativo de actuación. En este sentido Calaf, Navarro y Samaniego (2000: 151) enuncian diferentes estrategias para el estudio y aprendizaje del arte del siglo XX:

- Estrategia A: en la que no existe estrategia determinada.
- Estrategia B: que sigue el planteamiento constructivista.
- Estrategia C: basada en itinerarios metodológicos.
- Estrategia D: se presenta el arte del siglo XX a partir de determinados centros de interés apoyados por mapas conceptuales que clarifican las interrelaciones entre las diferentes manifestaciones artísticas.

Desde un nuevo punto de vista para la enseñanza del arte del siglo XX, debemos tener presente que en las últimas décadas ha existido una ruptura con la formas de ver, entender y concebir la tradición artística y por lo tanto debemos actuar en consecuencia en el desarrollo de nuevos diseños curriculares en torno a la enseñanza del arte.

5.4.2. EL ARTE COMO HERRAMIENTA PARA EL DESARROLLO DE LA IDENTIDAD.

En capítulos anteriores hemos analizado el nuevo concepto de autorretrato en la obra del artista contemporáneo, con especial atención a la utilización de su cuerpo, presente o ausente, como seña de identidad. Por lo tanto podemos afirmar que la experiencia artística funciona como herramienta de autoconocimiento que mediante el proceso creativo da lugar a la exploración y análisis de la propia identidad.

⁵⁴ Se puede ampliar información sobre propuestas prácticas a actividades a desarrollar dentro del aula a partir de obras de referencia tales como el grito de Edvard Munch o la música de Henri Matisse en: Calaf, R.; Alfredo Navarro, A y Samaniego, J. A. (2000). Ver y comprender el arte del siglo XX. Didáctica de las ciencias sociales. Madrid: Síntesis educación. (pp. 129-147).

La utilización de la creatividad en la resolución de problemas, como herramienta en el desarrollo de capacidades positivas, ha sido objeto de estudio en numerosas ocasiones. Tanto Herbert Read (influenciado por Jung) como Lowenfeld (influenciado por Freud), ambos muy afectados por la 2ª Guerra Mundial, mantenían la creencia en el arte como proceso capaz de emancipar el espíritu, ofreciendo una vía de expresión al impulso creativo. Ambos autores consideran que las artes son un medio para el desarrollo del ser humano.

Debemos entender la educación artística como la suma de las diferentes enseñanzas que proporciona "la Historia del Arte, la estética, la crítica artística y la práctica de la expresión" (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000: 13). En este sentido hemos de tener presentes cada uno de los factores influyentes en el desarrollo para el aprendizaje del arte.

En el capítulo anterior se hace referencia al desarrollo de la identidad en la etapa adolescente. El adolescente manifiesta un especial interés en su relación con el grupo y su relación con la sociedad, en este sentido la etapa adolescente está marcada por un carácter "marginal" que genera en el adolescente una fuerte necesidad de identificación (Eisner, 1971: 39).

Los adolescentes creativos a menudo se caracterizan por mantener conductas poco convencionales dentro de un determinado grupo, lo que les puede llevar al rechazo o a la no aceptación, quedando reprimidos los impulsos creativos originales (Eisner, 1971: 40). Por este motivo la etapa adolescente supone un momento ideal de intervención con propuestas educativas capaces de reforzar los intereses personales a favor de un desarrollo adecuado de la identidad.

A lo largo del tiempo se han atribuido a la educación artística diversos enfoques dentro de las aulas y algunos de ellos solo han contribuido a aumentar el desinterés por la expresión artística como asignatura, lo que ha fomentado un casi irreparable desprestigio que, desde hace décadas, acompaña a esta disciplina. Desde la perspectiva histórica de la enseñanza del arte, a menudo nos encontramos con programas educativos basados en los aprendizajes adquiridos, por parte del profesorado, en su etapa de estudiante y por lo tanto, estos programas se basan en la repetición de contenidos que limitan el enfoque hacia nuevas perspectivas de aprendizaje (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000: 14).

En anteriores apartados se han planteado cuestiones en torno a la influencia de la posmodernidad en relación a la creación artística y la visión de la Figura del artista dentro de la sociedad. La posmodernidad ha supuesto un cambio en los modos de ver y percibir el mundo que nos rodea y por lo tanto estos cambios generan más cambios. Si

nos centramos en el ámbito educativo, es necesario observar que las generaciones van cambiando y modificando su conducta, y estos cambios, a su vez, se producen en función de todo lo demás.

Lipovetsky (1986), describe al ciudadano occidental posmoderno como un individuo poseedor de varias identidades. De esta multiplicidad social nace en paralelo la multiplicidad educativa, debemos pensar no en un alumno ideal sino en una enorme diversidad de estudiantes. Y por lo tanto debemos diseñar un proyecto docente múltiple capaz de abordar todas y cada una de estas probabilidades.

Olaia Fontal (2003) haciendo referencia a autores como Jameson, Colom, Roa o Rodrigo Alsina, entre otros, realiza una reflexión acerca de las pautas genéricas o dominantes respecto del cambio social y de pensamiento que ha supuesto la posmodernidad:

- Concesión de una originalidad al momento actual, encontrando casos de distinción, aunque sea mediante la “indefinición” que supuestamente le caracteriza.
- Final de los “metarrelatos” (Lyotard, 1989), de las ideologías y de todo lo ajeno a la realidad más pragmática.
- Relación con la sociedad de consumo, de masas, de la información, consumista, electrónica, de las altas tecnologías y demás variantes. En cualquier caso, la producción estética se integra en la producción de mercancías y la cultura se convierte en un producto (Jamenson, 1996, 214).
- Influencia decisiva de la tecnología como factor determinante de un sistema de pensamiento.
- Percepción de la realidad de forma difuminada y superficial.
- Maximización de los derechos en detrimento de los deberes, hacia los que se proyecta una mirada comprensiva, silenciosa y evasiva (Roa, 1995, 44).

Sin duda el cambio generacional es importante por lo que las medidas que se han de tomar en educación y específicamente en la educación artística como tema que nos ocupa han de ser de proporcional relevancia.

El posmodernismo ha dado cabida a la mezcla de ideas, temas, campos, estilos, culturas y todo aquello que sea susceptible de ser fusionado. Por un lado enriquecedor y por otro confuso, el caso es que esta nueva percepción está presente en las nuevas generaciones; la idea de lo multicultural, del todo vale y de la atención a la diversidad amplían el área de actuación del mismo modo que lo complejizan.

Este es un indicador, más que evidente, de la difuminación de las fronteras entre asignaturas, campos, materiales y lugares que hasta hoy mismo se viene llevando a cabo. Y este hecho repercute a su vez en esa idea de multiculturalidad, atención a la diversidad, identidades igualitarias, etcétera (Fontal, 2003: 140).

La obra de arte no solo tiene una función estética sino que su correspondencia con los diferentes elementos del arte, la cultura y la sociedad la convierten en “un componente funcional de la historia de los hombres” y por lo tanto es vital mantener la conexión con dicha cultura (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000: 16). Por lo tanto debemos mantener viva la conexión con nuestro legado cultural ya que éste forma parte de nuestra historia cultural y por lo tanto forma parte de todo aquello que conforma nuestras referencias identitarias como individuos de la sociedad. “Con la ayuda de la cultura aprendemos a crearnos a nosotros mismos” (Eisner, 2004: 19).

La cultura es una manera de vivir compartida capaz de generar una sensación de pertenencia y de comunidad siendo, dentro de esta comunidad, donde se fomentan las bases que posteriormente serán experiencias, que nos formarán como personas dentro de un entorno más o menos establecido y donde se nos enseña a diferenciar lo que es correcto de lo que no lo es. Una de las principales funciones cognitivas de las artes es ayudarnos en el aprendizaje de la observación del mundo. Por lo tanto, las artes nos enseñan nuevas maneras de descubrir y conocer. Fomentan nuestra conciencia sobre aspectos del mundo que antes no habíamos experimentado de manera consciente.

La obra concede a su creador una recompensa esencial a todo trabajo creativo: la sorpresa. De este modo, podemos añadir a la inscripción, la revisión y la comunicación otra función cognitiva de la representación: el descubrimiento de fines en el proceso, fines que a su vez generan sorpresa. La sorpresa en sí misma, es una fuente de satisfacción (Eisner, 2004: 24).

Es importante fomentar la comprensión de la cultura visual. Aprender a leer los mensajes de un texto visual es una manera de proteger los derechos de la persona. Otra es desarrollar la capacidad del estudiante para utilizar el arte con el objetivo de comprender los valores y las condiciones de vida de quienes viven en una sociedad multicultural.

La cultura visual supone un nuevo ámbito “interdisciplinar” que contempla el legado artístico y cultural contemplado en forma de obra de arte y todos aquellos estímulos visuales que percibimos día a día en forma de cartel, anuncio, icono o señal. Estas imágenes responden a su relación con el entorno en el que se enmarcan y por lo tanto suponen una alteración del sentido y significado de las mismas y por lo tanto repercuten en el desarrollo de la personalidad de quienes reciben dichos estímulos visuales (Arnáez

et al., 2006: 23). Fontal sostiene que para comprender el arte actual "es fundamental que entendamos que es resultado de nuestras vivencias y que, por esto mismo, nos ayuda a caracterizarnos en nuestro contexto más actual (Fontal, 2003: 132).

La personalidad se construye en relación a los estímulos externos que la persona recibe del entorno que le rodea. Por lo tanto, en la actualidad el individuo interactúa con un entorno en el que los estímulos visuales son constantes, intensos y en ocasiones contradictorios. "La experiencia artística desde cualquier forma de expresión, plástica o musical, es una verdadera conductora de procesos creativos, asimismo permite vertebrar la actividad educativa en su faceta más lúdica, complementando las tareas de cognición conceptual desde la praxis colectiva" (Serra-Navarro, Vallés-Villanueva y Vayreda, 2012: 200). Las imágenes por lo tanto, independientemente de su naturaleza: artística, documental o publicitaria, son contenedoras de los estímulos visuales que percibimos y por lo tanto en cierto modo responsables de la construcción de nuestra personalidad. Una educación visual adecuada será capaz de canalizar los contenidos de dichas imágenes y por lo tanto plantear, al menos, procesos de reflexión que favorezcan una gestión correcta de dichos estímulos visuales.

MARCO EMPÍRICO

**PROGRAMA APLICADO:
EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE
AUTORRETRATO E IDENTIDAD**

6. PROGRAMA APLICADO: EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD

La presente tesis trata de analizar las conexiones existentes entre creación artística y desarrollo de identidad. A lo largo del desarrollo del marco teórico se ha realizado un repaso histórico de la utilización y características del autorretrato en la historia del arte. Para ello, y como punto de partida, se ha considerado de especial interés atender a la utilización del cuerpo en el arte y su relación con las características socioculturales del contexto histórico al que pertenecen. De este modo se puede entender mejor la evolución que ha experimentado la representación del cuerpo en el arte ayudándonos así a una mejor comprensión de la utilización de recursos tanto gráficos como estilísticos y la influencia que esto supone para comprender el arte más actual.

Nos hemos centrado especialmente en el autorretrato como tema significativo de aportación al campo de la identidad. A través del análisis del autorretrato y su evolución en la historia del arte, nos damos cuenta de la importancia que este género ha tenido y tiene como referente en la obtención de información sobre la personalidad del autor que realiza la obra, dejando al descubierto rasgos de su personalidad que, de otro modo, no hubieran llegado a nuestros días.

Se le ha prestado especial atención al arte de los siglos XX y XXI como referente y testigo principal de los cambios socioculturales producidos en las últimas décadas. Teniendo en cuenta el impacto en referencia a la impronta identitaria que tiene el autorretrato sobre el artista, la importancia que la psicología ha otorgado en sus diferentes estudios sobre personalidad, rol social e identidad, así como los estudios sobre la necesidad de la educación artística en las aulas como herramienta de desarrollo para la creatividad, nos lleva a plantear la utilización de la expresión artística como motor de desarrollo de la personalidad y el autoconocimiento como elementos que fomentan el crecimiento personal.

La puesta en marcha de actividades dentro del marco educativo pretende demostrar que mediante el diseño apropiado de las diferentes unidades didácticas relacionadas con la expresión artística podemos abarcar contenidos transversales de desarrollo personal.

La práctica artística no debe ser entendida como un mero entretenimiento o como una disciplina en la que desarrollar habilidades manuales. Obviamente el disfrute y desarrollo de capacidades creativas va más allá de los resultados finales obtenidos, por lo que pretendemos centrarnos especialmente en el desarrollo y comprensión del proceso

creativo, el cual, bien enfocado, nos aporta un mayor conocimiento de nosotros mismos de cara a fomentar el autoconocimiento y el desarrollo del pensamiento complejo.

El planteamiento de desarrollo de experiencias artísticas pretende demostrar que es posible ampliar el horizonte de contenidos relacionados con la materia del arte. La propuesta pretende trabajar en paralelo sobre contenidos teóricos de la historia del arte, contenidos procedimentales relacionados con técnicas de expresión y recursos gráficos como una propuesta a la exploración y análisis de sensaciones sentidas, emociones y situaciones de la vida cotidiana. La intención es crear un contexto de trabajo en el que el alumno aborde temas diversos, tanto teóricos como prácticos, haciéndolos suyos desde una perspectiva más personal. Por otro lado se contempla un apartado de observación y análisis que nos permite reflexionar sobre los resultados obtenidos. Mediante este proceso se consigue simbolizar y significar dichos resultados con la propia experiencia, tanto desde el punto de vista creativo como personal.

Por todo lo anteriormente expuesto, planteamos el diseño y aplicación de experiencias artísticas sobre el autorretrato y el desarrollo de la identidad con la intención de mejorar la vía de comunicación del individuo consigo mismo favoreciendo la autorrealización. Con esta serie de actividades, en principio abiertas a todo tipo de personas, se pretende dar una visión general del autorretrato en el panorama artístico centrando la atención en aquellos artistas que desde mediados del siglo XX y hasta nuestros días se han autorretratado. La finalidad no solo reside en adquirir conocimientos sobre la obra de estos artistas sino comprender y analizar las motivaciones personales que les han llevado a trabajar este campo del autorretrato y las diferentes técnicas que han utilizado.

Con la práctica experimental cada participante tendrá la posibilidad no solo de ampliar sus conocimientos sobre el tipo de arte y los recursos expresivos utilizados hoy en día sino que se les da la oportunidad de llevar a cabo un trabajo de experimentación emocional capaz de enriquecerles como personas, poniéndose en contacto con su "yo" y experimentando la capacidad de descubrir su verdadera identidad.

6.1. JUSTIFICACIÓN CONCEPTUAL DE LAS EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS

La razón principal que nos ha llevado a elegir este tema como investigación y estudio es lo que podemos considerar como una serie de carencias educativas dentro del sistema tradicional de la enseñanza formal en lo relativo a la enseñanza artística. La falta de una comprensión del arte y de sus formas expresivas, por una parte, y el desinterés que provoca el conocimiento de este campo de expresión y comunicación, hacen que la

educación artística se convierta en una asignatura difícil de comprender en profundidad y casi imposible de impartir.

Por otro lado, no podemos obviar la incorporación de la actividad museística como parte integrante de un nuevo enfoque en la educación del arte. Olaia Fontal (2007: 27-52) nos describe algunas de las acciones de mayor interés del nuevo concepto de museo contemporáneo. La integración del museo dentro del ámbito escolar plantea propuestas alternativas de conocimiento que a su vez necesitan de una colaboración mutua entre centro escolar y museo capaz de detectar las necesidades de aprendizaje de las competencias cognitivas de los alumnos que reciben este tipo de formación. El nuevo concepto de museo adopta funciones relativas al entorno social, el educativo y el interpretativo. Los departamentos de educación y su integración en el museo facilitan la tarea comunicativa entre estos dos organismos favoreciendo su funcionamiento como educadores, historiadores e intérpretes hacia una didáctica sensible en el aprendizaje del arte y el patrimonio cultural. Por lo tanto el museo centra su actividad educativa en la difusión de sus colecciones en términos propiamente educativos.

En resumen, y en relación al desarrollo de identidades a través del arte, Fontal nos presenta el museo como conformador de identidades patrimoniales, refiriéndose al museo como potencial educativo y social capaz de generar formas de ser y de comportarse, gustos y preferencias culturales, que configuran ciudadanos sensibles y activos, “museo-espejo” de una realidad social de los acontecimientos que suceden en el mundo.

Esta herramienta de comunicación solo se ha reconocido como tal en personas que se las ha considerado “con talento”, y de esta manera ha pasado a ser un elemento de comunicación de segundo orden, dejando en el olvido que la experiencia de la creatividad artística pueda ser utilizada como mecanismo útil de expresión para toda persona dispuesta a utilizar este lenguaje como método de desarrollo creativo aplicable a todos los ámbitos de la vida. Tal y como apuntan Diana Arias y Claudia Vargas “el arte no se destina solamente a los entendidos, pues se ocupa de los sentimientos y de las emociones” (Arias y Vargas, 2003: 9).

Por lo tanto podemos observar que encontramos creatividad en todas las disciplinas artísticas y, sin embargo, la música siendo, tal vez, la más abstracta de todas ellas, es también la más aceptada socialmente. No todo el mundo es cantante o bailarín profesional, ni tiene la capacidad de descifrar los diferentes signos de un pentagrama, sin embargo cantan o bailan sin necesidad de ser o sentirse expertos en la materia; cantan cuando realizan sus tareas cotidianas, cuando se sienten tristes o felices, bailan celebrando o divirtiéndose. La música funciona como herramienta de desconexión, de

divertimento y de descarga. En la expresión plástica, como en las demás artes, la expresión de sentimientos es inmensamente poderosa, hasta tal punto, que podemos ser capaces de expresar emociones retenidas en nuestro inconsciente y de esta manera darles forma, sacándolas hacia el exterior, mostrándolas al mundo, donde puedan ser observadas, analizadas y comprendidas.

Por estas y más razones que se irán exponiendo, se pretende dar respuesta a posibles soluciones capaces de mejorar el entendimiento de la expresión artística, no como un fenómeno aislado sino como un complemento de comunicación cercano, entendible y ante todo útil.

A grandes rasgos, los siguientes puntos pretenden reflejar el concepto general del diseño didáctico que proponemos, en el que se revisarán los siguientes aspectos:

En primer lugar debemos centrarnos en el tema principal de este estudio: La utilización de la expresión artística como medio de autoexploración y autoconocimiento. En un intento de comprender cómo funciona nuestra parte inconsciente y qué es lo que realmente nos lleva a actuar de manera casi mecánica en los comportamientos emocionales y morales que socialmente nos han impuesto de manera más o menos rigurosa, debemos planteamos; ¿qué sucede cuando descubrimos qué existe realmente detrás de esa fachada social que nos han enseñado a construir durante tantos años en el largo proceso de aprendizaje de nuestras vidas?. ¿Qué sucede si descubrimos que no somos realmente quien pensamos que somos?, y en ese darnos cuenta podemos observar y comprender que la persona que realmente queríamos ser ha estado ahí dentro de nosotros siempre pero que nuestros miedos han funcionado como verdugos críticos de nuestra voluntad reprimiendo partes de la personalidad necesarias para el completo desarrollo de la persona como individuo pleno.

A partir de estas reflexiones nos planteamos la importancia de llevar al terreno del desarrollo de la identidad aquellas facetas propias de la producción artística que faciliten la creatividad por encima de los aspectos formales de conocimientos de la técnica en beneficio del desarrollo de un tipo de creatividad útil para la vida personal. En este sentido es interesante y necesario a la vez, tener en cuenta los siguientes aspectos:

- La importancia de la utilización de la expresión plástica como medio de expresión innato en el ser humano.
- La necesidad de valorar la expresión artística como herramienta para el desarrollo de la capacidad creativa, no solo a niveles artísticos, sino, la creatividad aplicada a la vida diaria.

El desarrollo de la creatividad puede ayudarnos, desde el punto de vista visual y sensitivo, a percibir con mayor agudeza, esto puede crear hábitos de observación y

análisis muy útiles y aplicables en nuestras labores diarias, enseñándonos a observar y resolver posibles conflictos con mayor facilidad.

Por otra parte si aprendemos a observar con mayor sensibilidad estaremos también más receptivos en el momento de asimilar la información exterior. Hay que tener en cuenta que la información recibida no solo llega del exterior, sino que, al sensibilizarnos con las emociones sentidas, seremos capaces también de ver de una manera más objetiva nuestras propias emociones a través del análisis de la obra creada. Esto nos facilita la capacidad de autodescubrir aspectos escondidos de nuestra personalidad y por lo tanto la posibilidad de hacer de la expresión artística un modificador de conducta.

Hemos visto como nuestra vida actual está siendo la expresión de las ideas que hemos ido acumulando y manteniendo en nuestro interior durante mucho tiempo. Hemos visto como al cambiar estas ideas, cambiaba también nuestra capacidad de sentirnos ser, nuestra capacidad de hacer y de vivir. (Blay Fontcuberta, 2000: 72).

Teniendo en cuenta los apartados anteriores, una utilización interesante de este sistema de autoexploración y autoconocimiento sería su aplicación dentro de las aulas y más concretamente dentro de la asignatura de expresión artística que nos permite utilizarla como una herramienta de crecimiento personal.

Conscientes de que se trata de una apuesta complicada, sería necesario realizar una revisión de contenidos y objetivos de la asignatura o asignaturas idóneas para este fin, y a largo plazo, un replanteamiento en la formación del profesorado encargado de impartir estas asignaturas.

6.1.1. DEJAR HUELLA: LA IMPORTANCIA DE LA UTILIZACIÓN DE LA EXPRESIÓN PLÁSTICA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN INNATO EN EL SER HUMANO

No debería sorprendernos descubrir los vínculos tan estrechos que han tenido siempre el hombre y la utilización de la expresión gráfica como medio de comunicación. En este sentido podríamos remontarnos a muchos siglos atrás en el tiempo. Tampoco se pretende hacer un estudio minucioso de la actividad creadora del ser humano a lo largo de la historia pero sí retomar valiosas muestras que describen cómo el hombre se ha servido de estos medios para dejar huella de su identidad. Desde la antigüedad, se ha utilizado la imagen como medio directo de comunicación. Ya en el mundo antiguo y en las primeras civilizaciones encontramos muestras de retratos y otros elementos simbólicos de representación del ser humano. La utilización del lenguaje visual ha sido un recurso que ha favorecido el entendimiento y la comunicación, especialmente entre aquellas comunidades con grandes carencias de alfabetización. Hoy en día, esta falta de

comprensión en la lectura escrita no supone una necesidad básica en el uso de la imagen como recurso de comunicación, sin embargo, la imagen es una poderosa herramienta de difusión y se ha convertido en elemento básico e imprescindible para los medios de comunicación. Sin embargo, a pesar de la familiaridad en el uso de imágenes como recurso, existe cierta desconexión en la comprensión y entendimiento del mensaje, especialmente en la identificación de los nuevos modelos de autorrepresentación del artista en su obra, por lo tanto, la problemática reside en la descodificación de significados, especialmente dentro del contexto y uso de imágenes simbólicas en el arte contemporáneo. Como señala Olaia Fontal “muchas veces la comunicación entre el arte contemporáneo y la sociedad surge de un obstáculo que se origina con la propia percepción, donde muchos estímulos no han sido recibidos y no pueden pasar a formar parte de la interpretación del elemento artístico” (Fontal, 2003: 80)⁵⁵.

Retomando el papel del artista como comunicador, hemos de atender a su capacidad creadora. La capacidad creadora no es solo y exclusivamente propiedad de los “artistas”, la capacidad creadora constituye un complejo mecanismo de resolución de ideas, que no han de ser propiamente artísticas, aunque el arte puede ayudar a cultivar este tipo de mente creativa. Algunas aportaciones interesantes al respecto son las del pintor ya mencionado, Jean Dubuffet que en su propósito de dar a conocer el arte de los que él denominaba “seres disfuncionales” aportó nuevos e innovadores métodos para la comprensión y uso del proceso creativo.

Dubuffet, al que se ha hecho referencia en apartados anteriores, invirtió mucho tiempo recopilando obras de artistas marginados, lo que hoy se conoce como arte *Outsider* o *Art Brut*, y exponiendo estas obras a la vez que sus ideas sobre lo que él denominaba “verdadero arte”, un arte puro y libre de la contaminación cultural de masas. Dubuffet pretendía mantener esta expresividad pura en su esencia, y por este motivo los autores que pasaban a la fama y cuyas obras comenzaban a comercializarse, dejaban de interesarle. Aunque sus teorías fueron perdiendo fuerza con el tiempo, la idea inicial resulta de gran interés ya que en ella nos podemos apoyar cuando afirmamos que cualquier persona es capaz de crear; no tiene por qué ser arte, tal y como lo conocemos en el contexto más estrictamente cultural, pero nos demuestra cómo la expresión artística funciona como un mecanismo de liberación del estrés emocional que, en la mayoría de los casos, ha ayudado a estos espontáneos artistas a equilibrar sus emociones o, al menos, a expresarlas y no dejarlas reprimidas en su interior.

⁵⁵ La autora aborda cuestiones sobre la situación actual de la enseñanza del arte y plantea nuevos métodos de ordenación de la misma. Consultar en: FONTAL, Olaia. *La enseñanza de las últimas tendencias del arte*. Nuevas formas de ordenación al hilo de la postmodernidad. Monografía: Repensar el arte. Revista didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Nº 37. Julio, Agosto, Septiembre. 2003. Universidad de Oviedo. p. 77-90..

Debemos ser creativos para la vida, no solamente para ser capaces de crear una gran obra pictórica, o un edificio de un diseño espectacular, sino que debemos entender la creatividad como la capacidad de observar y generar diferentes puntos de vista en la resolución de situaciones o asuntos capaces de ayudarnos a resolver pequeños y grandes conflictos de la vida cotidiana.

Con el acercamiento a la obra contemporánea y sus procesos creativos, el espectador, sea persona formada o no en las técnicas artísticas, tiene a su alcance la posibilidad de comprender estos procesos y aplicarlos como un ejercicio de auto-conocimiento que le ayuden a descubrir sus inquietudes y a plasmar emociones e ideas de forma que afiancen su identidad al igual que lo hacen los artistas que inspiran las diferentes actividades que se han planteado para elaborar el diseño didáctico de las experiencias artísticas que a continuación se proponen.

La propuesta de esta investigación pretende poner en práctica nuevas técnicas para el desarrollo y conocimiento de la identidad a través de la creación artística o dicho de otro modo, utilizando los procedimientos y técnicas característicos de las artes plásticas; pintura, escultura, dibujo o collage como lenguaje de comunicación con nosotros mismos. No se pretende crear artistas, no hay que ser artista para expresar a través de la pintura, modelando el barro o mediante la video-creación. Se trata de expresar las emociones interiores del subconsciente dejando que fluyan hacia el exterior en forma de tapiz, mural o Figura, y que a través de estas formas ya físicas, la persona pueda trabajar su yo interior y reflexionar sobre ello de una manera más distendida, haciendo explícito lo que ya estaba implícito. El conocimiento de nuestra propia persona, y por lo tanto el estudio y reflexión sobre la identidad propia, puede proporcionarnos una valiosa información sobre nuestra personalidad, analizando el porqué de nuestro comportamiento, nos ayuda a penetrar en el subconsciente y de esta manera se posibilita el conocimiento de aquellas facetas de nuestra personalidad que anteriormente ignorábamos o desconocíamos. A su vez se pretende crear una conexión entre la obra y las emociones que se quieren expresar, y a través de dicha obra establecer conexiones con el tema propuesto, analizarlo, y llegar a una serie de conclusiones por lo que el periodo de reflexión y análisis es tanto o más importante que el de realización, ya que a través este proceso de autoevaluación se invita a la persona a explorar su interior y madurar las razones que le han llevado a la realización de dicha obra.

6.1.2. EL VALOR DEL ARTE. LA NECESIDAD DE VALORAR LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA COMO HERRAMIENTA PARA EL DESARROLLO DE LA IDENTIDAD

En el apartado anterior se reflexiona sobre la importancia de atender a la expresión artística como medio de comunicación innato en el ser humano. Una de sus principales

características es que el desarrollo de este mecanismo de comunicación se enmarca dentro del propio inconsciente y se desarrolla con mayor fluidez en la etapa infantil, siendo la expresión gráfica uno de las principales herramientas de comunicación no verbal en los niños. El arte es un vehículo excepcional capaz de transportarnos al mundo interior de las emociones. A través de este viaje, se nos muestra el paisaje de nuestro yo interior y nos permite; como parte activa, crear y como observador, contemplar y analizar la gran obra de la que todos somos artífices, la construcción del yo.

El dominio mágico a través de la representación pictórica es una regresión a la misma fase de adaptación a la realidad en la que tuvieron lugar los traumas originales, que ahora ansían un remedio; en la mayoría de los casos, se trata de la fase preverbal. La técnica que se utiliza en pintura terapéutica se halla al mismo nivel que el pensamiento primitivo, pictórico. Resulta ventajoso que de este modo –en cuanto forma de pensamiento y de expresión- esté en el mismo plano que el propio inconsciente. (Stern, 1952: 73 en Dalley: 1987:19).

Mediante las propuesta de experiencias artísticas para el desarrollo de la identidad, no se pretende analizar a la persona sino guiarla hacia el conocimiento interior a través de su obra, haciendo que sea el propio individuo el que se vaya descubriendo a sí mismo. En algunos casos esto llevará más o menos tiempo, dependiendo de la predisposición en el desarrollo de actividades y la involucración personal en el análisis de las mismas. Posteriormente, en el apartado que contempla las fases del proceso y aplicaciones de experiencias artísticas, se comentan algunos casos llevados a la práctica con adolescentes. Se han analizado y contemplado aquellos parámetros relativos a la predisposición al trabajo, el ambiente en el aula y los resultados obtenidos. Un vistazo por esas reflexiones nos da una idea más clara de los contenidos que se quieren estudiar y nos acerca de manera palpable a pequeños resultados positivos obtenidos a corto y medio plazo.

Se considera que el arte es un proceso de espontánea creación de imágenes, liberadas por el inconsciente, que utiliza los mecanismos de representación, proyección, identificación, sublimación y condensación, que son fundamentales en el método terapéutico (Dalley, 1987: 19-20).

Cuando trabajamos con niños, la comunicación mediante la expresión gráfica es relativamente fácil, por el contrario, en el caso de los adultos, el bloqueo es un factor a tener en cuenta ya que condiciona el buen funcionamiento de las herramientas terapéuticas a utilizar dentro de un contexto creativo con el que, por desgracia, gran número de personas no están familiarizadas.

Por lo tanto nos realizamos la siguiente pregunta; ¿cómo debemos presentarnos ante el hecho creativo? El bloqueo ante el papel en blanco es un síntoma común, el miedo al papel en blanco, a no saber qué dibujar o cómo hacerlo es una realidad que afecta tanto a personas instruidas en materia artística como a los que se enfrentan al proceso creativo por primera vez. Las únicas personas que parecen no sentir ningún tipo de reparo ante el hecho de comenzar a dibujar o pintar son los niños, que con total naturalidad y sin temor alguno, no se plantean si tienen conocimientos técnicos sobre el objeto, lugar o cosa, que quieren plasmar, no les preocupa si el dibujo se entiende o no porque para ellos es la verdad, su verdad. Los niños cuentan lo que perciben como ellos lo perciben y así está bien. Si nos fijamos en el modo de expresión gráfica de los niños que trabajan con completa libertad y una seguridad, en ocasiones envidiable, una de las soluciones al bloqueo creativo es posicionarnos en una situación de descubrir y experimentar como si descubriéramos el papel por primera vez, y dejándonos sorprender por cada color, por cada trazo, trabajando sin prejuicios ni ideas preconcebidas, sin pautas establecidas, sin miedo a mostrarnos tal como somos.

El hecho de relacionar los factores que influyen en la utilización de determinadas formas y colores, tamaños y disposición de objetos, elección de temas a representar, etcétera, nos está dando pistas de la existencia de un mecanismo de comunicación inherente en el campo de la expresión artística que va más allá de la cultura y la educación recibidas. De esta forma podemos afirmar que la expresión artística, en sí misma, es una habilidad que se da de forma innata en el ser humano.

Quando se emplea el arte para comunicarse, como medio de expresar sentimientos y pensamientos personales, y a continuación se discuten éstos con un terapeuta artístico, la persona puede obtener una intuición a la vez intelectual y emocional, poniendo en vinculación el significado de su pintura con su propia situación vital. Plasmándolos en la pintura, pueden esclarecerse muchos aspectos de uno mismo, que antes quizás estuviesen ocultos. La persona aprende a través de la actividad de crear algo (Stern, 1952: 16).

La necesidad de valorar la expresión artística como herramienta para el desarrollo de la identidad nos hace reflexionar sobre la revisión de las estructuras de aprendizaje que la educación formal utiliza en la enseñanza de esta disciplina. Contrariamente a la opinión habitual sobre el aprendizaje temprano de diferentes áreas de conocimiento y teniendo en cuenta que la capacidad de comunicación no verbal mediante la expresión artística ha estado presente, con mayor o menor intensidad, en nuestra etapa infantil, nos encontramos ante la necesidad de retomar ese punto inicial: a nivel terapéutico, es sabido que muchos de los traumas que originan determinados comportamientos residen

precisamente en fases tempranas del desarrollo por lo que es necesaria una regresión al punto de partida.

Teniendo en cuenta las cuestiones que se plantean en los apartados anteriores, sería interesante tener presente que si el arte es un medio de expresión y de desarrollo de la creatividad, también existe la posibilidad de que ejerza una influencia positiva en el desarrollo y crecimiento de la creatividad de las personas que posteriormente puede ser aplicada a cualquier otro campo de la vida y no solo al campo de la creación artística, como comúnmente se piensa, sino que el ejercicio de la creatividad puede ser tan útil como el estudio del lenguaje para la comprensión de textos y el desarrollo de la capacidad comunicativa o las matemáticas para agilizar el cálculo mental y numérico así como la resolución de problemas. En definitiva lo que se pone de manifiesto es la utilización del arte como una herramienta, tan válida como cualquier otra, dentro del sistema educativo, encargándose de enriquecer factores de nuestra formación y de nuestra persona que otras áreas no son capaces de cubrir, por lo tanto, debemos prestar la atención necesaria y concederle la importancia y el estatus que de merece dentro de la educación formal. Esto facilitará el acercamiento al lenguaje plástico actual y la comprensión del significado de su mensaje.

6.2. DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA DE LA INVESTIGACIÓN

Este capítulo se ha dividido en varios apartados: en primer lugar se plantea la justificación y metodología docente adecuada al problema de investigación, posteriormente se abordan cada uno de los apartados correspondientes a las diferentes fases del proceso de aplicación de experiencias artísticas en interrelación con las aportaciones obtenidas en el marco teórico, finalmente se incluye de forma detallada el diseño didáctico completo de las aplicaciones artísticas llevadas a cabo en torno a autorretrato e identidad.

Para ello la metodología utilizada responde a los siguientes aspectos:

1. Planteamiento del problema. Se plantea la validación de un programa educativo dirigido a enseñanzas o disciplinas artísticas que contemple el aprendizaje de técnicas gráfico-plásticas y conocimientos sobre patrimonio cultural en interrelación con el desarrollo de habilidades que fomenten el autoconocimiento personal e identitario.
2. Formulación de hipótesis. La expresión artística es un vehículo adecuado para fomentar el desarrollo de capacidades creativas a distintos niveles. Por lo tanto se considera una herramienta de gran utilidad que favorece el desarrollo de

mecanismos que potencian el autoconocimiento. En el apartado 10.2. se muestra un mapa conceptual de interrelación de los parámetros de intervención.

3. Procedimiento de investigación. A partir de la puesta en marcha del diseño piloto se procede a la recogida y análisis de datos obtenidos durante el proceso de investigación. En el apartado 10.4 se abordan los diferentes instrumentos de recogida de datos utilizados.
4. Análisis de resultados. Los resultados obtenidos se describen y comentan detalladamente en el capítulo 11. En el apartado 2 del capítulo 11 se incluye la discusión de resultados y las gráficas comparativas resultantes de la encuesta final realizada a los participantes de los diferentes grupos de experimentación.
5. Conclusiones. Las conclusiones nos ayudan a valorar todos aquellos aspectos tanto positivos como negativos surgidos durante el proceso de investigación y por lo tanto son de gran interés en el planteamiento de futuras investigaciones.

En este apartado nos centramos en describir la estructura y orientación de la metodología docente utilizada durante todo el proceso de investigación.

6.2.1. METODOLOGÍA DOCENTE

El seguimiento de una orientación metodológica adecuada es de vital importancia en la elaboración de una investigación eficaz. Las experiencias artísticas que se plantean se enmarcan dentro de un contexto educativo por lo que es necesario revisar todas aquellas cuestiones relacionadas con el método de enseñanza y aprendizaje.

Este apartado muestra la metodología docente aplicada así como las diferentes metodologías de referencia utilizadas. Asimismo en el apartado 6.4. se describe detalladamente el diseño didáctico de la aplicación en base a cada uno de los aspectos que se introducen a continuación.

En este sentido y apoyándonos en los esquemas que se muestran a lo largo de este apartado, lo primero que debemos preguntarnos es ¿Qué enseñar?. Nuestras experiencias artísticas pretenden abarcar el conocimiento y aplicación de diferentes técnicas gráficas, el conocimiento y acercamiento al panorama artístico actual y el desarrollo de capacidades de análisis, reflexión y crítica que fomenten el autoconocimiento y el crecimiento personal. Para cumplir con los objetivos⁵⁶ marcados es importante incluir unos contenidos apropiados y efectivos en la relación enseñanza/aprendizaje, por lo que partiendo de esta premisa las siguientes cuestiones serán; ¿Cómo enseñar? y ¿Cuándo enseñar?. Si observamos el cuadro que propone

⁵⁶ Los objetivos generales y específicos de la investigación se describen de forma detallada en el apartado 6.3.1.2.

Julia Boronat Mundina, todos y cada uno de los apartados están relacionados entre sí, ninguna de sus partes puede ser pensada sin tener en cuenta la anterior o posterior, conviviendo, en algunos casos, de forma simultánea.



Figura 6.1. Sobre metodología de la enseñanza inspirado en la Figura 3.8 Elementos curriculares (Arráez Martínez y Romero Cerezo, 2000: 122).

El aprendizaje de técnicas artísticas y de expresión gráfica puede ser un proceso lento y de larga duración por lo que uno de nuestros principales objetivos es dar a conocer un amplio abanico de posibilidades con las que el alumno tenga la posibilidad de experimentar sin llegar a profundizar excesivamente en cada una de ellas, al menos en una primera toma de contacto. Este aspecto será variable en función de la duración del proceso, siendo posible una mayor profundización, tanto en técnicas como en conocimientos en materia de historia del arte, en relación al tiempo estipulado para la realización de la actividad. En cuanto a los conocimientos relativos a artistas del panorama actual, se ha realizado una selección dividida por categorías, estas categorías tienen relación directa con la selección de artistas del capítulo 4. *El autorretrato en la obra del artista contemporáneo*, perteneciente al marco teórico de la presente investigación. El acercamiento a la obra de artistas contemporáneos puede resultar una labor compleja por lo que dentro de esta selección temática se ha trabajado sobre la obra concreta de tres artistas de referencia. La pretensión no es profundizar en la historia del arte sino realizar un acercamiento al lenguaje expresivo del arte contemporáneo desde una perspectiva experiencial.

Ante las cuestiones sobre; ¿Qué, cómo y cuando evaluar? es necesario matizar que el sistema de evaluación estará sometido a diferentes variables. El desarrollo de experiencias artísticas que aquí se plantean, tienen, fundamentalmente, una aplicación

dentro del contexto educativo que entendemos como formal, por lo tanto, y teniendo en cuenta que estamos trabajando dentro de los denominados contenidos transversales, los resultados han de calificarse en función de un sistema de calificaciones acorde con las definiciones pertinentes dentro del currículo en el que se ubiquen. Para ello se establecen una serie de criterios basados en la superación de los objetivos predefinidos y el desarrollo, asimilación y comprensión de los contenidos propuestos dentro de cada una de las actividades. En la valoración de resultados, se tendrá en cuenta la capacidad de implicación por parte del alumno, su capacidad de investigación autónoma y la calidad estética y creativa de las imágenes obtenidas a partir de las actividades propuestas. De este modo se obtiene una visión de conjunto de las diferentes fases correspondientes al proceso de trabajo.

Nos movemos en terrenos pertenecientes a distintas disciplinas. A lo largo del marco teórico se ha hecho referencia a la necesidad de emplear enfoques multidisciplinares en el desarrollo de nuevos diseños curriculares para la enseñanza y aprendizaje del arte. El diseño didáctico de experiencias artísticas que favorezcan el aprendizaje de técnicas artísticas, el conocimiento de la historia del arte y la reflexión en materia de autoconciencia y desarrollo personal, requiere tener en cuenta cada uno de los parámetros que influyen en todos los ámbitos correspondientes.

Para la elaboración de un currículo adecuado es necesario atender a las referencias de la fuente epistemológica de estudio, en este caso los antecedentes relativos a historia del autorretrato, sus características y evolución dentro del contexto de a historia del arte e influencia en el contexto sociocultural al que pertenece.

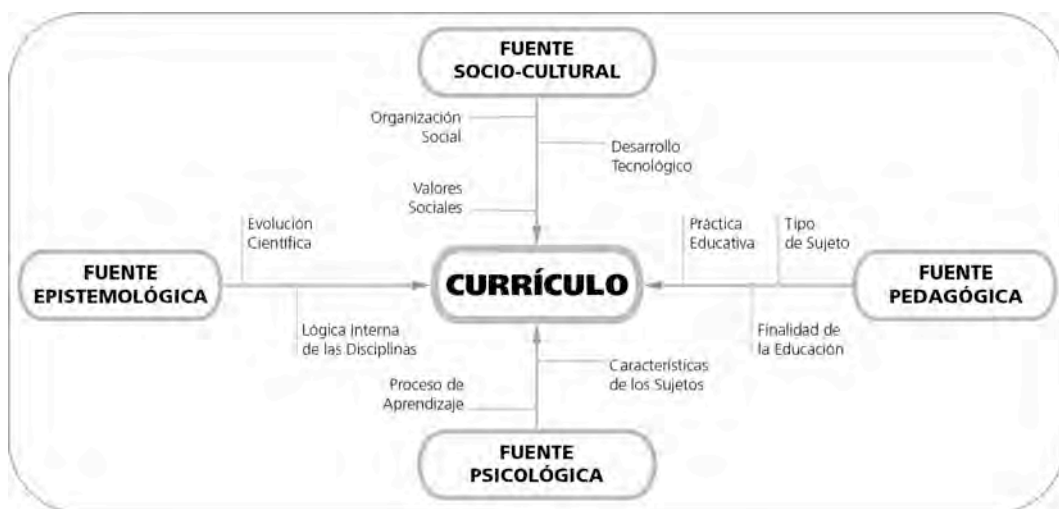


Figura 6.2. Dimensiones del Currículo. Inspirado en la Figura 1.2. Aportaciones de distintas disciplinas a la Didáctica de las Ciencias (Perales, 2000: 25).

Siguiendo la organización que se muestra en la Figura 6.2 y la propia distribución de contenidos teóricos del presente estudio atenderemos al estudio de la fuente socio-cultural y psicológica en la elaboración del currículo. Teniendo en cuenta la influencia socio-cultural del tema de estudio se atenderá a la organización y valores sociales así como al desarrollo de las nuevas tecnologías influyentes.

Desde el campo de la psicología, se ha considerado imprescindible el estudio de las diferentes corrientes que a lo largo de las últimas décadas se han dedicado al estudio de los procesos de aprendizaje. Desde los estudios de la personalidad realizados por Freud, tomamos como referencia la importancia e implicación de los caracteres relativos al terreno consciente, in-consciente y pre-consciente que conforman la naturaleza del ser humano que unido al desarrollo teórico a cerca de los diferentes tipos psicológicos y la influencia del inconsciente colectivo propuesto por Jung nos ofrecen un panorama más amplio del complejo entramado de la personalidad tanto individual como colectiva y por lo tanto se nos plantea la necesidad de crear un currículo flexible a cada tipo humano. Desde la epistemología de las teorías del aprendizaje nos hemos apoyado en aquellas que, vinculadas a las teorías de Rogers, se centran en el desarrollo del ser humano como ser único, individual y con tendencia natural a la autorealización y el crecimiento, entendiendo de este modo, que el desarrollo evolutivo del aprendizaje se da desde la infancia y su proceso puede durar toda la vida. En este sentido, cabe destacar la notable influencia de las teorías sobre las inteligencias múltiples de Howard Gardner enmarcado todo ello dentro de las necesidades de adaptación al nuevo concepto de sociedad posmoderna.

En la elaboración del currículo se han tenido en cuenta las fuentes pedagógicas relativas a la educación artística enmarcadas dentro de una dualidad constante entre la educación formal; basada en la disciplina y el pensamiento razonado, y la libre expresión; característica principal de la sociedad posmoderna. Ante esta dualidad nos posicionamos ante la necesidad de crear un currículo capaz de adaptarse a las necesidades sociales, culturales y personales del individuo dentro de su entorno, por lo que la metodología de la investigación se centra en el enfoque humanístico, con el individuo como centro de estudio. Bajo una perspectiva metodológica interpretativa basada en el análisis de los resultados de experiencias subjetivas y de la propia interpretación desde la perspectiva individual de los sujetos de estudio, así como la toma de referencias basadas en la perspectiva de orientación etnometodológica encargada de registrar y analizar los resultados obtenidos de fuentes conversacionales o grupos de discusión.

6.2.2. ORIENTACIÓN METODOLÓGICA.

Teniendo en cuenta la naturaleza de nuestra investigación para el desarrollo de aplicaciones didácticas sobre autorretrato e identidad, partimos de un enfoque metodológico basado en la investigación cualitativa como proceso activo que nos facilita la descripción detallada de situaciones y comportamientos en la persona en aquellos procesos susceptibles de ser observados. Para ello tomamos como referencia diferentes enfoques metodológicos que nos brindan una mejor comprensión y utilización de los procesos investigativos a seguir en el diseño y desarrollo de la estructura y aplicación del diseño didáctico planteado.

Del mismo modo y tomando como referencia los principios de la investigación etnográfica partimos del supuesto de la importancia que tiene para el ser humano la referencia a los valores y normas del contexto social en el que vive (Pérez-Serrano, 1990). De este modo nuestro principal interés es entender el comportamiento del grupo de experimentación dentro de su contexto social. Por lo tanto nos interesa descubrir y analizar las motivaciones y valores del grupo de experimentación en relación al desarrollo identitario.

6.2.2.1. Investigación-acción.

La investigación-acción es una metodología de investigación educativa orientada a la mejora de la práctica educativa manteniendo como objetivo principal la mejora y evolución de resultados en los procesos de aprendizaje de la persona que lo practica. En este sentido, la investigación-acción se presenta como una "fórmula diferente de las concepciones tradicionales de la investigación educativa, y sus relaciones con otras formas de reflexión sobre la práctica" (Elliott, 1990: 23). Por lo tanto, la investigación-acción se caracteriza por su relación con los problemas prácticos cotidianos experimentados por los profesores dentro del aula.

Según varios autores las principales características de la investigación-acción son las siguientes:

1. Analiza las acciones humanas y las situaciones sociales (Elliott, 1990: 24).
2. Profundiza y explora en las posibilidades de transformación y cambio (Pérez Serrano, 1990: 36).
3. Interpreta lo que ocurre desde el punto de vista de las personas que actúan e interactúan (Elliott, 1990: 25).
4. Describe y explica las acciones humanas y las situaciones sociales en la vida diaria.

5. La investigación-acción nos permite interpretar lo que está sucediendo produciendo y reformulando nuevas teorías (Carr y Kemis, 1998:149).

Siguiendo los principales planteamientos de la investigación-acción se ha elaborado un esquema conceptual basado en el esquema propuesto por John Elliott (1990: 24) en el que se establecen las relaciones entre las diferentes fases del proceso de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.



Figura 6.3. Investigación-acción en experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.

Partimos de una problemática a investigar, en este caso sobre la aplicación de un diseño didáctico que fomente el desarrollo de valores identitarios a través de la experiencia artística. Mediante la experimentación obtenemos una serie de resultados que nos permiten elaborar una primera fase de diagnóstico. A partir de los primeros resultados y evaluaciones, se plantean nuevas soluciones a la problemática inicial en un proceso de continuo feedback entre el terreno perteneciente a la experimentación y la práctica y el terreno de la reflexión.

La triangulación; experimentación, diagnóstico y respuesta, está relacionada con el terreno de la práctica y es llevada a cabo por el grupo de experimentación. Por otro lado; la investigación del problema, deliberación y evaluación de soluciones, se corresponde con la observación del investigador el cual plantea nuevas soluciones en base a los resultados obtenidos en cada fase del proceso de investigación.

De este modo el desarrollo de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad sigue este esquema de doble triangulación a través de los tres grupos generales de investigación, proponiendo en cada uno de los casos, las opciones de cambio y mejora

que considere oportunas en cada caso con la intención de elaborar un diseño didáctico efectivo.

6.2.2.2. Perspectiva humanístico interpretativa.

Debido a la naturaleza de esta investigación se ha considerado la utilización de una metodología basada en los principios de la perspectiva humanístico-interpretativa, siguiendo las propuesta de Justo Arnal, Delio del Rincón y Antonio Latorre (1992).

Desde este punto de vista se pretende crear una metodología flexible y personalizada atendiendo a las necesidades de los sujetos implicados dentro de su contexto educativo, analizando y valorando las interpretaciones que el propio individuo de estudio aporta sobre su propio proceso educativo y de aprendizaje.

Bajo esta perspectiva, el proceso educativo propuesto tiene un carácter subjetivo que atiende a la experiencia directa del individuo dentro de un contexto educativo específico, ajustándose a sus necesidades personales de expresión y teniendo en cuenta su motivación, creatividad, etcétera.

En cuanto a los resultados, estos serán analizados de forma individual, valorando las experiencias y vivencias personales que finalmente formarán parte de una valoración de conjunto, en la que se tomará la globalidad del grupo como marco de referencia.

La finalidad de esta propuesta metodológica será comprender y valorar los modos en los que los sujetos objeto de estudio, experimentan y perciben la realidad que les rodea dentro del grupo de experimentación y el contexto educativo y personal del que forman parte.

A continuación se detallan, a modo de cuadro explicativo, las diferentes orientaciones metodológicas y la justificación de sus aplicaciones dentro del diseño curricular planteado.

FENOMENOLOGÍA: Escuela de pensamiento o filosofía creada por E. Husser (1859 – 1938). Su momento de actuación ocupa la primera parte del s. XX.	
Principios esenciales	Justificación de aplicación dentro del programa de Experiencias Artísticas
La primacía que otorga la experiencia subjetiva inmediata como base del conocimiento.	Las actividades propuestas para las experiencias artísticas se basan en la experimentación directa e interpretación y simbolización subjetiva que el sujeto realiza durante el proceso creativo.
El estudio de los fenómenos desde la perspectiva de los sujetos teniendo en cuenta su marco referencial.	La valoración de resultados se llevará a cabo teniendo en cuenta la procedencia socio-cultural de los diferentes sujetos de estudio.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

<p>Su interés por conocer cómo las personas experimentan e interpretan el mundo social que construyen en interacción.</p>	<p>Las experiencias artísticas que se proponen son de carácter individual, en la mayoría de los casos, sin embargo se llevarán a cabo muestras de trabajos, comentarios en público y mesas de discusión y debate en las que los participantes interactúan e intercambian sus diferentes puntos de vista.</p> <p>El análisis de comentarios y opiniones sobre actividades que parten de una propuesta inicial común a todos los participantes y cuyo resultado final nos proporciona una gran diversidad de resultados, es una interesante fuente de interacción social.</p>
---	---

Tabla 6.1. Fenomenología y programa de experiencias artísticas.

<p>ETNOMETODOLOGÍA: Años sesenta y setenta, Estados Unidos. Su impulsor es Harold Garfinkel, 1967, utiliza varios métodos que él denomina “procedimiento de fractura”. Desde una perspectiva sociológica, la etnometodología tiene en cuenta los métodos que el ser humano utiliza en su vida diaria desde un sentido práctico y racional.</p>	
<p>Principios esenciales</p>	<p>Justificación de aplicación dentro del programa de Experiencias Artísticas</p>
<p>El Experimento disruptivo consiste en interrumpir deliberadamente una rutina social y ver qué ocurre. Da especial importancia al análisis conversacional, que analiza los significados de las conversaciones teniendo en cuenta el contexto. (Mc Neill, 1985).</p>	<p>El experimento disruptivo resulta especialmente interesante ya que la presente investigación pretende interrumpir el curso habitual de un proyecto educativo formal en la cual se pueden adquirir una serie de conocimientos curriculares específicos para, en su lugar, adquirir conocimientos sobre la propia personalidad, incluyendo experiencias, propuestas o preguntas que lleven a una reflexión más profunda y personal. Por lo tanto el análisis conversacional juega un papel importante en la toma de referencias relativas a los nuevos aprendizajes obtenidos mediante el discurso o la defensa de diferentes opiniones.</p>

Tabla 6.2. Etnometodología y programa de experiencias artísticas.

<p>INTERACCIONISMO SIMBÓLICO: Estudios realizados en los años cuarenta y cincuenta de corte conductista. Uno de sus autores más representativos es H. Blumer, 1969 cuya teoría se basa en que la experiencia humana está mediada por la interpretación y por lo tanto los seres humanos actúan sobre las cosas en función del significado que tienen para ellos. En este aspecto son muy importantes los significados sociales.</p>	
<p>Principios esenciales</p>	<p>Justificación de aplicación dentro del programa de Experiencia Artísticas</p>
<p>La actuación de las personas sobre las cosas, e incluso sobre las personas, depende de lo que significa para ellos.</p>	<p>La significación individual y personal es uno de los factores más relevantes de esta investigación ya que el fin último es el desarrollo de estrategias que favorezcan el autoconocimiento y por lo tanto la interpretación simbólica individual de las experiencias personales tendrá asu vez un carácter simbólico individual en sí mismo.</p>
<p>Los significados son el resultado de la interacción.</p>	<p>La interacción funciona como herramienta de reflexión y/o autoafirmación por lo que podemos afirmar que los significados son susceptibles de ser modificados o no en función de dicha interacción.</p>

<p>La interpretación genera y modifica los significados.</p>	<p>La propuesta de experiencias artísticas trabaja tanto el proceso creativo de la propia experiencia como el proceso de interpretación y significación. Mediante el análisis y reflexión sobre los resultados obtenidos a través de la experiencia artística se generan una serie de significados simbólicos que una vez interpretados pueden ser modificados y por lo tanto nos encontramos ante una posibilidad de cambio.</p>
--	---

Tabla 6.3. Interaccionismo simbólico y programa de experiencias artísticas.

6.2.3. FASES DE LA INVESTIGACIÓN.

Como se ha indicado en el apartado anterior, nuestra investigación sigue un enfoque metodológico basado en la investigación-acción desde una perspectiva humanístico-interpretativa.

Tomando como referencia las hipótesis planteadas como punto de partida, se establecen una serie de objetivos claves que nos marcan la dinámica a seguir en el planteamiento del diseño del programa aplicado de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.

Marcos teóricos preliminares y selección de grupo para el estudio. Apoyándonos en la revisión realizada en el marco teórico se trabaja en torno al uso del autorretrato en la obra de los artistas contemporáneos seleccionados valorando el estilo, forma, tendencia estilística y simbología, entre otros parámetros.

Las experiencias artísticas propuestas se incluyen dentro del ámbito educativo como complemento formativo a asignaturas afines a la expresión artística y la creatividad.

El grupo de estudio principal y por lo tanto el diseño didáctico definitivo será aplicado en estudiantes universitarios de Diseño Multimedia y Gráfico. Así mismo se determina trabajar con individuos de edades comprendidas entre los 18 y los 20 años aproximadamente, considerándose una edad apropiada para el desarrollo de las actividades propuestas.

Recogida de datos. EL proceso de recogida de datos se lleva a cabo a lo largo de todo el proceso de investigación. Las imágenes obtenidas a partir de las actividades propuestas y los comentarios del alumno sobre el trabajo realizado junto a la observación participante y los datos obtenidos mediante la encuesta final, nos aportan la información suficiente para la observación, análisis y validación de las actividades propuestas en el diseño didáctico.

Análisis e interpretación de datos. Se lleva a cabo un análisis de los trabajos finales. La interpretación de estas imágenes se realiza en función de las pautas descritas para la

elaboración de las mimas; técnicas utilizadas, grafismo, interpretación simbólica y su referencia a los materiales escritos que describen el proceso de trabajo (diario gráfico) y conclusiones finales realizadas por el propio alumno.

6.3. PRESUPUESTOS DE PARTIDA.

Como presupuesto de partida para nuestra investigación partimos de la hipótesis planteada sobre la utilización de la expresión artística como medio de exploración y autoconocimiento para el desarrollo de la identidad.

1. La práctica artística proporciona herramientas adecuadas para el acercamiento al patrimonio cultural a través de la observación y análisis de las obras creadas por los artistas contemporáneos.
2. La experimentación artística a partir de referentes del arte contemporáneo facilita el acercamiento a la cultura y al conocimiento técnico de recursos expresivos.
3. La observación y análisis del trabajo realizado durante el proceso creativo favorece el desarrollo de habilidades de comunicación y autoconocimiento.

6.3.1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.

Se han sugerido dos ideas claves de las que partimos como objetivos principales a conseguir en los diferentes grupos de trabajo:

1. La expresión artística como medio de expresión innato en el ser humano.
 2. Valorar la expresión artística y la utilización de los diferentes modelos de autorretrato en aplicaciones didácticas como herramienta para el desarrollo de la identidad.
- En torno a estas dos ideas principales se propone una secuenciación de procedimientos que incluyan, de forma paralela, el desarrollo de ambos puntos de partida teniendo en cuenta las necesidades concretas relativas a la adaptación del diseño didáctico en función de las siguientes variantes: La adecuación de los **ejes teórico-conceptuales** que engloban los conocimientos en materia de historia del arte, técnicas de expresión gráfico-plásticas y desarrollo de habilidades de crecimiento personal en aplicaciones didácticas. En el siguiente esquema resumen se pueden observar las líneas de procedimiento de la investigación teórica en la que partiendo de la idea principal del **autorretrato** como tema de estudio y desarrollo para futuras aplicaciones de experiencias artísticas; se realiza una revisión previa del retrato y autorretrato desde una

perspectiva amplia y compleja que abarca el campo de la **historia del arte**, en el que se encuentra inmerso y, a su vez, se interrelaciona con aspectos relativos a la sociología, psicología y filosofía como campos de interés por su relevancia histórica en el estudio del desarrollo y evolución del ser humano y su entorno sociocultural.

La revisión previa de referentes históricos nos lleva a contemplar el panorama actual del arte donde nos encontramos ante un **nuevo concepto de autorretrato** en la obra del artista contemporáneo.

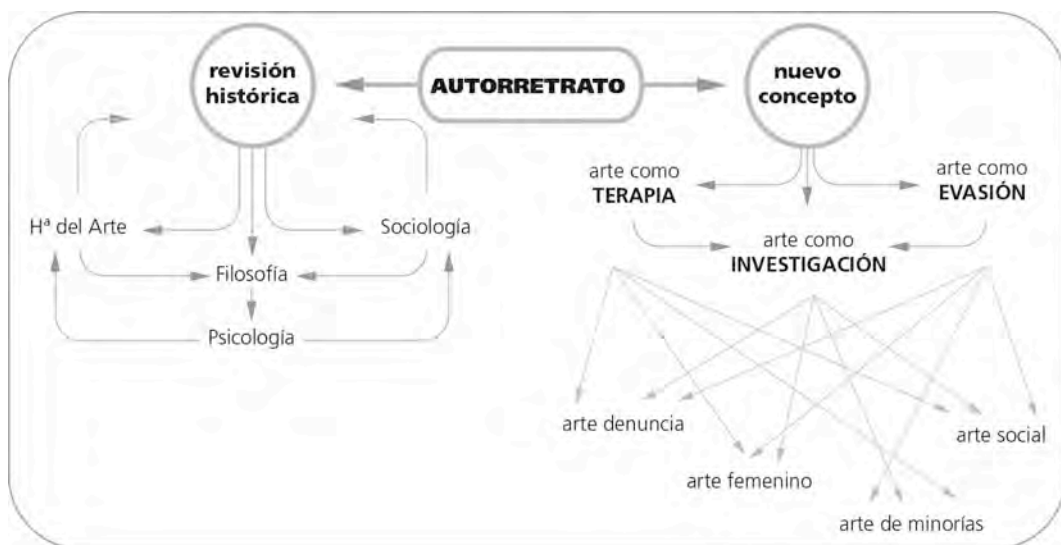


Figura 6.4. Relación existente entre el estudio y revisión de los referentes históricos relativos al autorretrato en interacción con disciplinas relativas a la historia del arte, la filosofía, la psicología y la sociología y el nuevo concepto actual de autorretrato en la obra de artistas contemporáneos dentro de un contexto determinado; arte como evasión, arte como investigación y arte como evasión, atendiendo a su vez a su marco de actuación para el que se proponen cuatro apartados generales; arte de minorías, arte femenino y arte urbano y de denuncia como se describe en el apartado 5 del marco teórico.

Para una mayor comprensión de las particularidades del autorretrato actual, se ha puesto en marcha un sistema de subapartados interrelacionados que actuando de forma independiente se caracterizan por las infinitas conexiones existentes entre sí: arte como **terapia**, arte como **investigación** y arte como **evasión**. Esta interrelación de subapartados responde a las características esenciales del tema de estudio y, por lo tanto, a la influencia de la posmodernidad.

- En relación a los **objetivos** generales marcados, el diseño curricular para el desarrollo de experiencias artísticas será tratado desde una triangulación de perspectivas: una perspectiva **artística** (expresión y comunicación) como eje principal del estudio, y su relación con las perspectivas **filosófica** (de

pensamiento y de cambio) y **psicológica** (trabajo con las emociones hacia el autoconocimiento). En el siguiente esquema se muestran los aspectos de referencia de cada una de las diferentes perspectivas de orientación, poniendo de manifiesto la relación existente entre cada una de ellas y la importancia de atender a cada uno de estos aspectos, no de forma independiente sino en un proceso de interrelación continuo y adaptado a las necesidades individuales del grupo de experimentación.

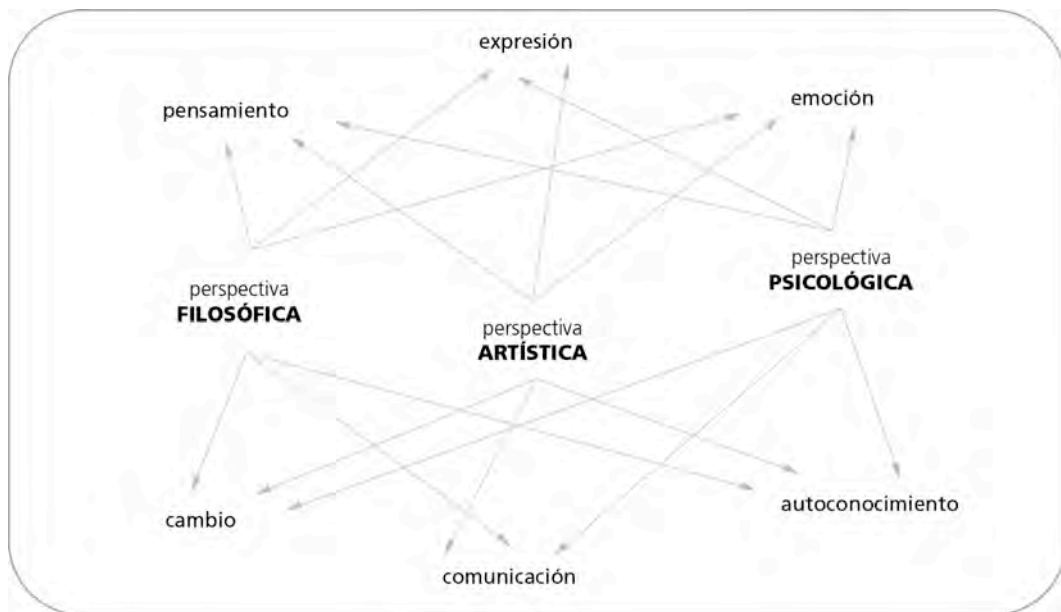


Figura 6.5. Relación de intervenciones y marcos de intervención desde la perspectiva filosófica, artística y psicológica en el desarrollo de aplicaciones didácticas.

- La aplicación de **secuencia de procedimientos** atiende al desarrollo de una serie de actitudes relacionadas con el aprendizaje teórico-práctico de técnicas y referentes de la historia del arte y su relación con el autodesarrollo personal en base a la creación de estructuras sólidas de pensamiento. Estas estructuras de pensamiento están contempladas en el esquema 5 y forman parte de los objetivos a cumplir en el programa de aplicaciones didácticas. En el siguiente esquema se puede observar la secuencia de procedimiento en la elección del material de trabajo. Partiendo de una cuidada selección de artistas se ha elaborado un diseño de aplicaciones didácticas en relación a las perspectivas contempladas en los objetivos del programa y la adecuación curricular de las mismas.

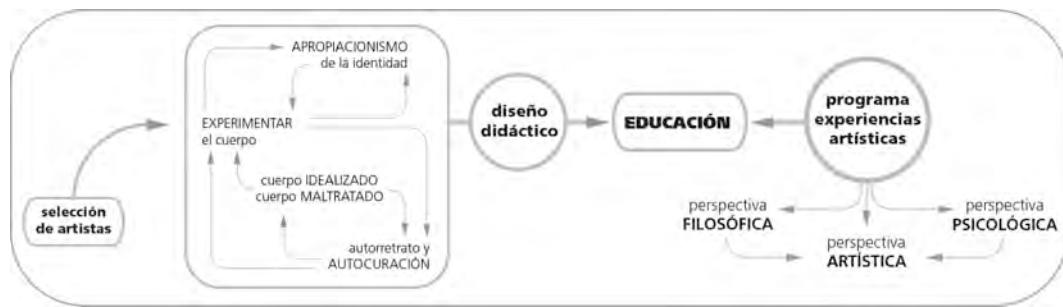


Figura 6.6. Selección de artistas e interconexión con el desarrollo del diseño didáctico para el programa de experiencias artísticas.

6.3.1.1. Principios de procedimiento.

La experiencia artística está directamente relacionada con las actitudes y por lo tanto éstas se fundamentan en determinados valores que serán susceptibles de cambiar en función, tanto de la persona que realiza la propuesta, como del tipo de actividad a realizar y, por supuesto, del propio individuo que la realiza. “Dar a conocer creaciones propias y ajenas implica actitudes que tomen en consideración tanto el elemento a comunicar, como las características de los receptores de nuestros mensajes” (Fontal, 2006: 47-56).

Por lo tanto los principios de procedimiento a seguir en la realización de la presente aplicación piloto son:

a). **Dejar fluir la expresividad.** Para adentrarnos en nuestros pensamientos interiores tenemos que dejar que se manifiesten de manera inconsciente y de forma casi automática nuestras emociones a través de la expresión artística. Esta tarea no resultará fácil en el comienzo del desarrollo de la actividad, ya que será necesario un espacio de tiempo acorde con las necesidades personales susceptibles de ser variables en función de las necesidades de cada individuo, para sentirse cómodo e ir eliminando poco a poco las represiones de nuestro yo consciente y de este modo dar paso a nuestro yo inconsciente.

Por esta razón queremos destacar nuestro interés por la expresividad natural y espontánea del *Art Brut*, muy similar a la manera que tienen de enfrentarse a la creación artística, los niños o los enfermos mentales. “En este sentido, no debemos obviar que la mayoría de los trabajos infantiles están presididos por el encanto y la belleza plástica, casi con independencia de la etapa a la que pertenezcan, y que es en la contemplación de los garabatos más primitivos donde nos situamos, verdaderamente, frente al enigma de la mente en plena expansión” (Marco-Tello y Ortega cubero, 2003: 87).

Este método de trabajo se caracteriza principalmente por la espontaneidad, es decir, por una creatividad escasamente manipulada ligada a una libertad casi absoluta de expresión, que actúa sin miedo a la representación de lo que para cada uno es correcto, es la verdad, es su verdad, todo tiene cabida y es aceptado de forma incondicional tanto por la persona que realiza la actividad como por el resto de observantes.

El proceso creativo puede ayudarnos a liberar partes de nosotros que, por alguna razón, más o menos traumática, han quedado reprimidas y con el tiempo enquistadas, no somos conscientes de que existen pero están ahí y nos afectan.

El primer paso para liberarnos, consiste en dejarnos llevar, de una manera controlada, pero dejarnos llevar, dejar sentir, dejar fluir. Este es un paso complicado ya que romper con los mecanismos habituales de conducta, resulta difícil y en algunas ocasiones incluso doloroso, no a nivel físico, por supuesto, pero sí a nivel emocional puesto que podemos encontrarnos con aspectos de nuestra conducta que no entendemos o que no nos gustan; por este motivo puntualizamos en la necesidad de la presencia de un docente-guía que facilite el despliegue y enfoque de estos nuevos mecanismos de actuación que desconocíamos.

b). **Analizar las obras creadas.** Es muy importante saber observar las obras creadas, no tanto desde el punto de vista estético sino desde el contenido, ya que éste es el que nos está contando qué es lo que realmente sucede en nuestro interior, por lo tanto debemos estar muy atentos a cualquier detalle, posición, distribución de espacios, colores empleados, etcétera, e intentar sacar una conclusión de por qué cada uno de los elementos se encuentran aquí y no allí, tienen este color y no otro y cuál es su significación. Este es un trabajo que requiere una atenta dedicación y constancia.

En este sentido la labor del profesor o guía es fundamental. "Partimos de un criterio basado en intereses educativos, culturales y artísticos, aunque también están implicados otros factores que consideramos importantes, como las repercusiones emotivas y los sentimientos humanos" (Huerta, 2010: 33).

A pesar de la importancia de tener una persona guía que nos ayude a descifrar nuestro jeroglífico interior, es interesante que sea la propia persona creadora de la obra la que se implique más directamente en este análisis, ya que una ayuda excesiva podría llevarnos a una lectura errónea del contenido de las obras.

c). **Exploración de contenidos.** Tras analizar nuestras obras debemos buscar los enlaces que existen entre todos estos símbolos que nosotros mismos hemos recogido a lo largo de nuestra vida y que ahora quedan plasmados y representados de forma visible en el material de trabajo.

El proceso consistirá en recoger a modo de mapa conceptual una visión general en la que aparezcan representados los símbolos recogidos durante el proceso de trabajo y posteriormente relacionarlos con episodios o situaciones de nuestra vida, tanto pasada como presente. De este modo podemos observar aquellos aspectos que se repiten y por lo tanto nos están dando muestras de aspectos importantes que una vez simbolizados serán la clave para descubrir nuestras pautas de conducta.

Nos encontramos en uno de los momentos más delicados del proceso de significación y conclusiones ya que hemos profundizado directamente en nuestro interior y empezamos a encontrar respuesta a preguntas iniciales que pueden llegar a generar dudas. Estas dudas atienden a nuevas preguntas que a su vez necesitarán nuevas respuestas.

d). **Simbolización y Autoconocimiento.** Llega el momento de reflexión, de quietud, y ciertamente es así puesto que la exploración de nuestro ser puede resultar agotador, y en este momento empieza un periodo de aceptación. Hemos visto lo que somos, hemos entendido nuestros comportamientos y actitudes ante diversas situaciones de la vida y en el mejor de los casos los hemos corregido si lo hemos considerado oportuno. Nos movemos en terrenos emocionales complejos cuyo período de resolución puede variar de un individuo a otro. La simbolización nos lleva al autoconocimiento y este proceso puede alcanzar diferentes niveles de efectividad en función, por un lado, de la predisposición de la propia persona en la realización e implicación con las actividades a desarrollar, y por otro la necesidad de adaptación a los ritmos de trabajo y autoexploración individuales.

6.3.1.2. Objetivos de la investigación

La finalidad de esta propuesta metodológica es comprender y valorar los modos en los que los sujetos objeto de estudio, experimentan y perciben la realidad que les rodea dentro del grupo de experimentación y el contexto educativo y personal del que forman parte.

6.3.1.2.1. Objetivos generales

Evaluar el diseño didáctico de aplicaciones artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad dentro de las aulas. El desarrollo de un diseño didáctico en torno experiencias artísticas y autorretrato pretenden abarcar el conocimiento y aplicación de diferentes técnicas gráficas, el conocimiento y acercamiento al panorama artístico actual y el desarrollo de capacidades de análisis, reflexión y crítica que fomenten el autoconocimiento y el crecimiento personal. En principio pueden resultar términos un tanto abstractos, sin embargo forman parte de los objetivos a conseguir al finalizar la actividad, por lo tanto nuestros objetivos son el desarrollo de habilidades técnicas y de expresión gráfica, fomentar la capacidad investigadora en la toma de referentes y el

desarrollo de capacidades individuales que favorezcan el desarrollo de la identidad a corto, medio y largo plazo.

6.3.1.2.1. Objetivos específicos

- 1. Analizar** elementos de identificación eficaces mediante la utilización de imágenes Figurativas, abstractas o simbólicas que definan cualidades de la personalidad.
- 2. Identificar** aquellos recursos gráficos, técnicos y estilísticos así como con los significados simbólicos y conceptuales de artistas pertenecientes a nuestro panorama cultural como referentes de trabajo en el desarrollo y aplicación de estrategias didácticas para el desarrollo de la identidad.
- 3. Valorar** diferentes posibilidades de intervención educativa mediante la implementación de estrategias didácticas en torno a las enseñanzas artísticas y su capacidad de mejorar el desarrollo de la identidad.
- 4. Reflexionar** sobre la visión, tanto individual como grupal que se ofrece al exterior que favorecen las relaciones interpersonales entre los diferentes componentes del grupo de experimentación. En este sentido se facilita el crecimiento personal y el desarrollo del pensamiento crítico sobre temas de nuestro entorno social y personal mediante la puesta en común y debate grupal sobre estos aspectos y temas de actualidad.
- 5. Desarrollar** nuevas propuestas educativas que fomenten el conocimiento del patrimonio artístico y favorezcan el desarrollo de capacidades de abstracción, simbolización y síntesis en la comunicación y representación identitaria. De este modo se desarrolla el carácter crítico y personal y mediante el análisis y creación de imágenes conceptuales que manifiestan su implicación en torno a temas de índole social o político.

6.3.1.3. Características de la aplicación.

Para el desarrollo del programa y aplicaciones de experiencias artísticas se han tenido en cuenta los siguientes aspectos en la metodología de trabajo:

Escenario de experimentación: El estudio se ha llevado a cabo con alumnos del Grado en Diseño Multimedia y Gráfico de ESNE, centro adscrito de la Universidad Camilo José Cela de Madrid. Actualmente en este centro se imparten estudios universitarios oficiales de grado especializados en diseño. El centro se encuentra ubicado en un barrio céntrico de la capital madrileña.

Las experiencias artísticas se enmarcan dentro de la asignatura de “Teoría práctica del color” y por lo tanto se adaptarán a los contenidos y objetivos propios de la asignatura utilizando nuestra metodología de trabajo como contenido transversal en el desarrollo de actitudes personales y de conocimiento de la expresión artística.

Grupo de experimentación: Se ha trabajado con alumnos universitarios de primer curso. Las edades de los individuos de estudio están comprendidas entre los 18 y 21 años. El trabajo de investigación se ha desarrollado durante dos años pertenecientes a los cursos académicos; 2010-11, 2011-12 y 2012-13. En ambos casos se ha puesto en práctica la iniciativa en varios grupos de entre 25 y 35 alumnos en los que se ha trabajado de forma paralela incluyendo pequeñas variantes con la finalidad de obtener una visión más amplia para la elaboración de conclusiones.

- Grupo de estudio 1 (2010-11): grupos de 27 alumnos de los cuales el 63% son hombres y el 37% son mujeres.
- Grupo de estudio 2 (2010-11): grupos de 28 alumnos de los cuales el 54% son hombres y el 46% son mujeres.
- Grupo de estudio 3 (2010-11): grupos de 26 alumnos de los cuales el 58% son hombres y el 42% son mujeres.
- Grupo de estudio 4 (2011-12): grupos de 33 alumnos de los cuales el 45% son hombres y el 55% son mujeres.
- Grupo de estudio 5 (2011-12): grupos de 35 alumnos de los cuales el 55% son hombres y el 45% son mujeres.
- Grupo de estudio 6 (2012-13): grupos de 30 alumnos de los cuales el 50% son hombres y el 50% son mujeres.
- Grupo de estudio 7 (2012-13): grupos de 35 alumnos de los cuales el 45% son hombres y el 55% son mujeres.

6.3.1.4. Técnicas de investigación.

En este tipo de investigación es necesario poner en práctica una gran diversidad de estrategias y especialmente las estrategias interactivas como:

- **La observación participante**, en la que hay que combinar la observación con la participación. Es muy importante observar las pautas de conducta y participar en la cultura que se está participando (en la adolescente, por ejemplo, en el estudio que propone esta investigación). Es muy importante permanecer atento a lo que ocurre, reflexionando y recogiendo registros de campo.

- **La entrevista informal**, cuyo objetivo es mantener conversaciones con los participantes hablando de aspectos que sean de su interés y cubrir aspectos importantes para la investigación. La entrevista informal puede ir desde discusiones casuales dentro de la realización de cualquiera de las actividades propuestas, a entrevistas abiertas grupales o individuales.
- **Materiales escritos**, de gran utilidad ya que aportan mucha información y constituyen un apoyo útil a la observación. Pueden ser de varios tipos:
 1. Documentos oficiales. Horarios, programaciones, grabaciones, exposiciones, exámenes, fotografías, etc...
 2. Documentos personales. Como diarios, trabajos escritos, obras gráficas.
 3. Cuestionarios.

6.3.1.5. Fases del proceso de investigación

Tal y como se enunciaba en la introducción, las fases del proceso de investigación dan comienzo a partir de una serie de primeras experiencias artísticas de referencia sobre autorretrato e identidad.

Durante todo el proceso de investigación se lleva a cabo una interrelación de contenidos tanto teóricos como de aplicación prácticas tal y como se muestra en el mapa conceptual del esquema 1.4.

A continuación se muestra el cronograma de evolución del proceso completo de investigación sobre autorretrato e identidad.



Tabla 6.4. Cronograma de evolución del proceso de investigación.

Esta Tabla muestra de forma gráfica las diferentes fases del proceso de investigación distribuidas de la siguiente forma:

1. Puesta en marcha de las primeras experiencias artísticas de referencia: Estas primeras experiencias marcan las primeras pautas de trabajo y análisis para el posterior diseño didáctico de la aplicación piloto así como nos define la futura línea de investigación teórica.

2. Desarrollo del marco teórico de la investigación. El marco teórico de la investigación se desarrolla inicialmente como punto de partida y referencia. Posteriormente y una vez planteado el diseño piloto de aplicación marco teórico y marco experimental se van desarrollando en paralelo de forma que se nutren mutuamente en función del análisis de resultados obtenidos durante el proceso de experimentación.
3. EL marco experimental se corresponde con los tres últimos años de investigación en los que se pone en marcha la aplicación del diseño piloto de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.
4. Finalmente y una vez recopilada toda la información a partir de la observación y análisis de los instrumentos de recogida de datos, se procede a la elaboración de conclusiones a la investigación.

6.3.2. PRIMERAS EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS DE REFERENCIA.

La idea de utilizar la experiencia artística como un método de desarrollo de la identidad parte de la realización de una serie de experiencias artísticas de referencia realizadas con anterioridad al desarrollo de la presente tesis y llevadas a cabo como pequeños talleres dentro de algunos colegios de la ciudad de Palencia.

En la introducción hemos hecho referencia al interés que suponen estas intervenciones didácticas sobre autorretrato para el posterior desarrollo de propuestas didácticas mucho más complejas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad dentro de las aulas. Esta intervención plantea la utilización de experiencias artísticas como método de aprendizaje en el estudio de la forma aplicada a la elaboración de un autorretrato a partir de elementos geométricos básicos.

El desarrollo y aplicación de las primeras experiencias artísticas de referencia supone el comienzo de un proceso de investigación que da forma al tema principal que posteriormente conforma el grueso de la presente tesis doctoral. En este sentido las actividades que se describen a continuación funcionan como pruebas aproximativas de referencia al diseño y aplicación de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad llevadas a cabo posteriormente en el proceso de investigación.

6.3.2.1. Experiencia en las aulas.

Como propuesta inicial se trabaja con diferentes grupos de edades comprendidas entre los 7 y los 11 años. Los colegios en los que se pone en marcha la experiencia se trata de centros tanto públicos como privados y en todos los casos mixtos de la ciudad de Palencia durante el curso 2003/2004. La experiencia se lleva a cabo en la jornada destinada a la expresión plástica, previamente se comenta con el profesor encargado del

aula la dinámica de trabajo a seguir y posteriormente a los alumnos se les propone la actividad como un complemento a su formación desde una perspectiva nueva.

La actividad se realiza en diferentes grupos de aproximadamente 20 alumnos y en diferentes colegios estableciendo las mismas pautas de trabajo con una pequeña variable: la muestra o no de un ejemplo a seguir y el formato establecido para la realización del trabajo. En las conclusiones finales se comentan las apreciaciones pertinentes sobre los resultados a estas variables.

Los elementos de recogida de datos son los propios dibujos realizados así como la observación de los alumnos durante el proceso creativo y los comentarios realizados durante el proceso creativo.

6.3.2.1.1. *Mi autorretrato geométrico*

MATERIALES: Cartulinas A4 y pinturillas plastidecor de colores.

PROPUESTA: Durante aproximadamente 5/10 minutos tiene lugar la presentación del ejercicio, muestra del ejemplo y reparto de cartulinas.

La actividad consiste en realizar un autorretrato que debe ser construido únicamente a partir de Figuras geométricas simples (triángulo, cuadrado, circunferencia, líneas horizontales, verticales, puntos, etcétera).

JUSTIFICACIÓN: La intención final pretende que el alumno aprenda a descomponer las Figuras que acostumbra a ver en su entorno natural como en este caso es su propio rostro, interpretando estas Figuras como formas de estructura simple que, construidas como cuerpos geométricos, se reordenan en el espacio.

OBJETIVOS: Distinguir y reconocer las formas geométricas básicas y aplicarlas al entorno conocido. Mediante esta actividad se pretende agudizar la capacidad de síntesis y relación entre las diferentes formas estructurales de la naturaleza de los alumnos al mismo tiempo que:

- Reflexionan sobre su aspecto físico.
- Analizan las formas geométricas básicas.
- Desarrollan la capacidad de síntesis.

CONTENIDOS: Relación entre las formas geométricas elementales (cuadrado, triángulo, círculo, etc...) aplicadas como elemento constructivo.

METODOLOGÍA: Tras una breve observación y repaso de las formas geométricas básicas y la muestra de un ejemplo significativo (realizado por mi), se les propone reproducir su propio retrato a partir la construcción del mismo utilizando exclusivamente las formas geométricas indicadas anteriormente. También se permite utilizar puntos, líneas (verticales y horizontales, etcétera), para ello se les explica que pueden utilizar estos otros elementos a modo de textura o relleno de formas.

EVALUACIÓN: Se tiene en cuenta la comprensión del ejercicio, en la medida en que se pueda establecer cierta similitud autorretrato-retrato y caracterización en la búsqueda de soluciones para resolver las diferentes formas de la cabeza a través de los elementos geométricos indicados. También se tiene en cuenta la originalidad de formas y la utilización de recursos.

RESULTADOS FINALES Y CONCLUSIONES: Anteriormente se ha hecho referencia a la variable “muestra de ejemplo a seguir”. En principio esta imagen estaba concebida para dar una idea más clara sobre el trabajo a realizar. Se contemplaba la posibilidad de que el aumento respecto de la “copia” directa del ejemplo de referencia fuera posible, y así fue, sin embargo no en un porcentaje tan elevado como pudiera considerarse con antelación.

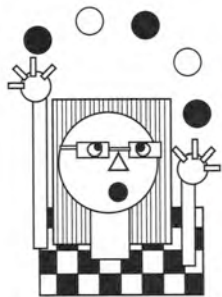


Imagen 6.1. Imagen de referencia utilizada en el taller de autorretrato geométrico.



Imagen 6. 2. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato geométrico en los que se puede apreciar una clara influencia de la imagen de referencia mostrada.

En las imágenes superiores se observa el ejemplo de muestra y algunos de los trabajos resultantes de esta copia o interpretación del ejemplo mostrado. La colocación de los brazos en posición vertical y hacia arriba, así como la inclusión de elementos volantes sobre la cabeza es una de las principales características de estos dibujos.

En la mayoría de los casos se partió del modelo de referencia pero se generó una imagen nueva, tanto en composición, como en movimiento y formato. A continuación se muestran algunos de estos ejemplos en los que cabe destacar una más adecuada

utilización de los elementos geométricos por parte de los niños, mientras que las niñas intentan acercarse más a la realidad de las formas representadas.



Imagen 6.3. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato geométrico en los que partiendo de la imagen de referencia mostrada se han incluido detalles más personales en la realización de los trabajos. Los alumnos de grupo de experimentación tienen una edad comprendida entre los 7 y los 8 años.

Otras de las variables que se introdujo fue el formato del papel de trabajo; en los primeros ejemplos trabajaban sobre un formato A4, habitual de los cuadernos de dibujo y por lo tanto, un formato al que están acostumbrados. Como novedad, a los alumnos del siguiente grupo de trabajo se les facilitó un formato cuadrado con la idea de generar cierta expectación o cambio ante la necesidad de tener que trabajar sobre un formato geométrico tan marcado.

A continuación se muestran los trabajos realizados sobre formato cuadrado:



Imagen 6.4. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato geométrico en el que se aplica la variable para formato de trabajo cuadrado (20 x20 cm). Los alumnos de grupo de experimentación tienen una edad comprendida entre los 10 y los 12 años.

Junto con el formato cuadrado a un grupo se le muestra la imagen de referencia y a otro no, en este caso se trata de alumnos algo más mayores (10 o 11 años) que las primeras imágenes de resultados mostradas. En esta ocasión la imagen de referencia funciona como una posible orientación de trabajo y se observa que los alumnos prestan más atención a las explicaciones verbales sobre la realización de la actividad que a la imagen de referencia mostrada.

Los niños de menor edad se muestran con mayor capacidad de abstracción y se sienten más libres a la hora de utilizar recursos, en este caso formas geométricas, que no se

corresponden con la realidad, sin embargo se apoyan con mayor facilidad en la imagen de referencia y en los dibujos realizados por sus compañeros por lo que la tendencia clara se inclina hacia la copia. Por otro lado observamos que la utilización de formatos diferentes favorece la creatividad ante la necesidad de adaptarse a nuevos espacios de trabajo.

La edad de maduración es un factor importante en la capacidad de abstracción siendo más probable ésta en los niños que en las niñas cuya tendencia es la fiel representación de la realidad. Es conveniente añadir que en los resultados obtenidos, los trabajos realizados de forma más figurativa, es decir, prescindiendo total o parcialmente de la utilización de las formas geométricas propuestas, se traducen en trabajos de dibujo más maduro en cuanto a formas, característica que también se aprecia en la utilización de las líneas de dibujo y uso del color, mucho más apagado y monocromático.

6.3.2.2. Experiencia artística de referencia

A continuación se describe la experiencia artística que podemos denominar "piloto". Esta experiencia fue realizada en el curso 2003-04 con alumnos de 3º de la ESO en el Colegio San Gregorio de Aguilar de Campoó, Palencia. Este trabajo se presentó como un posible proyecto para trabajar posteriormente con adolescentes conflictivos o que presentaran ciertos problemas de integración en el grupo, problemas de comunicación, aprendizaje, relaciones sociales, etcétera.

El proyecto inicial se puso en marcha como una toma de contacto con el desarrollo de la identidad a través de la práctica artística en la adolescencia, marcando la línea principal de trabajo de posteriores investigaciones.

6.3.2.2.1. Taller de Autorretrato e identidad

JUSTIFICACIÓN: Motivada por las preocupaciones que mis alumnos de secundaria despertaban en mí, este trabajo de investigación, está especialmente orientado a la búsqueda de la identidad en la adolescencia. A través de esta investigación se intentó dar una respuesta a ese mar de dudas y preguntas que pasan por sus cabezas, en un momento de sus vidas en el que la confusión, la duda y el caos son compañía diaria y, en algunos casos, fuente de posibles problemas de integración social en el futuro.

El objetivo principal es la utilización del arte como medio de comunicación, mediante el cual, los adolescentes puedan expresar sus sentimientos y emociones de manera más distendida y fomentar así el desarrollo de capacidades expresivas en torno a la

expresión de sus emociones de manera creativa, utilizando para ello, herramientas propias de las artes plásticas.

Durante el proyecto se invita a la reflexión sobre la propia identidad del adolescente, para que se replanteen aspectos de su propia personalidad que tal vez estén ocultos y que, a través de la expresión artística, puedan aflorar de manera inconsciente y espontánea.

OBJETIVOS: Los principales objetos de estudio para esta investigación son los siguientes:

- Favorecer el autoconocimiento.
- Establecer relaciones entre Individualismo y/o colectivo social.
- Explorar aspectos relacionados con la identidad (diferentes edades y grupos sociales).
- Descubrir el arte como medio de expresión innato en el ser humano.
- Desarrollar aplicaciones del arte o de la expresión artística como nueva técnica terapéutica (terapias creativas).

ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA: La estructura de trabajo se adaptada en función de los grupos de trabajo y del número de sesiones a realizar así como las características de los espacios destinados al desarrollo de la actividad.

Se plantea un número de sesiones no inferior a 8/10, pues un menor número de sesiones nos llevaría a unos resultados apenas visibles. El tipo de reflexión y trabajo personal que se plantea requiere del tiempo necesario para el reposo y la maduración de los resultados.

La actividad se propone de forma progresiva en la que, en un primer momento, el adolescente se replantea su propia identidad como individuo y, posteriormente y de manera escalonada, su relación con el grupo en un proceso creciente, de menor a mayor implicación emocional, con dicho grupo.

Cada individuo parte de sí mismo, se autoanaliza y realiza un trabajo personal sobre cómo se percibe a sí mismo. En un primer momento se trabaja de forma individual y, posteriormente, dentro de un grupo reducido de trabajo. Según se avanza en el proyecto, se amplía la propuesta para la realización de trabajos que impliquen mayor colaboración e interacción grupal.

La reflexión inicial ha de ser individual. Esto posibilita que el adolescente sea el que llegue a sus propias conclusiones a partir de la lectura y simbolización de su obra.

Una vez concluidas las actividades de auto-evaluación y comparación con el grupo, se lleva a cabo a una fase en la que se desarrolla la identidad propia, quedando reforzada

con otras actividades de carácter individual. Finalmente se realiza un trabajo final en grupo, en el que cada participante debe representarse tal como se ve a sí mismo a la vez que se refuerza con las aportaciones externas de los compañeros completando la idea inicial individual con la idea que los demás tienen de cada participante. Este tipo de reflexiones les ayuda a conocer los aspectos más negativos y positivos de su personalidad y carácter, siendo este “darse cuenta” un comienzo a la oportunidad de modificación, cambio y desarrollo personal.

Por lo tanto se trabaja con dos dinámicas diferentes haciendo distinción entre trabajo individual y trabajo grupal. A su vez, dentro de cada sesión se establecen, dos tiempos de trabajo: uno de creación y otro de reflexión, tanto para las actividades individuales como las realizadas en grupo. La estructura de trabajo se distribuye de la siguiente forma:

- Planteamiento de trabajo.
- Reflexión y generación de ideas.
- Realización del trabajo práctico.
- Análisis y reflexión individual.
- Puesta en común: presentación y exposición pública del trabajo realizado.

CONTEXTO DE EXPERIMENTACIÓN: El programa consta de cuatro sesiones en las que se realizan una o dos actividades en cada una de las sesiones, (de manera individual o en grupo).

Los materiales son comunes para todos, la finalidad: compartir.

Para los trabajos grupales se organiza a los alumnos en grupos de cuatro personas, (cada clase consta de 24 alumnos por lo que dispone de 6 grupos de trabajo por aula).

Las sesiones son de 50 min.

La experiencia se lleva a cabo en un aula especial debido a varios aspectos:

- Romper con la dinámica normal del aula.
- Utilización de mesas de trabajo grandes que permitan una distribución de grupos más sencilla y funcional. Los grupos se realizan previamente atendiendo a la necesidad de integración, por parte de unos alumnos, y con la finalidad de conseguir grupos de participantes con diferentes perfiles. Con esta distribución se pretende conseguir grupos de trabajo diferentes a los habituales, incitando así a un mayor diálogo entre compañeros.

Los materiales elegidos para la realización de los trabajos son los siguientes:

- papel blanco (DIN A4, DIN A3 y otros tamaños)
- pinturas de colores
- ceras blandas
- tizas
- tijeras y pegamento

ACTIVIDADES PROPUESTAS: Una semana antes de comenzar con el desarrollo de las actividades sobre identidad y adolescencia, se realiza una serie de ejercicios previos con la intención de poder comparar éstos con los resultados obtenidos al finalizar la sesión de identidad y a su vez comprobar la disposición de trabajo que pueden manifestar los alumnos frente a las actividades de este tipo, tan diferentes a las propuestas habituales de trabajo en la asignatura de plástica.

Estas actividades se realizan dentro del aula habitual de trabajo y con los materiales propios de cada alumno, tan solo se les facilita una fotocopia de la lámina o plantilla de trabajo o en su caso el texto sobre el que trabajar.

a) Autorretrato: En este ejercicio el alumno representaba sus sentimientos, cómo se sentía en ese momento dentro del aula, en esa clase, en ese momento y lugar. (Se le invitó a utilizar el color, formas abstractas, símbolos, objetos, animales, letras, etcétera con la intención de plasmar los sentimientos indicados anteriormente).

Estos fueron algunos de los resultados obtenidos:

b) El rosal: Se les da a los alumnos un folio en blanco sobre el que tienen que visualizar y posteriormente dibujar un rosal (ver anexo 2).

Act. 1. El “yo”: Representación y reflexión sobre el “YO” y pequeña relación de grupo en el cual se pretende tener un primer contacto con los demás, “YO” dentro de un pequeño grupo, (relaciones de liderazgo, conformidad, etcétera).

Presentación del trabajo y reparto del material (5 min.)

Actividad 1.1.: Se reparte un papel blanco DIN A4 a cada uno de los alumnos en él tienen que representarse a sí mismos a modo de "graffiti", escribiendo su nombre, apodo, siglas, símbolos, colores, etcétera.

Se indica a cada individuo del grupo que haga un cartel con su nombre. El cartel elegido debe representar un símbolo de su poder personal. También puede ser un objeto, Ejemplo: la forma o el color del sol o algo abstracto.

Tiempo de realización (20 min.) + (5 min.) para comentar los trabajos.

Actividad 1.2.: Consiste en poner en común los trabajos anteriores de cada miembro del grupo, para ello disponen, en su mesa de trabajo, de un papel blanco de tamaño 50 x 80 cm. en el cual, a modo de pequeño mural, han de representarse como grupo. Se les invita a seguir una dinámica de trabajo; pueden hacer una pequeña tormenta de ideas para ponerse de acuerdo sobre lo que quieren hacer o bien trabajar de manera directa sobre el papel y decidir sobre la marcha.

Cada miembro puede colocar su cartel en el mural de grupo o representarlo de nuevo. Seguidamente los participantes eligen un nombre para el grupo y siguen pintando, dibujando, y decorando juntos el mural.

Este ejercicio es muy útil para detectar dónde están los límites de cada uno. Provee oportunidades para aprender habilidades sociales.

Tiempo de realización (20 min.) + (5 min.) para comentar los trabajos.

Act. 2. Mi espacio: Después de analizar quiénes somos, se dedica una sesión al espacio personal, hasta dónde llega mi espacio, cómo lo protejo y hasta dónde soy capaz de poner los límites de mi territorio personal. Una vez definido el espacio personal se realiza un ejercicio de relación con las personas más importantes de nuestro entorno haciendo una descripción gráfica del tipo de relación que se tiene con dichas personas.

Presentación del trabajo y reparto del material (5 min.)

Actividad 2.1. En un papel blanco DIN A4 los alumnos han de representarse a sí mismos en el papel y alrededor representar su espacio.

Es necesario reflexionar sobre los límites personales. ¿Son flexibles, débiles, firmes, irregulares?. Continuamos representándonos a nosotros mismos con una Figura colocada en el centro del papel. La Figura puede ser abstracta o realista. Se dibujan los límites actuales alrededor de la imagen. Se pueden dibujar los límites utilizando líneas gruesas, finas, conectadas, o rotas. También se pueden utilizar imágenes metafóricas. Ejemplo: paredes, burbujas, cercas,...

Se examinan los dibujos y se concretan maneras sobre cómo le gustaría cambiar los límites personales para aumentar su comodidad y seguridad.

Ejemplo.: tal vez quieran añadir ventanas, una puerta, arreglar un agujero en la pared,...

Actividad 2.2. Método de estudio de la dinámica de grupo: Se pide a los alumnos que hagan, con trozos de papel, Figuras que representen a sí mismo y a sus compañeros de clase, (pueden ser todos o solo algunos).

Cualquier estilo creativo es válido para este ejercicio, Ejemplo: Animales, objetos, Figuras abstractas o realista.

Se coloca cada pedazo de papel, que es un símbolo de cada uno de los compañeros, en un papel (DIN A4 blanco), según sea la relación. Ejemplo: tiene buena relación entonces coloca la Figura más cerca, etcétera. Finalmente se le pide al alumno que comente brevemente los motivos de su composición.

Este ejercicio revela mucha información sobre la dinámica de grupo y su situación con él. El tamaño, color, posición y situación de las Figuras ofrecen mucha información.

Act. 3. Pasado, presente, futuro: Con esta actividad se intenta analizar los cambios que el adolescente ha experimentado tanto física como psicológicamente en los últimos cinco años y después jugar a soñar despiertos e imaginar cómo nos veremos en el futuro (pretensiones para un futuro inmediato o lejano, inquietudes y expectativas).

Objetivos:

- Facilitar que los alumnos se imaginen a sí mismos en el futuro.
- Potenciar el establecimiento de proyectos y objetivos personales.
- Hacer conscientes a los alumnos de todos los recursos personales que poseen y de cómo la consecución de sus objetivos depende, en gran medida, de ellos mismos.

Fases de la actividad 3. Se les explica a los alumnos que en esta actividad hay que pensar cómo eran hace 5 años, cómo son ahora y cómo se imaginan a sí mismos dentro de algunos años. Para la realización del trabajo se les aportan dos documentos:

- Paso 1. Fotocopia para reflexionar y rellenar Ver Anexo 3 y 4. Se le dedicará un tiempo aproximado de 15 min.

- Paso 2. Platilla DIN A3 en el que han de representarse gráficamente, pueden incluir frases, letras, símbolos, etcétera.

Presentación del trabajo y reparto del material (5 min.). Tiempo de realización (20 min.) + (10 min.) de reflexión y puesta en común.

Después se pregunta a los alumnos en general si creen que ese futuro imaginado será necesariamente así o si puede ser de otra manera y, sobre todo, si creen que conseguir el futuro que desean es algo que depende en gran parte, aunque no totalmente, de ellos o si creen que no pueden hacer nada para acercarse a su futuro deseado. En el debate se trata de reconducir las posibles respuestas hacia la capacidad que todos tenemos para aumentar las probabilidades de alcanzar nuestros objetivos.

Act. 4. El grupo: Por último se realiza una representación gráfica e individual de cómo el adolescente se ve dentro de su grupo escolar y a su vez realizará un pequeño símbolo o imagen que representa cómo ve él a cada uno de sus compañeros de aula. Esta reflexión es puesta en común en un gran mural en el que aparecerá la visión individual del alumno y la opinión exterior de cada uno de sus compañeros, que nos posibilita analizar las coincidencias y discrepancias surgidas al respecto.

Material del que se dispone para la realización de esta actividad:

- Fotocopia con la silueta de la cara.
- Papel de colores (rojo, rosa, amarillo, naranja, azul y azul claro) de 21x21 cm.
- Folios de colores (los indicados anteriormente) de 4x6 cm.
- Papel continuo de 300x100 cm.
- Pinturas, ceras y tizas de colores, tijeras y pegamento.
- Cartel de significados del color (estos significados son los que utilizan para identificarse a sí mismos y al resto de sus compañeros).

Presentación del trabajo y reparto del material (5 min.)

Actividad 4.1. A cada alumno se le da un papel blanco DIN A4 con la silueta de una cara, en ella tienen que representarse a ellos mismos, quiénes son, cómo son y cómo se representan a sí mismos dentro de su grupo de clase; se les explica que no tiene por qué ser una representación realista, para ello pueden utilizar, una vez más y como dinámica de trabajo,

símbolos, letras, colores, etcétera. (Esta actividad ya se realizó 15 días antes, con el objetivo de poder comparar resultados).

Tiempo estimado para la realización de la actividad (20 min.)

Actividad 4.2. “El mural de grupo”: Para la realización del mural y como complemento a la actividad, una vez terminado el dibujo, recortarán la silueta y la pegarán sobre un recuadro de color, (el que ellos elijan y con el que se identifiquen). Posteriormente colocaran su “retrato” en la casilla que les corresponda dentro del mural (previamente se han escrito los nombres de los alumnos dentro de las casillas de dicho mural).

Por último irán seleccionando los papeles pequeños y los colocarán alrededor de la casilla que corresponda a cada uno de sus compañeros, la elección del color que elijan para clasificar a sus compañeros estarán de acuerdo con la Tabla de significados del color que previamente se ha colocado en el aula (Ver anexo 5). También pueden incluir letras, símbolos o dibujos para reforzar el significado de cada papeleta de color.

Tiempo estimado para la realización de la actividad (20 min.) + (5 min.) de reflexión.

ANÁLISIS DE DATOS Y CONCLUSIONES: En los casos que se presentan a continuación se pueden observar cambios significativos tanto en la evolución del desarrollo gráfico del adolescente como en la manera de expresar y comunicarse. Seguidamente se comentan algunos de los casos más significativos.

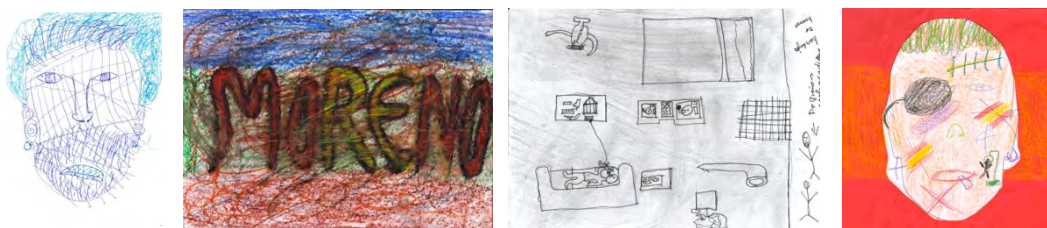


Imagen 6.5. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad CASO 1.

CASO 1: Se puede observar cómo los trazos que predominan se caracterizan por el tachado de las imágenes, líneas confusas que se cruzan y casi una ausencia de gama cromática. La representación del "YO" ha variado de la primera representación a la final, esta última más limpia y llena de color.

En la evolución de estos dibujos se puede observar cómo el alumno se ha identificando con una serie de signos y símbolos que forman parte de su personalidad, los asume y

utiliza posteriormente. La primera imagen pertenece al ejercicio inicial de toma de contacto, es mucho más agresiva y las facciones de la cara desaparecen. La segunda imagen es el resultado de la representación del espacio que nos rodea (una alambrada de espinos en cuyo interior aparecen los símbolos de la personalidad).

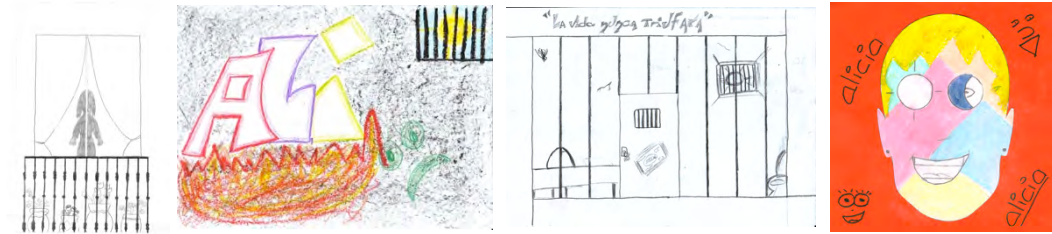


Imagen 6.6. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad CASO 2.

CASO 2: En este caso, el sentimiento de soledad, aislamiento, prisión o falta de libertad, se repite de manera casi sistemática en la mayoría de las representaciones gráficas, sea cual sea el ejercicio propuesto, el sentimiento es común, "prisión".

En el último dibujo, el que pertenece a la actividad del mural de grupo, los barrotes desaparecen y en su lugar nos encontramos una amplia sonrisa.



Imagen 6.7. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad CASO 3.

Imagen 6.8. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad CASO 4.

CASO 3: Lo más característico del 3º caso es la repetición del elemento muro, que también se repite en otras actividades, aquí no documentadas. Dudas, interrogantes, símbolos de positivo y negativo, un aspa que divide espacios de distinto estado de ánimo y la repetición de la firma como símbolo significativo de representación personal, casi a modo de graffiti, símbolo de representación del "YO" oculto tras una forma gráfica difícil de descifrar (mundo interior y personal).

CASO 4: Por otro lado y con una simbología similar a la anterior, nos encontramos con el caso 4, en esta ocasión el elemento que se repite, una alambrada de espinos que cierra

el espacio personal. En la representación del mural de grupo, se repite la idea de espacio personal con la alambrada que rodea el rostro. Aparecen ojos y una sonrisa, personificando la imagen dándole las características propias de un rostro.



Imagen 6.9. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad. Actividad previa de autorretrato. (varios alumnos)

OTROS CASOS: En los autorretratos iniciales existen otros casos en los que se pueden observar conductas más o menos agresivas, consumo de alcohol, tabaco, así como la preocupación por los estudios, dudas, contradicciones, interrogantes, alusiones a personajes idealizados, etcétera.

Cabe destacar la importancia de la repetición de elementos, formas o Figuras, así como su distribución y composición dentro del formato de trabajo.



Imagen 6.10. Composición autorretrato de grupo resultante del taller de autorretrato e identidad. Actividad 4 "El mural". (varios alumnos).

TRABAJO GRUPAL: Una vez que se analizaron los aspectos individuales de la identidad, se realizó una actividad grupal de interacción en las que se observaron las relaciones entre el individuo y el grupo. En la mayoría de las ocasiones la representación del "yo" no solo resultó ser una visión íntima de cómo se veían a sí mismos, sino que aparecieron los rasgos con los que querían ser identificados por los demás. Por lo que esta actividad resultó de gran interés, ya que no solo se intentó representar al individuo dentro del grupo sino que fue también el grupo quien aportó datos interesantes de contraste sobre la identidad que cada uno de los participantes muestran al exterior

interpretado por cada uno de sus compañeros. Para esta actividad se trabajó principalmente con la significación del color.

Se puede observar cómo el color rojo es claramente el color más utilizado en las referencias realizadas con carácter individual, siendo más variadas las valoraciones del grupo. Si analizamos algunos de los resultados finales observamos que en algunos casos la persona se identifica con el color rojo, símbolo de energía, fuerza y agresividad, sin embargo, sus compañeros lo hacen con el color rosa, mucho más tierno y sosegado. En otros casos, el individuo se representa de color azul oscuro, color asociado con el equilibrio y la tranquilidad, de igual forma lo hacen sus compañeros, en este caso la tonalidad de azules es más variada predominando los matices más claros como signo representación de una persona más amable y relajada.

REFLEXIONES: Los alumnos mostraron, en general, buena disposición al trabajo. Los casos de implicación emocional fueron más pronunciados en unos alumnos que en otros, una de las causas principales es la de la masificación, pues este tipo de trabajos es más adecuado en grupos más reducidos con un máximo de 10/12 individuos, ya que se distraen mutuamente cuando son muy numerosos y la concentración en las actividades disminuye y por lo tanto los resultados son menos satisfactorios.

A pesar de este pequeño inconveniente, la actividad resultó positiva, los alumnos se encontraron motivados y la temática propuesta para los ejercicios les resultó interesante (en parte debido a esa necesidad de ser escuchados); en algunos casos es sorprendente la cantidad de emociones que algunos de los chavales supieron transmitir a través de la expresión gráfica.

Otro inconveniente fue el tiempo, la temporización de las actividades resultó escasa, cuando los alumnos comenzaban a trabajar a gusto había que terminar el trabajo. Si se hubiese contado con más tiempo, el alumno habría tenido más tiempo de reflexión personal y a su vez habría asimilado mejor la intención final de la realización de estas actividades.

La intención primera de estas actividades era la de hacer reflexionar a los alumnos sobre su identidad y los procesos de cambio en la adolescencia. Debido al corto período de tiempo en el que se llevaron a cabo las actividades (apenas 1 o 2 semanas), como decía anteriormente, los resultados no son significativos, pero en algún caso concreto (como se ha podido observar anteriormente), se pueden ver muestras claras de cómo la utilización de la expresión gráfico-plástica como medio de comunicación y desarrollo personal puede enfocarse como método de aprendizaje y conocimiento de uno mismo, plasmar las emociones reprimidas, reflexionar sobre ellas y compartirlas con el grupo.

Otro aspecto positivo es la espontaneidad con la que trabajaron. En las actividades que se han realizado sobre identidad y adolescencia, se les invitaba a experimentar con los

materiales sin miedo a equivocarse, en estos ejercicios no existe el error, (todo es válido) por lo que se sienten más libres a la hora de trabajar y eso proporciona un ambiente más distendido y una mejor actitud de trabajo.

Los resultados más interesantes de la actividad fueron los de trabajo de grupo en los que se podían ver claras diferencias de relación entre los miembros de un grupo u otro, es interesante ver cómo se marcan las áreas de trabajo individual y las de grupo por lo que, trabajando de esta manera se pudo llegar a conseguir una mejor colaboración por parte de los alumnos, invitándolos a participar de una manera más activa dentro del grupo y desarrollando capacidades de expresión y participación así como el respeto al trabajo ajeno.

CONCLUSIONES: A través de experiencias propias personales, las que he experimentados con grupos de alumnos, y las referencias de trabajos de este tipo que en los últimos meses he podido estudiar, considero que la búsqueda de identidad en una sociedad en la que se están perdiendo los valores, las tradiciones y en la cual la multiculturalidad, tan enriquecedora por una parte y tal vez perjudicial por otra, nos convierte en ocasiones en seres sin rumbo guiados por un afán de conformismo y apatía que en ocasiones nos lleva a la confusión y a la pérdida del rumbo.

A través de la práctica de estos ejercicios de autoconocimiento y valoración descubrimos quiénes somos, o quiénes queremos ser y nos damos cuenta de la importancia que tiene el ser seres creativos no solo en el mundo del arte sino en la vida en general y en nuestra propia vida en particular. Poder decidir quiénes somos y porqué es fundamental en el desarrollo de la personalidad. Por eso mi trabajo se centra mayoritariamente en el desarrollo de la identidad en la adolescencia, ya que es una etapa delicada de la vida en la que se define la identidad como individuo, miembro de una sociedad, de una cultura, de unos ideales. El adolescente está buscando y muchas veces escoge el camino equivocado; hoy en día la sociedad, la publicidad, el cine, nos ofrecen patrones de conducta que en un principio parecen idóneos y intentamos adaptarnos a ellos de manera, en ocasiones, enfermiza. Por lo que es de vital importancia saber cuál es nuestro lugar en el mundo y descubrir a la gran desconocida, nuestra propia identidad.

6.4. DISEÑO DIDÁCTICO Y APLICACIÓN DE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD.

Partiendo de las hipótesis de partida se establece el planteamiento de diseño didáctico para el cual se tienen en cuenta los objetivos de las aplicaciones artísticas sobre autorretrato e identidad en función del contexto de aplicación establecido para el desarrollo de procedimientos de aplicación de dichas experiencias.



Figura 6.7. Diseño didáctico.

El diseño didáctico se construye a partir de los objetivos a cumplir por el programa de aplicación de experiencias artísticas que, a su vez, han sido secuenciadas en base a la elaboración de un programa coherente y evolutivo de los aprendizajes en función del cronograma establecido para el desarrollo de cada una de las actividades planteadas.

En este apartado se describen cada una de las pautas a seguir en la estructuración del diseño didáctico y aplicaciones de experiencias artísticas en torno al autorretrato y desarrollo de la identidad.

Se ha dividido el capítulo en una serie de subapartados en los que se contemplan y definen de manera específica la relación de artistas seleccionados así como las obras de referencia utilizadas para la realización de las diferentes actividades propuestas. A continuación se realizará una descripción detallada de las actividades, incluyendo una serie de cuadros-resumen con información relativa a la secuenciación de la unidad didáctica planteada, la utilización de recursos, técnicas y materiales, así como el contexto de experimentación en el que se enmarcan junto con los elementos de evaluación y valoración para la obtención de resultados finales y conclusiones.

6.4.1. DESCRIPCIÓN DE LAS EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD.

La propuesta de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad predende ser una herramienta eficaz para el desarrollo de la identidad en colectivos enmarcado dentro de la etapa formación y aprendizaje.

Su aplicación dentro de las aulas facilita la estimulación de intereses artísticos y culturales dentro de las asignaturas correspondientes con la enseñanza de disciplinas

artísticas. La experimentación directa con materiales, recursos y artistas de referencia supone un acercamiento directo a la obra de autores pertenecientes a nuestro patrimonio cultural. De este modo se genera una conexión más directa con aquellos contenidos didácticos que de otro modo pudieran resultar carentes de interés para el alumnado.

La experimentación artística es capaz de proporcionar conocimientos prácticos y conceptuales que el alumno puede interiorizar con mayor facilidad a través de su propia experiencia. Durante el proceso de experimentación el alumno investiga los materiales y recursos proporcionados para cada actividad propuesta en función del diseño didáctico establecido para cada una de las sesiones de trabajo. De este modo se establece una conexión directa con el proceso creativo y por lo tanto se facilita la posibilidad de observación y análisis.

El contexto de aplicación de las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad está dirigido especialmente a alumnos con edades comprendidas entre los 18 y los 20 años aproximadamente. El grupo de experimentación está formado por estudiantes de primer curso del grado en Diseño Multimedia y Gráfico durante los cursos 2010-11, 2011-12 y 2012-13, en la Escuela Universitaria Esne, centro adscrito a la Universidad Camilo José Cela de Madrid.

La aplicación de las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad en este contexto de experimentación supone una intervención sobre alumnos que se encuentran en pleno proceso de maduración personal y por lo tanto funciona como herramienta de apoyo y refuerzo de sus referentes identitarios.

Esta aplicación pretende, por un lado, ser una guía de autoexploración personal que a su vez desarrolle las capacidades para realizar un ejercicio de análisis de las obras de arte más actuales. El propósito es mejorar la comprensión, por parte del espectador, de los motivos y razones que impulsan a nuestros artistas contemporáneos a manifestar su ideología, sus necesidades, sus pensamientos y emociones, y muy particularmente a entender el proceso de creación de sus obras que en ocasiones nos resultan tan complicadas de descifrar. Si no atendemos a estas necesidades de aprendizaje en la comprensión del proceso creativo, corremos el riesgo de perder la conexión con su significado más profundo; un significado que transmite emociones humanas globales y universales y que funciona como denuncia social de sucesos que acontecen en diferentes lugares del mundo y que, en definitiva, representa situaciones y realidades comunes a toda la sociedad. Se trata de acercar el lenguaje artístico al espectador para facilitar su comprensión y llegar con ello a un mayor entendimiento de las manifestaciones artísticas actuales que son, en definitiva, narradoras de nuestro tiempo.

6.4.2. OBJETIVOS DE LAS APLICACIONES ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD.

En el apartado 6.3.1.2. se abordaban los objetivos generales y específicos de la investigación, a continuación se indican los objetivos de las aplicaciones artísticas sobre autorretrato e identidad en relación a su actividad correspondiente.

Estos objetivos aparecen descritos de forma detallada en el apartado correspondiente al resumen de actividades.

<p>Objetivos: Experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.</p>	
<p>Secuencia 1. Experiencias artísticas</p>	
ACTIVIDADES	OBJETIVOS
1.1. Autorretrato inicial.	Desarrollar la capacidad de síntesis en la comunicación y representación identitaria
1.2. Pictograma compañeros.	Favorecer las relaciones interpersonales entre los diferentes componentes del grupo de experimentación.
2. Emociones.	Analizar determinados estados de ánimo así como las sensaciones que nos provocan.
3. Pintar la música.	Desarrollar la capacidad de abstracción y simbolización.
4. Interpretar una obra de arte.	Valorar la importancia del patrimonio artístico.
5. Palabras concepto.	Fomentar la creación de imágenes conceptuales con carácter crítico y personal.
<p>Secuencia 2. Identidades. Autorretrato y desarrollo de la identidad</p>	
ACTIVIDADES	OBJETIVOS
6.1. Diario gráfico.	Descubrir los mecanismos del lenguaje gráfico inconsciente que se manifiesta cuando trabajamos de forma directa
6.2. Sueños y pesadillas.	Desarrollar el lenguaje visual y significativo complejo en la elaboración de imágenes y transmisión de mensajes.
6.3. Yopinto.	Investigar con nuevos materiales y recursos expresivos..

6.4. ¿Quién es quién?	Trabajar la propia identidad desde una perspectiva relacional con imágenes de referencia pertenecientes a nuestro entorno socio-cultural..
6.5. Déjame que te cuente.	Abordar proyectos complejos que impliquen una posible aplicación de herramientas audiovisuales.

Tabla 6.4. Objetivos de las aplicaciones artísticas sobre autorretrato e identidad.

6.4.3. SECUENCIA DE LA APLICACIÓN DE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS.

La unidad didáctica “Experiencias artísticas en torno al autorretrato y desarrollo de la identidad” pretende ser una herramienta útil de aprendizaje sobre la utilización de los elementos gráfico-plásticos del artista contemporáneo. Favoreciendo la comprensión de la cultura actual al mismo tiempo que se desarrolla la capacidad de análisis, reflexión y autoconocimiento propicias para el desarrollo de la identidad.

En la secuenciación de la unidad didáctica se puede observar que ésta queda dividida en dos secuencias:

Secuencia 1. Experiencias artísticas; en la que se proponen una serie de actividades enmarcadas dentro de los contenidos de la asignatura “Teoría y práctica del color” en la que se ha llevado a cabo la experimentación. Estas actividades tienen por lo tanto un contenido transversal, en el que, sin salirnos del programa académico establecido, se trabaja el conocimiento de referentes del patrimonio artístico y la utilización de herramientas técnicas y expresivas a la vez que se introducen aspectos relacionados con el autoconocimiento y el desarrollo personal.

Secuencia 2. Identidades. Autorretrato y desarrollo de la identidad; forma parte de un proyecto final definido y centrado especialmente en el desarrollo de la identidad a través de la expresión artística. Esta secuencia se tomará como referente final para la obtención de resultados y conclusiones.

A continuación se muestra la secuencia de contenidos y actividades específicas:

Secuenciación de la unidad didáctica:		
Experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.		
Secuencia 1. Experiencias artísticas		
SESIÓN	CONTENIDOS GENERALES	ACTIVIDADES ESPECÍFICAS

6. PROGRAMA APLICADO: EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS
SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD

1. ¿Cómo nos identificamos?	Prueba inicial de conocimientos.	1.1. Realización de la prueba inicial de conocimientos: mediante esta prueba escrita se obtendrá información sobre los conocimientos del alumno en materia artística.
	Primera toma de contacto con el autorretrato.	1.2. Autorretrato inicial: Se realizará una autorepresentación en forma de pictograma o icono.
	Conocer los procesos de identificación individual y de grupo.	1.3. Entrevista individual con los compañeros de clase.
		1.4. Realización gráfica del pictograma o icono de varios compañeros de clase.
2. Retrato Psicológico	Reconocer las cualidades de las emociones.	2.1. Enumeración de diferentes emociones y estados de ánimo y posterior agrupación por categorías. (Esta enumeración se realizará de forma colectiva).
	Analizar los diferentes estados de ánimos y sus características.	2.2. Selección de emociones y estados anímicos en función de las preferencias individuales para el posterior análisis gráfico de las cualidades que los representan. (Primer estudio gráfico realizado a modo de boceto).
		2.3. Realización de los artes finales para las cuatro emociones finalmente seleccionadas.
3. Pintar música.	Interpretar gráficamente el sonido.	3.1. Audición de las piezas musicales propuestas.
	Codificación gráfica de elementos abstractos como el sonido.	3.2. Dibujar y/o pintar de forma espontánea mientras suena la música.
	Sensibilización y conocimiento hacia la obra de Wassily Kandinsky	3.3. Analizar los resultados del trabajo realizado.
		3.4. Reflexionar colectivamente sobre los resultados obtenidos tanto en la parte práctica como en el análisis personal.
		3.5. Realización de un arte final a partir de los bocetos realizados.
4. Referencias artísticas y patrimonio cultural.	Conocer el patrimonio artístico. Sensibilizarse con el contenido de las obras de arte.	4.1. Muestra de la selección de obras de arte de referencia: a) Los borrachos de Velazquez, b) El Nacimiento de Venus de Botticelli.
	Conocer los significados del lenguaje visual.	4.2. El alumno ha de analizar e investigar sobre las obras propuestas para su posterior interpretación.
		4.3. Interpretar una obra de arte: Realización del arte final de la propuesta escogida por el alumno.
5. El contexto político y social del arte.	Desarrollo de la capacidad de síntesis.	5.1. Muestra y comentario de trabajos de referencia.
	Generar propuestas gráficas a partir de ideas y conceptos concretos.	5.2. Realizar un icono gráfico sobre cada una de las palabras propuestas. Palabras concepto: POLÍTICA / SOCIEDAD / FAMILIA / AMISTAD.
		5.3. Puesta en común y debate de resultados.
Secuencia 2. Identidades. Autorretrato y desarrollo de la identidad		
SESIÓN	CONTENIDOS GENERALES	ACTIVIDADES ESPECÍFICAS

6. Proyecto final: IDENTIDADES	Trabajar en conceptos de identidad propia.	Presentación del proyecto: IDENTIDADES Pautas de trabajo y entrega de dossier.
	Desarrollo de capacidades de comunicación gráfica y visual.	6.1. Diario gráfico: presentación de trabajo y muestra de la obra de Elizabeth Layton. El diario gráfico recogerá las impresiones del alumno durante un mes de trabajo.
	Descubrir aspectos inconcientes de la personalidad.	6.2. Sueños y pesadillas (soñando los sentidos): Muestra de la obra de Frida Kahlo y Salvador Dalí como referencia para la posterior realización de arte final sobre las representaciones oníricas de pensamientos inconcientes.
	Despertar el interés por la obras del arte contemporáneo y su significado.	6.3. Yo pinto: Muestra de trabajos de referencia de la obra de Dubuffet y Jean Michel Basquiat. Realización de varias láminas al estilo <i>Art Brut</i> .
	Entender el lenguaje gráfico y técnico que utiliza el artista contemporáneo.	6.4. ¿Quién es quién?: Basándose en la obra de Cindy Sherman y Yasumasa Morimura, se realizará un arte final sobre el apropiacionismo de la identidad en el arte.
		6.5. Déjame que te cuente: Narración en formato viñeta de una historia con carácter de denuncia social basándose en la obra de Valie Export como referencia.

Tabla 6.5. Secuenciación de la unidad didáctica. En esta Tabla se muestra la secuenciación de la unidad didáctica en base a los contenidos generales en función de las actividades específicas planteadas en el diseño didáctico de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.

6.4.4. RESUMEN DE ACTIVIDADES.

A continuación se realiza una descripción de las actividades realizadas en las que se contempla su justificación, los objetivos a conseguir así como las diferentes estrategias didácticas que se llevarán a cabo a lo largo de todo el proceso de aplicación de las experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.

6.4.4.1. Secuencia 1: experiencias artísticas.

Como se ha indicado anteriormente, las actividades se encuentran divididas en dos secuencias. La secuencia 1 contempla aquellas actividades planteadas como toma de contacto con experiencias artísticas de iniciación cuyo objetivo principal pretende contemplar los objetivos generales del presupuesto de partida planteado en esta investigación.

6.4.4.1.1a. Autorretrato inicial.

Justificación: La realización de un autorretrato inicial pone en contacto al alumno con la representación de sí mismo. Esta actividad servirá como referencia inicial y punto de partida utilizándose como marco de referencia en la evolución de resultados durante todo el proceso de aplicación de experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.

Descripción: Mediante las preguntas planteadas en la prueba inicial de conocimientos el alumno realizará una reflexión sobre aspectos relacionados con la utilización de la expresión gráfica y sus aplicaciones en la elaboración de una autorepresentación simbólica de sí mismo en la que se pueden utilizar colores, formas, texturas o símbolos con los que se identifica y se ve representado.

Objetivos: Representar en forma de pictograma elementos que nos identifican mediante la utilización de imágenes Figurativas, abstractas o simbólicas que definan cualidades de nuestra personalidad. El objetivo principal de esta actividad es desarrollar la capacidad de síntesis en la comunicación y representación identitaria.

Estrategias didácticas: La prueba inicial contiene una serie de preguntas o cuestiones que hacen reflexionar sobre aquellos aspectos que nos caracterizan. Una vez definidas estas características debemos representarlas gráficamente con lo que se pondrán en marcha los mecanismos de construcción gráfica necesarios para este fin y por lo tanto generando una conexión entre pensamiento, descripción escrita y descripción gráfica.

6.4.4.1.1b. Pictograma compañeros.

Justificación: Con esta propuesta se genera intercomunicación e intercambio de impresiones tanto propias como las que percibimos de los demás. Es una aplicación de carácter grupal en la que tienen especial importancia las relaciones y comentarios surgidos en el espacio de comentario y debate. Los alumnos se muestran ante el grupo tal y como se ven a la vez que observan la imagen que tienen de cada uno el resto de componentes del grupo.

Descripción: Durante unos minutos nos entrevistamos por parejas con 3 compañeros de clase. Durante este tiempo se toman las anotaciones y referencias necesarias, tanto gráficas como escritas, que nos ayuden a tener una imagen clara del perfil de la persona que vamos a representar. Finalmente y una vez recopilada toda la información, realizamos una imagen gráfica en forma de pictograma, que represente los rasgos tanto fisonómicos como psicológicos de la persona entrevistada.

Objetivos: Favorecer las relaciones interpersonales entre los diferentes componentes del grupo de experimentación. El desarrollo de esta actividad pretende mostrar la visión que mostramos de nosotros mismos y la que perciben los demás, y por lo tanto nos permite reflexionar y ajustar sobre esta visión, tanto individual como grupal que ofrecemos al exterior.

Estrategias didácticas: En la actividad 1 se ha realizado una autorepresentación simbólica sobre cómo nos presentamos al mundo. Posteriormente, y siguiendo unas pautas de trabajo similares se lleva a cabo el mismo ejercicio sobre 3 compañeros del grupo. Este aspecto sirve de comparación, de refuerzo o rechazo ante aquellos aspectos coincidentes o por el contrario, diferentes. Estos aspectos van a ser relacionales o diferenciadores a la hora de realizar la actividad gráfica cuyos resultados pueden debatirse en la discusión y debate final.

6.4.4.1.2. Emociones: “Retrato psicológico”.

Justificación: La actividad de retrato psicológico en torno a las emociones sentidas, pretende funcionar como conexión con las emociones propias que cada persona experimenta de forma individual. Por otro lado y tras la puesta en común de trabajos e ideas, el debate sobre la utilización de determinados recursos expresivos para definir una sensación concreta, nos ayuda a comprender las diferencias de percepción y representación para un mismo estado de ánimo fomentando de este modo la aceptación de la diversidad.

Descripción: En esta actividad se trabajan las sensaciones cromáticas y de forma desde el análisis del autorretrato psicológico. Para ello analizamos diferentes estados de ánimo y realizamos una labor de investigación desde el punto de vista de la forma y el color con la finalidad de transmitir en cada una de las ilustraciones el estado anímico escogido.

Haciendo referencia a los diferentes estados anímicos (miedo, ira, locura, felicidad, incertidumbre, nerviosismo, inocencia, diversión, etcétera), se realiza un estudio previo de boceto en torno a varios conceptos relativos a diferentes estados de ánimo. De las propuestas resultantes, se escogen 4 emociones de las que se realiza una ilustración o trabajo final. Junto con el trabajo gráfico hay que hacer una referencia escrita que justifique la obra (forma, color y grafismo utilizado).

Objetivos: Analizar determinados estados de ánimo así como las sensaciones que nos provocan. De este modo podremos reflexionar sobre las diferentes posibilidades expresivas y matizar sobre las cualidades concretas de cada una de estas sensaciones.

Estrategias didácticas: Se realiza una gran lista de emociones y sentimientos. Cada participante y de forma espontánea, nombra una emoción que es anotada formando parte de la lista. La creación de la lista de forma grupal amplía las posibilidades de trabajo. De entre todas las palabras cada alumno trabaja, en formato de boceto, sobre

una amplia selección previa, centrándose posteriormente en las cuatro opciones finalmente elegidas.

6.4.4.1.3. Pintar música.

Justificación: Han sido numerosos los artistas que han trabajado el color y la expresión artística interpretando notas musicales e inspirándonos en las sensaciones auditivas provocadas por la música y el sonido. La música tiene la capacidad de conectar con estados anímicos concretos en función de las características de su estructura compositiva; ritmo, silencio, tipo de instrumentos utilizados, etcétera. Por este motivo nos parece una herramienta útil para la identificación de determinados estados o emociones de una forma lúdica y atractiva.

Descripción: Del mismo modo que Wassily Kandinsky creó su propio lenguaje de color, forma, sonido y significado, vamos a dar color y forma a algo tan abstracto como es la música.

Objetivos: Mediante este ejercicio se pretende desarrollar la capacidad de abstracción y simbolización. En un primer contacto, de manera inconsciente y conectando con nuestro lado del cerebro más creativo y posteriormente, mediante un proceso razonado en el que se establecen las conexiones de simbolización de los recursos gráficos utilizados. Por otro lado, esta actividad pretende ser una herramienta de conexión con estados anímicos que suelen ser ignorados, de este modo el alumnos tiene la oportunidad de conectar con aquellos aspectos de su personalidad que tal vez desconozca.

Estrategias didácticas: Para el ejercicio se proponen tres piezas musicales de las cuales hay que realizar bocetos sobre las sensaciones cromáticas percibidas durante la audición. A partir de los bocetos realizados se escogerá una de las composiciones para realizar un trabajo o lámina final. Los bocetos iniciales nos permiten desplegar la creatividad mediante la creación espontánea. La revisión posterior y reajuste desde el punto de vista razonado favorece el análisis de las formas previamente generadas en la elaboración de un arte final más complejo.

6.4.4.1.4. Interpretar una obra de arte.

Justificación: Al ponernos en contacto con una obra de arte de referencia estamos estableciendo un vínculo con nuestra cultura y tradición. La identificación con una

determinada obra de arte y su contexto histórico, simbólico o expresivo pone de manifiesto rasgos de la personalidad que nos definen e identifican.

Descripción: A partir de la elección de una obra de arte, más o menos reconocida, se realizará una interpretación libre, preferiblemente con algún tipo de giro del mensaje o aportación personal que vincule la historia de la obra elegida con el mensaje que se quiere transmitir.

Objetivos: Valorar la importancia del patrimonio artístico y, por lo tanto, la referencias de las obras de arte. Analizar la obra elegida para su posterior interpretación nos aporta conocimientos sobre la historia del arte y el contexto sociocultural en el que fueron creadas. La realización de esta actividad permite identificarnos con los recursos gráficos, técnicos y estilísticos así como con los significados simbólicos y conceptuales de artistas pertenecientes a nuestro panorama cultural.

Estrategias didácticas: Mediante la muestra de la selección de obras de arte de referencia, como Las Meninas de Velazquez, el alumno tiene la posibilidad de observar las diferentes posibilidades de interpretación y actualización, enmarcadas dentro de un contexto del arte interpretado por el propio arte en la idea de apropiacionismo como un recurso más de creación artística.

Se invita al alumno a realizar un trabajo de investigación y análisis de la obra de arte de nuestro patrimonio artístico para su posterior interpretación.

6.4.4.1.5. Palabras concepto.

Justificación: El análisis de obras que manifiestan su implicación en torno a temas de índole social o político, nos invita a la reflexión y al desarrollo de una serie de actitudes de carácter crítico y personal.

La puesta en común y debate grupal sobre estos aspectos favorece el desarrollo del pensamiento crítico sobre temas de nuestro entorno social e identitario.

Descripción: A partir de los textos propuestos vamos a expresar gráficamente lo que las palabras o conceptos nos transmiten. Se llevará a cabo un estudio previo de bocetos a partir de los cuales se realizará una imagen final de cada uno de los textos o palabras. El formato a presentar será en tamaño postal o similar pudiendo utilizar todo tipo de materiales y recursos gráficos.

Objetivos: desarrollar con carácter crítico y personal y mediante el análisis y creación de imágenes conceptuales que manifiestan su implicación en torno a temas de índole social o político.

Esta actividad pretende favorecer el crecimiento personal y el desarrollo del pensamiento crítico sobre temas de nuestro entorno social y personal mediante la puesta en común y debate grupal sobre estos aspectos y temas de actualidad.

Estrategias didácticas:

Se realizará una muestra y comentario de trabajos de referencia. Estas imágenes son representativas tanto en estilo como en concepto y tratamiento estilístico. Las principales referencias se han tomado de las siguientes referencias bibliográficas:

- Pérez. A. (2007). *Graphic generation*. Madrid: Buchmann.
- Varios autores. (2008). PICTOPIA. Radical design in a brave new world / Gráfica social en estado puro. Un mundo Feliz. Barcelona: Promopress.

Posteriormente se realizará un icono gráfico sobre cada una de las palabras propuestas.

Palabras concepto: POLÍTICA / SOCIEDAD / FAMILIA / AMISTAD.

Finalmente y con la muestra de los trabajos realizados, se llevará a cabo un debate común de resultados.

6.4.4.2. SECUENCIA 2: Identidades. Autorretrato y desarrollo de la identidad.

La secuencia 2 contempla el desarrollo de actividades de contenido específico en las que se contemplan los objetivos específicos planteados en torno al desarrollo de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.

En primer lugar nos vamos a situar históricamente ante la evolución de la representación de la Figura del cuerpo humano en la historia del arte de una forma general y esquemática, destacando las características específicas a cada período artístico, con la finalidad de facilitar la comprensión del proceso evolutivo de dicha representación en lo que se presenta como una introducción al autorretrato.

Enlaces de interés empleados:

Retrato en la Edad Moderna (www.youtube.com/watch?v=k5YbzjlpzQk&feature=channel)

El retrato en los siglos XIX y XX

(www.youtube.com/watch?v=aEKdwPmBbJE&feature=related)

Objetivos generales del proyecto identidades:

1. El alumno será capaz de realizar un proyecto completo aplicando los principios de color y diseño al proyecto final.

2. Desarrollar la capacidad para representar y analizar formas e imágenes entendimiento de los principios básicos y aplicaciones del dibujo, color y expresividad con especial dedicación a su relación con la identidad.
3. Investigar modos de ejecución alternativos y realizar un trabajo más personal experimentando con diferentes materiales y técnicas.
4. Relacionar e integrar conocimientos previos que convergen en la creación artística atendiendo al contexto socio-cultural como punto de partida para la ampliación de nuevos conocimientos.
5. Generar ideas previas fundamentadas en la investigación de referentes.
6. Debatir y defender de forma crítica sobre el proceso de investigación, elección de alternativas y la toma de decisiones durante el proceso creativo en la elaboración de los artes finales.

6.4.4.2.1. Diario gráfico como soporte.

Justificación: La elaboración de un diario gráfico nos facilita información sobre los acontecimientos del día a día, de igual forma que quedan plasmados en un diario escrito tradicional.

Descripción: Tomando como referencia la obra de Elizabeth Layton, se propone la creación de un diario gráfico de imágenes, ideas y pensamientos, en el que cada participante podrá plasmar en su cuaderno de viaje personal las inquietudes, sensaciones, estados de ánimo y todo tipo de emociones o ideas que, plasmadas de manera gráfica, le ayuden a expresar su yo interior.

Objetivos: El diario no solo consiste en tomar referencias de cada uno de los acontecimientos que nos ocurren día a día sino que se trata de generar una válvula de escape, un lugar o un espacio en el que poder plasmar las sensaciones percibidas, pudiendo ser éstas positivas o negativas. De esta forma se entra en la dinámica creativa del proceso artístico pudiendo ser revisado con posterioridad lo que favorece las posibilidades de reflexión, modificación y cambio.

Estrategias didácticas: El espacio es personal, es la única actividad que se realiza fuera de un espacio establecido de trabajo. A cada participante se le entrega o propone la creación de un diario gráfico en el que podrá plasmar sus inquietudes en cualquier momento y en el lugar que elija. El espacio de trabajo está abierto y completamente libre. Se puede trabajar en el diario gráfico cuando viajemos en el metro o en el autobús, en una sala de espera, en una cafetería, en nuestra casa, por la mañana, por la tarde,

cuando estemos tomando un café con nuestros amigos, entendiendo que cualquier tiempo y espacio son válidos.

Se le invita a llevar siempre consigo el diario con la intención de anotar o dibujar cada momento que se considere importante o apetecible de ser representado. Posteriormente la idea es utilizar la información recogida en el diario para realizar los trabajos propuestos en las diferentes actividades sobre autorretrato e identidad. Esta información es muy útil ya que nos ayuda a revisar y comprender los mecanismos que nos impulsaron a dibujar determinada situación o idea.

6.4.4.2.2. Sueños y pesadillas: soñar los sentidos.

Justificación: Nos sumergimos en el mundo de los sueños; cuando soñamos vemos imágenes extrañas de mundos imaginarios de los que, en la mayoría de las ocasiones, no sabemos diferenciar entre lo que es real y lo que no lo es. Los sueños se caracterizan por estar llenos de objetos, personas y entornos que a menudo nos resultan reconocibles y forman parte de nuestros recuerdos inconscientes. Es durante la fase del sueño cuando reviven en nuestra cabeza y vivimos situaciones que en ocasiones parecen reales.

Los sueños a su vez están llenos de simbología; los artistas surrealistas, basándose en las teorías de Freud y el inconsciente, utilizaron este recurso para crear sus obras otorgando una gran importancia al mundo onírico y al subconsciente y es por este motivo por el que vamos a centrar esta actividad en la obra de dos artistas surrealistas; Salvador Dalí y Frida Kahlo. Los cuadros, tanto de Dalí como de Frida, reflejan un mundo interior lleno de mensajes y simbología que nos narran y describen visualmente sus miedos, inquietudes, fobias, deseos y alegrías.

Descripción: Se trabaja en torno al concepto de “los sentidos”; vista, oído, gusto, olfato y tacto, incorporando un 6º componente: mente o intelecto. Se puede trabajar sobre un esquema gráfico del rostro en el que trabajar gráficamente ideas y conceptos sobre cada uno de los conceptos propuestos, ¿qué vemos?, ¿qué oímos?, ¿qué sentimos?, ¿qué pensamos?, etcétera.

Una vez aclaradas las imágenes que queremos representar para cada una de las ideas, realizamos, a modo de ilustración, una creación final.

Objetivos: A través de esta experiencia se pretende conectar la vivencia con un momento de despertar a la conciencia de la propia existencia⁵⁷ y llevarnos, por lo tanto, a un nivel de mayor integración personal cuya finalidad principal:

- Es “no quererse ir a ningún otro sitio”, es decir, no tener que imponer a la sabiduría del cuerpo una determinada dirección o una determinada lógica.
- Es algo más que simplemente “enfrentate con tus emociones”, “acepta tus sentimientos”.
- Es creer en una mayor consciencia, tanto del detalle como de la globalidad. Consciencia asombrada, humilde y receptiva.
- Es valorar el detalle, el paso pequeño, el cambio pequeño dentro de un proceso de experiencias constantes.
- Es estar creando constantemente espacios que amplían tu espacio vital, pequeños descansos en el camino de tu integración o de tu lucha por encontrar sentido a lo que pasa.

Estrategias didácticas:

Para simular la situación de ensoñación vamos a recurrir a la técnicas del “Focusing”, que es una técnica terapéutica inscrita dentro de la psicoterapia experiencial de Eugene Gendlin y que facilita el proceso experiencial desde el enfoque corporal. Mediante esta técnica el propio cuerpo aparece como referencia constante durante todo el proceso de la vivencia y, por lo tanto, este proceso es vivenciado como un movimiento de consciencia interior en el que se producen sensaciones cargadas de significado.

6.4.4.2.3. Yopinto.

Justificación: Jean Dubuffet o Jean Michel Basquiat son algunos de los artistas que tenemos como referentes del denominado *Art Brut* (arte en bruto). En un principio las obras pertenecientes a esta corriente, se inspiran o están realizadas por niños o personas con alguna enfermedad mental. En torno a la obra de Jean Michel Basquiat y apoyándonos en sus recursos expresivos, directos y casi infantiles, vamos a crear una serie de dibujos automáticos que favorezcan la capacidad de experimentación con nuevas técnicas y recursos gráficos de representación.

Descripción: Se propone realizar varios dibujos, algunos de ellos con la mano contraria a la que trabajamos habitualmente. Atentos a los mecanismos “mano-cerebro” se analizan

⁵⁷ Información obtenida de los cursos de primavera de la UNED. Ávila, 2006. *Introducción a las psicoterapias humanistas*. Ponencia de Mónica Rodríguez-Zafra: Terapias experienciales y corporales.

los cambios experimentados entre uno y otro dibujo y se escoge uno de ellos como trabajo final al que ponemos título y sobre el que realizamos una reflexión escrita posterior al trabajo realizado.

Objetivos: La finalidad de esta actividad es descubrir los mecanismos del lenguaje gráfico inconsciente que se manifiesta cuando trabajamos de forma directa sobre el papel de igual forma que lo hace un niño, no estamos seguros de qué o cómo queremos dibujar tal cosa pero lo hacemos de todas formas sea cual sea el resultado final.

Estrategias didácticas: Imaginemos que no conocemos normas ni pautas de trabajo, olvidemos por un momento que no debemos pensar previamente en el resultado final de la obra, todo vale (pintar con los dedos, romper, rasgar, frotar): los colores se utilizan de forma intuitiva y las formas serán libres e improvisadas.

6.4.4.2.4. Apropiacionismo de la identidad. ¿quién es quién?.

Justificación: Cindy Sherman y Yasumasa Morimura forman parte de un concepto artístico que trabaja en torno al apropiacionismo de la identidad y de la obra, sus trabajos se manifiestan a través de la fotografía y el fotomontaje en los que recrean un entorno irreal y que no les pertenece para aparentar, al menos por unos instantes, ser otra persona, elemento o cosa. Esta actividad nos pone en contacto con los nuevos recursos gráfico-plásticos utilizados por artistas contemporáneos y por lo tanto esto supone un acercamiento y una mayor comprensión de la obra de arte actual.

Descripción: De igual modo que Cindy Sherman o Yasumasa Morimura lo hacen en sus composiciones fotográficas, esta vez se nos propone realizar un trabajo de apropiación de la identidad. Podemos utilizar telas, papeles, revistas y objetos variados con los que poder recrear un personaje, entorno o escenario.

Primero realizamos un boceto inicial con las características del personaje en el que nos queremos convertir y los recursos de atrezzo básico necesarios para lograrlo. Para trabajar nos podemos apoyar en imágenes de obras de arte o personajes famosos con los que nos identifiquemos o a través de los cuales queramos contar algún tema personal, de opinión o de denuncia.

Objetivos: El objetivo principal es trabajar la propia identidad desde una perspectiva relacional con imágenes de referencia pertenecientes a nuestro entorno socio-cultural. Mediante el apropiacionismo identitario, adoptamos parte de las cualidades de la identidad de la imagen de referencia con la que nos sentimos identificados o mediante la cual pretendemos transmitir una idea o pensamiento.

Estrategias didácticas: Para este taller en principio no hay una pauta establecida en cuanto a los materiales empleados. Disponemos de una caja con telas, papeles, revistas y objetos variados con los que poder recrear un entorno o escenario. Lo ideal es tener un baúl o perchero en el que poder encontrar todo tipo de prendas y accesorios para crear el personaje. La idea principal es convertirse, por unos minutos en otra persona. El despliegue o reflejo de la persona facilita la contemplación exterior de la imagen representada y por lo tanto nos permite reflexionar sobre aspectos propios o ajenos en un juego de dualidades generado a partir de la apropiación de la personalidad.

6.4.4.2.5. Implicación con lo político y lo social: Déjame que te cuente...

Justificación: Esta vez tomamos como referencia las obras de los accionistas vieneses especialmente las de Valie Export y Rudolf Schwarzkloger. De igual forma que este grupo de artistas trabajaron con la imagen del cuerpo. En esta actividad se pretende ahondar en el pensamiento crítico individual y especialmente hacerlo desde una implicación política o social. Esta actividad cierra un proceso de maduración en la utilización de recursos gráficos estilísticos y de lenguaje visual poniendo en contacto al alumno con referentes del arte más actual relacionados con la *performance* o la video-creación.

Descripción: La idea es pensar en imágenes en movimiento y recrear en viñetas un “*Story Board*” que narre una historia breve con componente social, que hable del cuerpo y con el cuerpo. Dividimos el trabajo en viñetas que representen los planos principales de nuestra video-creación. Es imprescindible realizar un análisis previo de lo que queremos contar, con anotaciones a cada una de las escenas y una reflexión final que justifique razonadamente nuestro trabajo.

Objetivos: Abordar proyectos complejos que impliquen una posible aplicación de herramientas audiovisuales. A su vez, se fomenta la experimentación con los recursos artísticos y la expresividad corporal a través de las nuevas tecnologías.

Estrategias didácticas: Utilizando como recurso expresivo la imagen audiovisual, tomaremos como referencia tanto la obra de Valie Export como los vídeos de autorretratos sobre soporte digital expuestos en el aula. Este visionado sirve de referencia a las diferentes posibilidades expresivas en torno al mundo de la *performance* y la video-creación.

Del mismo modo que en la actividad anterior los materiales y recursos a utilizar para la siguiente propuesta son libres y para ello cada participante puede realizar una obra con total libertad expresiva.

6.4.5. CONTEXTO DE APLICACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN.

La problemática identitaria supone hoy en día uno de los puntos claves del desarrollo de la personalidad de nuestros jóvenes. En la actualidad las referencias identitarias son variadas y cambiantes lo que puede suponer un trastorno en el correcto desarrollo y evolución de la personalidad de los más jóvenes.

La experiencia artística es una herramienta de gran eficacia para conectar con los procesos internos que controlan las emociones y por lo tanto nos permiten identificar estados o situaciones que puedan resultar vulnerables a los cambios anteriormente mencionados. Por lo tanto el contexto educativo supone un entorno ideal para el desarrollo de actividades que fomenten un desarrollo adecuado utilizando referentes culturales con los que puedan sentirse identificados de nuestros alumnos. De este modo y a través de la experiencia artística, se les brinda la oportunidad de explorar diferentes vías u opciones que favorezcan un correcto desarrollo de su identidad.

Por esta razón consideramos que la implementación, dentro del contexto educativo, de experiencias artísticas que contemplen el despliegue de estrategias didácticas para el desarrollo de la identidad supone una mejora de la calidad educativa desde el punto de vista de la transversalidad de objetivos y contenidos para el diseño de un nuevo diseño didáctico en una de las etapas más relevantes del desarrollo de la personalidad.

A continuación se definen las características específicas de cada una de las actividades propuestas dentro de su contexto de experimentación. La secuenciación de actividades se ha adaptado a un proceso lógico de aprendizaje evolutivo. En algunas ocasiones se han llevado a cabo variaciones entre los diferentes grupos de investigación, con la finalidad de detectar y ajustar necesidades de aplicación en función del grupo de experimentación en el que se enmarcan dichas propuestas. Estas variaciones nos permiten definir estrategias y pautas de trabajo más adecuadas para aplicaciones posteriores en futuras investigaciones.

Contexto de Aplicación y Experimentación: Experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.		
Secuencia 1. Experiencias artísticas		
SESIÓN	ACTIVIDADES	CONTEXTO DE EXPERIMENTACIÓN

1. ¿Cómo nos identificamos?	1.1. Autorretrato inicial.	La realización de un autorretrato o autorepresentación gráfica inicial sirve de referencia como estado inicial en el empleo de recursos estilísticos, gráficos y de utilización del lenguaje plástico por parte del alumno. De este modo se podrá valorar la evolución del grupo de experimentación al finalizar el proceso.
	1.2. Pictograma compañeros.	Esta actividad forma parte de las acciones grupales mediante las cuales se puede observar la interacción del individuo-grupo, fomentando la reflexión sobre la propia identidad y la visión que los demás tienen de nosotros.
2. Retrato Psicológico	2. Emociones	La pretensión es la observación de las características gráficas, propias y genéricas, que se le atribuyen a los diferentes estados anímicos. Mediante esta actividad el alumno se pondrá en contacto con sus impresiones personales haciendo destacables ciertos aspectos de su personalidad respecto de las emociones trabajadas.
3. Representación simbólica del sonido.	3. Pintar música	Experimentar el lado inconsciente de la creatividad fomenta el despliegue de capacidades que de otro modo no son visibles. La interacción música y expresión plástica fomenta la conexión de formas de pensamiento complejo.
4. Referencias artísticas y patrimonio cultural.	4. Interpretar una obra de arte	Al ponernos en contacto con una obra de arte de referencia estamos estableciendo un vínculo con nuestra cultura y tradición. El análisis de la obra elegida para su posterior interpretación, nos aporta conocimientos sobre la historia del arte y su contexto sociocultural. La identificación con una determinada obra de arte y su contexto histórico, simbólico o expresivo pone de manifiesto rasgos de la personalidad que nos definen e identifican.
5. El contexto político y social del arte.	5. Palabras concepto	El análisis de obras de arte que manifiestan su implicación en torno a temas de índole social o político, nos invita a la reflexión y al desarrollo de un carácter crítico y personal. La puesta en común y debate grupal sobre estos aspectos favorece el crecimiento personal y el desarrollo del pensamiento crítico sobre temas de nuestro entorno social y personal.

Secuencia 2. Identidades. Autorretrato y desarrollo de la identidad

SESIÓN	ACTIVIDADES	CONTEXTO DE EXPERIMENTACIÓN
6. Proyecto final: IDENTIDADES	6.1. Diario gráfico	El diario no solo consiste en tomar referencias de cada una de las situaciones que nos ocurren día a día sino que se trata de generar una válvula de escape, un amigo que escucha atento, un lugar o un espacio en el que poder liberarnos de las sensaciones percibidas, pudiendo ser estas positivas o no. De esta forma se entra en la dinámica del artista, observar, anotar y crear. La revisión posterior de las imágenes del diario y por lo tanto la reflexión distanciada del momento inicial en el que se generó la idea, nos invita a su vez a reflexionar sobre ese momento pasado desde una perspectiva diferente y por lo tanto esta situación nos permite valorar y ajustar las primeras impresiones percibidas y nos da la oportunidad de modificarlas generándose, de este modo, un reajuste en nuestras percepciones iniciales.
	6.2. Sueños y pesadillas.	La realización de esta actividad permite que cambie la forma habitual de pensarse o de sentirse en la que se entremezclan ideas reales con elementos imaginados, soñados o sentidos. Saber moverse de una sensación conocida a una desconocida,

		de una sensación específica a una sensación que tiene que ver con la totalidad nos posibilita la amplitud de puntos de vista y favorece el proceso creativo.
	6.3. Yopinto.	Se hace nuevamente referencia a la libre expresividad. Descubrir los mecanismos del lenguaje gráfico inconsciente que se manifiesta cuando trabajamos de forma directa sobre el papel, sin una finalidad predeterminada, proporciona una mayor libertad expresiva aportando seguridad en la elaboración del trabajo y desbloqueando los mecanismos concientes que provocan el bloqueo ante el papel en blanco.
	6.4. ¿Quién es quién?	Esta actividad es, en cierto modo, una continuidad del la propuesta nº4: Interpretar una obra de arte. En esta ocasión y tomando como referencia el apropiacionismo de la identidad en el arte contemporáneo, se trabajará la propia identidad dentro de un contexto de crítica social y/o cultural con la finalidad de avanzar en el proceso de maduración crítica de desarrollo personal e identitario.
	6.5. Déjame que te cuente.	Finalmente la propuesta de generar imágenes seriadas o con movimiento, cierra un proceso de maduración en la utilización de recursos gráficos estilísticos y de lenguaje visual poniendo en contacto al alumnos con referentes del arte mas actual relacionados con la performance o la video-creación.

Tabla 6.6. Contexto de aplicación y experimentación. En esta Tabla se describen aquellos aspectos relativos al contexto de experimentación en función de las actividades planteadas.

6.4.6. SELECCIÓN DE ARTISTAS.

Tras la selección de autores y parte de sus obras, la intención ha sido crear un visionado de las obras de artistas representativos a cada uno de los apartados mencionados en el marco teórico con la finalidad de realizar un acercamiento al panorama artístico actual y proponer a partir de esta selección un taller de identidad a través del cual el espectador-participante-alumno pueda sentirse identificado con la obra de arte contemporáneo y desarrollar una actividad de autoexploración, en la que expresar emociones y sentimientos para crear un arte comprometido con la sociedad actual, que facilite la narración de mundos personales a la vez que se desarrollan y analizan pensamientos y sentimientos colectivos.

Se realizará una introducción al autorretrato y sus diferentes manifestaciones a lo largo de la historia del arte mediante una exposición de imágenes de las obras de artistas representativos del retrato y autorretrato. Se ha prestado especial atención a la obra de artistas como Durero o Rembrandt, como pioneros en el estudio del propio rostro y una amplia selección de artistas que se autorretrataron como pueden ser Artemisa Gentileschi, Elouise Veissé-Lebrum, Vicent Van Gogh, Picasso, Egon Schiele, Frida Kahlo o Francis Bacon, entre otros, con introducción al contexto y desarrollo del trabajo. Mediante el visionado de la obra de estos artistas se llevará a cabo el análisis tanto de forma como de contenido que impulsaron a estos artistas a autorretratarse de una forma más o menos continuada en sus obras.

Selección de Artistas: Experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.		
Secuencia 1. Experiencias artísticas		
SESIÓN	ACTIVIDADES	ARTISTAS
1. ¿Cómo nos identificamos?	1.1. Autorretrato inicial. 1.2. Pictograma compañeros.	Julian Opie: Su obra es representativa por su capacidad de síntesis y su aproximación al mundo del arte, el diseño digital y la utilización de nuevas tecnologías y soportes como herramientas de trabajo.
2. Retrato Psicológico	2. Emociones	Egon Schiele: junto con otros artistas de vanguardia, representa la expresividad emotiva en la utilización del color y de la forma en el discurso plástico de sus obras. Francis Bacon: La expresividad de sus retratos y el uso del color y las deformaciones empleadas para expresar determinadas sensaciones y rasgos de la personalidad, son una muestra de los recursos expresivos y comunicativos que nos ofrece el lenguaje del arte.
3. Representación simbólica del sonido.	3. Pintar música	Wassily Kandisky: Su relación con a escuela de la Bauhaus y sus aportaciones en la investigación sobre color, forma y simbolismo son un claro ejemplo de la evolución del arte y sus recursos.
4. Referencias artísticas y patrimonio cultural.	4. Interpretar una obra de arte	Diego de Velázquez: Es uno de los máximos representantes de nuestro patrimonio cultural. Artista innovador de su época, nos ha dejado una de las obras más interpretadas de la historia del arte "Las Meninas". Pablo Picasso: Uno de nuestros artista más internacionales cuya obra pictórica refleja una gran carrera profesional en variedad de estilos, temáticas y recursos, entre ellos su versión de las Meninas. Yasumasa Morimura: Como artista contemporáneo y cuya obra es propiamente apropiacionista nos aporta interesantes versiones de las obras clásicas más representativas de la cultura occidental.
5. El contexto político y social del arte.	5. Palabras concepto	Keith Haring: Artista relacionado con el mundo del arte y el diseño, la expresión grafica simple y directa, cargada de simbología y significación personal es una de sus principales características. Bansky: Su obra representa una de las más duras críticas a la sociedad actual. Enmarcado dentro lo que se denomina arte urbano, hoy en día es uno de los artistas más influyentes del entorno juvenil y callejero, llegando a formar parte de importantes galerías de arte.

Secuencia 2. Identidades. Autorretrato y desarrollo de la identidad		
SESIÓN	ACTIVIDADES	ARTISTAS
6. Proyecto final: IDENTIDADES	6.1. Diario gráfico	Elizabeth Layton: La trayectoria artística de Elizabeth Layton nos sirve de referencia como persona no formada en el terreno artístico. Las ilustraciones sobre su propia vida son un claro ejemplo de la capacidad terapéutica y de desarrollo personal que posee la expresión artística.
	6.2. Sueños y pesadillas.	Frida Kahlo: Su trayectoria artística es un visionado de las experiencias de su vida, tanto desde el punto de vista físico como del emocional. La utilización de imágenes próximas al surrealismo son un modelo de arte como evasión y superación personal. Salvador Dalí: Perteneciente al grupo de artistas enmarcados en el surrealismo. La utilización de imágenes oníricas y ensoñaciones supone un despliegue imaginativo en la creación de imágenes apoyadas en el inconsciente.
	6.3. Yopinto.	Dubuffet: Sus investigaciones sobre el trabajo artístico de niños y enfermos mentales conforma la base de este contexto de experimentación para romper las barreras del bloqueo creativo. Jean Michel Basquiat: Su arte se encuentra a caballo entre el <i>Art brut</i> , el arte urbano y el nuevo expresionismo. Su lenguaje es cercano al lenguaje callejero y por lo tanto conecta con la gente joven tanto en lenguaje y recursos estilísticos como en ideales.
	6.4. ¿Quién es quién?	Cindy Sherman: La posición crítica sobre la condición de la mujer en la sociedad y la utilización del apropiacionismo como método de denuncia, es un interesante recurso para comprender los nuevos mecanismos comunicativos y expresivos de los que se sirve el artista contemporáneo. Yasumasa Morimura: El apropiacionismo de la identidad de Morimura, nos aporta una nueva visión a cerca de la necesidad de referentes identitarios.
	6.5. Déjame que te cuente.	Valie Export: Su capacidad de experimentación con nuevos recursos estilísticos y sus aportaciones en el campo de la performance y la video-creación nos muestran una interesante visión de un arte comprometido con la sociedad y los valores individuales.

Tabla 6.7. Selección de artistas. En esta Tabla se recopilan los artistas de referencia utilizados para el desarrollo de las actividades. La referencia detallada a la obra de la selección de artistas puede consultarse en los apartados correspondientes al marco teórico, especialmente en el capítulo 4.

6.4.7. RECURSOS, TÉCNICAS Y MATERIALES.

Al trabajar en contexto de experimentación, la utilización de recursos variados es fundamental. Se proponen diversas actividades para las que se indicarán una serie de técnicas y materiales diferentes en función del trabajo a realizar con la intención de abarcar el mayor nivel de experimentación posible.

Para cada uno de los casos específicos se detallan las especificaciones sobre los recursos utilizados, artistas e imágenes de referencia y enlaces de interés, así como las

técnicas y materiales necesarios para la realización de las diferentes actividades propuestas.

Recursos, técnicas y materiales: Experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.		
Secuencia 1. Experiencias artísticas		
SESIÓN	ACTIVIDADES	RECURSOS, TÉCNICAS Y MATERIALES
1. ¿Cómo nos identificamos?	1.1. Autorretrato inicial. 1.2. pictograma/icono compañeros.	<p>Recursos. Ficha inicial de conocimientos + orientación sobre las pautas a seguir en la realización de la actividad práctica. http://www.ivam.es/catalogopdf/0548/</p> <p>Técnicas. Se trabajarán diferentes técnicas, principalmente secas. (rotuladores, lápices de color, collage, etc...). Lámina final: Cada una de las 4 imágenes finales tendrá un tamaño aproximado de A5; 20x15 cm.</p> <p>Materiales. Se les proporciona materiales variados para trabajar las diferentes técnicas anteriormente descritas (papel, rotulador, lápices de color, etc...).</p>
2. Retrato Psicológico	2. Emociones	<p>Recursos. La actividad comienza con trabajo de bocetos sobre diferentes emociones o estados de ánimo: cuaderno de trabajo Tamaño A4.</p> <p>Técnicas. Libre, se recomienda utilizar técnica húmeda.</p> <p>Lámina final: Tamaño A4. Orientación libre.</p> <p>Materiales. Libertad en el uso de materiales.</p>
3. Pintar música.	3. Representación simbólica del sonido.	<p>Recursos. Puesta en marcha de una actividad experimental con diferentes materiales plásticos como toma de contacto con las herramientas. La distribución se realizará por grupos de trabajo de entre 4 y 6 participantes.</p> <p>AUDICIONES:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. "Ne se Sourcier de Riem" (Conceal). ARDEN 2. "Atabaque" (Jazzanova). THE NEW LATINAIRES 3. "Intensive Time" (Naqoyqatsi). PHILIP GLASS & YO-YO MA. <p>Técnicas. Se trabajarán distintas técnicas, secas y húmedas sobre diferentes muestras de papel (acuarela, ténpera, acrílico, rotuladores, lápices de color, collage, etc...).</p> <p>Lámina final: Tamaño A3 o similar</p> <p>Materiales. Se les proporciona materiales variados para trabajar las diferentes técnicas anteriormente descritas (cubetas, sprays, papeles, telas, tizas, rascadores, paletas, espátulas, pinceles, brochas, palillos, canicas, pajitas, etc...).</p>
4. Referencias artísticas y patrimonio cultural.	4. Interpretar una obra de arte	<p>Recursos. Muestra de obras de referencia "Las meninas de Velazquez" y las diferentes interpretaciones realizadas por otros artistas. Referencia a la obra de Yasumasa Morimura. Referencia a la obra gráfica de Miguel Rojas (interpretación de obras de arte): http://www.miguelrojas.com/</p> <p>Técnicas. Técnica libre. Se admite el collage y el fotomontaje digital previo estudio de bocetos en el cuaderno de referencia.</p> <p>Lámina final: Tamaño A3 o similar. Orientación libre.</p> <p>Materiales. Se les proporciona materiales variados para trabajar las diferentes técnicas anteriormente descritas (papel, rotulador, lápices de color, etc...).</p>

<p>5. El contexto político y social del arte.</p>	<p>5. Palabras concepto</p>	<p>Recursos. Muestra de trabajos de referencia. PALABRAS CONCEPTO: Sociedad / Política / Amistad / Familia Pérez. A. (2007). <i>Graphic generation</i>. Madrid: Buchmann. Varios autores. (2008). PICTOPIA. Radical design in a brave new world / Gráfica social en estado puro. Un mundo Feliz. Barcelona: Promopress. Referencia a la obra de Keith Haring: http://www.haring.com Técnicas. Técnica libre. Lámina final: Las cuatro propuestas finales se realizarán en tamaño A5 o similar. Orientación libre. Materiales. Se les proporciona materiales variados para trabajar las diferentes técnicas anteriormente descritas (papel, rotulador, lápices de color, etc...).</p>
--	-----------------------------	---

Secuencia 2. Identidades. Autorretrato y desarrollo de la identidad

SESIÓN	ACTIVIDADES	RECURSOS, TÉCNICAS Y MATERIALES
<p>6. Proyecto final: IDENTIDADES</p>	<p>6.1. Diario gráfico</p>	<p>Recursos. Muestra de obras de referencia y ejemplos de cuadernos de artista. ELIZABETH LAYTON: www.elizabethlayton.com Técnicas. Técnica libre. Materiales. Cuaderno de referencia o cuaderno de artista de formato A4, A5 o similar. Libertad en la utilización de materiales.</p>
	<p>6.2. Sueños y pesadillas.</p>	<p>Recursos. Muestra de obras de referencia. FRIDA KAHLO: www.youtube.com/watch?v=PpoVqHPD2nk&feature=related Técnicas. Técnica libre, previo estudio de bocetos en el cuaderno de referencia. Lámina final: Tamaño A3 o similar. Orientación libre. Materiales. Libertad en el uso de materiales.</p>
	<p>6.3. Yopinto.</p>	<p>Recursos. Muestra de obras de referencia. DUBUFFET http://www.youtube.com/watch?v=xWGA8rkCJ9A&feature=related BASQUIAT http://www.youtube.com/watch?v=vmgoSYZr77k&feature=fvwl basquiat documental: 1/3, 1/3 y 3/3 http://www.youtube.com/watch?v=cpEOaQ3hEuY&feature=related http://www.youtube.com/watch?v=RSULmj5NSS0&feature=related http://www.youtube.com/watch?v=0mLb89I6hPw&feature=related JESSE RENO http://www.youtube.com/watch?v=UINNYNF4wuo&NR=1 Técnicas. Técnica libre (recomendable técnica al agua y técnica mixta). Se realizarán varios trabajos en pequeño formato (cuaderno de trabajo o láminas sueltas que posteriormente se adjuntarán al cuaderno). Finalmente y utilizando las mismas pautas de trabajo se realizará una lámina final en tamaño A3 o similar y de orientación libre en la que podemos retocar y modificar el acabado para conseguir un resultado final óptimo. Materiales. Total libertad en el uso de materiales.</p>
	<p>6.4. ¿Quién es quién?</p>	<p>Recursos. Artistas de referencia: CINDY SHERMAN www.youtube.com/watch?v=Rsz7asUkHFk www.youtube.com/watch?v=6rTtYEY50Mo&feature=related YASUMASA MORIMURA www.ekavart.tv/?id=477&k=-&start= Técnicas. Técnica libre. Se admite el collage y el fotomontaje</p>

		digital previo estudio de bocetos en el cuaderno de referencia. Lámina final: Tamaño A3 o similar. Orientación libre. Materiales. Libertad en la utilización de materiales (papel, tijeras, fotografías, imágenes de referencia, etc...)
	6.5. Déjame que te cuente.	Recursos. Muestra de obras de referencia: VALIE EXPORT:remote.....remote (1973) www.youtube.com/watch?v=B3R2qCEFnUU Otros trabajos de interés: LIGHTFILMSS. DIEGO CABALLERO: Short SelfPortrait www.youtube.com/watch?v=ID88Q3Bn460&feature=related FEDERICO TABOADA: Autorretrato; Acrílico sobre piel, 2010: www.youtube.com/watch?v=QmIVDLz3KVY&feature=fvst BLOG: http://federicotaboada.wordpress.com MOLGHACHE www.youtube.com/watch?v=LebxBKtGHjo&feature=related Técnicas. Historieta seriada a modo de storyboard o cómic. Técnica libre. Húmeda o seca sobre papel o cartón. Lámina final: Tamaño A3 o similar. Orientación libre. Materiales. Libertad en la utilización de materiales.
RESULTADOS	Encuesta Final	Recursos. Ficha encuesta final para valoración de resultados en la que se recogen las impresiones y valoraciones de los participantes de los grupos de experimentación.

Tabla 6.8. Recursos, técnicas y materiales. En esta Tabla se indican los diferentes recursos utilizados en cada actividad así como la técnica artística indicada para su desarrollo y los materiales propuestos para su realización.

6.4.8. CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y VALORACIÓN.

Para la evaluación y valoración de resultados se tendrá en cuenta tanto el resultado final de los trabajos como el proceso de realización de los mismos. Por este motivo es imprescindible conocer las impresiones de los participantes en cada uno de los procesos creativos que incluyen:

1. Presentaciones teóricas sobre la materia a trabajar.
2. Reflexión, trabajo de investigación y realización de bocetos de las obras realizadas.
3. Desarrollo del proceso creativo durante la realización de la obra en sí misma.
4. Análisis de la obra realizada y conclusiones sobre la misma.
5. Test de valoración de los participantes.

El trabajo artístico resulta difícil de medir, especialmente cuando estamos realizando un trabajo tan profundamente personal. La principal meta a conseguir es la aportación positiva de la expresión artística en lo referente al autoconocimiento y el trabajo en torno al autorretrato como herramienta principal de trabajo. A su vez se tendrán en cuenta:

1. Los conocimientos adquiridos sobre historia del arte, tanto en lo referente a períodos artísticos como a la obra de artistas y las técnicas empleadas para la realización de las obras.

2. Comprensión de los nuevos códigos del lenguaje artístico del siglo XX y XXI.
3. Desarrollo de la capacidad creadora.
4. Experimentación con nuevos materiales y técnicas de expresión.
5. Autoconocimiento y aprendizaje sobre uno mismo.
6. Calidad y orden en las presentaciones así como un desarrollo escrito sobre las impresiones tanto previas; trabajo de investigación y bocetos del proceso creativo; sensaciones e impresiones durante la realización de los diferentes trabajos y su análisis posterior; resultados obtenidos en los artes finales.

Criterios de Evaluación y Valoración: Experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.		
Secuencia 1. Experiencias artísticas		
SESIÓN	ACTIVIDADES	CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y VALORACIÓN
1. ¿Cómo nos identificamos?	1.1. Autorretrato inicial.	Capacidad de síntesis en la elaboración de imágenes de autorepresentación.
	1.2. Pictograma compañeros.	Capacidad de análisis, observación y síntesis en la toma de referencias para la elaboración de imágenes.
2. Retrato Psicológico	2. Emociones	Desarrollo de simbología gráfica partir de conceptos abstractos otorgándoles una significación propia que favorezca la comprensión del lenguaje visual y de comunicación empleados.
3. Pintar música.	3. Representación simbólica del sonido.	Interconexión de diferentes elementos o lenguajes artísticos como son la música y la expresión gráfica.
4. Referencias artísticas y patrimonio cultural.	4. Interpretar una obra de arte	Capacidad investigadora en la búsqueda y análisis de recursos gráficos de referencia. Coherencia en el criterio interpretativo y justificación del trabajo realizado a partir de la obra de referencia elegida.
5. El contexto político y social del arte.	5. Palabras concepto	Capacidad de observación, análisis y síntesis en la elaboración de imágenes conceptuales de componente político y/o social.

Secuencia 2. Identidades. Autorretrato y desarrollo de la identidad		
SESIÓN	ACTIVIDADES	CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y VALORACIÓN
6. Proyecto final: IDENTIDADES	6.1. Diario gráfico	Capacidad expresiva en a elaboración del trabajo. Carácter relacional de las imágenes previas y su posterior utilización en el desarrollo de trabajos finales.
	6.2. Sueños y pesadillas.	Desarrollo del lenguaje visual y significativo complejo en la elaboración de imágenes y transmisión de mensajes.
	6.3. Yopinto.	Destrezas en la investigación con nuevos materiales y recursos expresivos tanto en la técnica como en el lenguaje gráfico utilizado.
	6.4. ¿Quién es quién?	Utilización de los referentes artísticos como medio para simbolizar y expresar pensamientos propios, personales y de identificación.
	6.5. Déjame que te cuente.	Interés en la investigación de nuevas propuestas de comunicación visual, artística y de expresión.

Tabla 6.9. Criterios de evaluación y valoración. En esta Tabla se muestran los elementos de evaluación y valoración utilizados en cada una de las secuencias de trabajo y de forma específica en cada una de las actividades propuestas.

6.5. FASES DEL PROCESO DE APLICACIÓN DE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD.

En este apartado se muestra la temporización y estructura de la intervención de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad llevadas a cabo a lo largo de tres cursos académicos.

6.5.1. TEMPORIZACIÓN DE LA INTERVENCIÓN.

La intervención se lleva a cabo a lo largo de tres cursos académicos correspondientes a los cursos 2010-11, 2011-12 y 2012-13 con varios grupos de experimentación respectivamente tal y como se indica en el apartado 6.3.1.3. La intervención se lleva a cabo en el periodo de docencia perteneciente al primer cuatrimestre. Por lo tanto las diferentes secuencias y sus correspondientes actividades quedan repartidas entre los cuatro meses comprendidos entre octubre y enero.

Temporización de la intervención:									
Experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.									
Secuencia 1.					Secuencia 2.				
OCTUBRE		NOVIEMBRE		DICIEMBRE		ENERO			
Act. 1	Act. 2	Act. 3	Act. 4	Act. 5	Act. 6	Act. 7	Act. 8	Act. 9	Act. 10
Act. 6: Diario gráfico. Se trabaja desde el inicio de la intervención enfocándose de forma específica al autorretrato a partir de la secuencia 2.									

Tabla 6.10. Temporización de la intervención.

6.5.2. ESTRUCTURA DE LAS SESIONES DE TRABAJO.

La distribución de secuencias y actividades se implementa como contenido transversal al resto de contenidos de la asignatura de “Teoría y práctica del color” del Grado de Diseño Multimedia y Gráfico al que pertenece. Por lo tanto la estructura de las sesiones se encuentra intercalada con otras actividades que se encuentran fuera del programa de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad dedicándole un tiempo establecido del 50% total de las sesiones correspondientes con la asignatura. De este modo quedan reflejadas las sesiones de trabajo realizadas dentro del aula, entendiendo que parte del proceso de realización de trabajos y actividades se considera trabajo autónomo por parte del alumno.

Estructura de las sesiones de trabajo:	
Experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.	
SESIÓN	ACTIVIDADES
Sesión I	Presentación. Encuesta inicial y realización del autorretrato inicial.
Sesión II	Pictograma compañeros.
Sesión III	Muestra y comentario de los resultados de autorretrato inicial y pictograma compañeros.
Sesión IV	Emociones: De forma grupal, se elabora una lista de identificación de emociones.
Sesión V	Pintar música: trabajo de bocetos sobre varias audiciones (primera toma de contacto).

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA
CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Sesión VI	Pintar música: audición y trabajo en el aula.
Sesión VII	Interpretar una obra de arte: muestra de varios trabajos de referencia.
Sesión VIII	Palabras concepto
Sesión IX	Muestra y debate de los trabajos realizados durante las secuencia I.
Sesión X	Presentación del proyecto identidades y muestra de artistas de referencia.
Sesión XI	Sueños y pesadillas
Sesión XII	Yopinto
Sesión XIII	¿Quién es quién?
Sesión IV	Déjame que te cuente.
Sesión XV	Muestra y comentario grupal de los trabajos realizados. Encuesta final.

Tabla 6.11. Estructura de las sesiones de trabajo.

INSTRUMENTOS DE RECOGIDA DE DATOS

7. INSTRUMENTOS DE RECOGIDA DE DATOS.

La naturaleza de la presente investigación es principalmente humanista y por lo tanto el análisis de resultados se realizará desde la combinación de una perspectiva humanístico-interpretativa y la observación etnográfica. El principal instrumento de recogida de datos es el propio trabajo del alumno y su evolución durante el proceso creativo. Se tendrá en cuenta, por tanto, la evolución en el desarrollo de capacidades expresivas mediante técnicas artísticas así como el grado de madurez obtenida en los comentarios y conclusiones realizados, tanto de forma oral como escrita, por los alumnos así como la observación de comentarios y actitudes previas al proceso creativo, durante dicho proceso y en análisis y discusión de resultados que se llevará a cabo tanto de forma individual como en colectiva.

Los instrumentos elegidos se ocupan de recoger datos a cerca de los distintos aspectos tratados en el diseño de la unidad didáctica planteada para el desarrollo de experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad y por lo tanto complementan y facilitan la obtención de datos suficientes para la elaboración del posterior análisis y valoración de resultados e interpretaciones.

En este apartado se enumeran los diferentes instrumentos utilizados, en un primer lugar se presenta una Tabla esquema de justificación de dicho instrumentos para, posteriormente, dar lugar a la descripción detallada de cada uno de ellos.

Los instrumentos de recogida de datos para las experiencias artísticas serán los siguientes:

Instrumento 1: Autorretrato inicial y pictograma compañeros.

Instrumento 2: Diario gráfico.

Instrumento 3: Imágenes obtenidas a partir de las actividades propuestas.

Instrumento 4: Dossier: memoria de trabajo.

Instrumento 5: Registros de la observación participante.

Instrumento 6: Cuestionario final de valoración de resultados.

A continuación se muestra una Tabla resumen en la que establece la relación existente entre los diferentes instrumentos de recogida de datos y cada una de las actividades propuestas en relación a su distribución secuencial.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

INSTRUMENTOS	SESIONES / SECUENCIAS / ACTIVIDADES PROPUESTAS										ENCUESTA final	
	SECUENCIA I					SECUENCIA II						
	act. 01	act. 02	act. 03	act. 04	act. 05	act. 06	act. 07	act. 08	act. 09	act. 10		
I1: Autorretrato inicial y pictograma compañeros.												
I2: Diario gráfico.												
I3: Artes finales de las actividades propuestas.												
I4: Dossier: memoria de trabajo.												
I5: Observación participante.												
I6: Encuesta final de valoración de resultados												

Tabla 7.1. Estructura de los instrumentos de recogida de datos en relación a su distribución respecto a las actividades propuestas en experiencias artísticas sobre autorretrato y desarrollo de la identidad.

A continuación se presenta un cuadro resumen en el que se describen y justifican cada uno de los instrumentos de recogida de datos utilizados:

Instrumentos de Recogida de Datos: Experiencias artísticas en torno al autorretrato y el desarrollo de la identidad.		
INSTRUMENTOS	DESCRIPCIÓN	JUSTIFICACIÓN
INSTRUMENTO 1	Autorretrato inicial y pictograma compañeros.	El instrumento nº1 nos aporta la información inicial de la que partimos como objeto de estudio y por lo tanto nos servirá de referencia comparativa durante la evolución de todo el proceso, especialmente en los resultados finales obtenidos al finalizar el proceso de experiencias artísticas.
INSTRUMENTO 2	Diario gráfico.	El Diario Gráfico es una herramienta útil mediante la cual el alumno podrá reflejar sus impresiones acerca del proceso creativo. Las anotaciones tanto gráficas como escritas serán un valioso material de valoración de resultados.
INSTRUMENTO 3	Imágenes obtenidas a partir de las actividades propuestas	El análisis de artes finales se llevará a cabo tanto a nivel personal (valoración que el propio alumno realiza de su obra), nivel grupal (exposición y comentarios de trabajos) y valoración de la investigadora (análisis y conclusiones de los artes finales realizados por el grupo de experimentación).
INSTRUMENTO 4	Dossier: memoria de trabajo	Comentarios y conclusiones del alumno sobre el proceso de trabajo y resultados del arte final. Los comentarios de artes finales se llevara a cabo por el propio alumno (en la ficha de justificación de la obra), por el grupo de experimentación (grupos de discusión y debate). Estos comentarios nos muestran las características que definen la situación del alumno antes y después de la intervención con experiencias artísticas.
INSTRUMENTO 5	Observación de la investigadora	Las observaciones recogidas por la investigadora siguen la estructura de la unidad didáctica. El análisis se centra en la observación del comportamiento, participación e implicación por parte del grupo de experimentación en las diferentes actividades propuestas.
INSTRUMENTO 6	Encuestas	INICIAL: Cuestionario inicial de conocimientos. * FINAL: Cuestionario de valoración de resultados en el que se recogen las impresiones y valoraciones de los participantes. *

Tabla 7.2. Instrumentos de recogida de datos.

7.1. 11: AUTORRETRATO INICIAL Y PICTOGRAMA COMPAÑEROS.

La realización de un autorretrato inicial nos pone en contacto con la materia a trabajar durante todo el proceso de experiencias artísticas basadas en el autorretrato y el desarrollo de la identidad.

La autorepresentación nos pone en contacto con nosotros mismos y a través de la expresión artística permite manifestar aspectos propios que servirán de referencia en posteriores actividades. Como imagen de partida marca el punto de inicio y por lo tanto sirve de referente directo en la valoración de la evolución del alumno durante todo el proceso de trabajo posterior.

La propuesta de trabajo sobre autorretrato y pictograma de compañeros permite analizar tanto los aspectos técnicos de partida como aquellas cuestiones que tienen relación con los procesos de identificación del propio alumno tanto de forma individual como en grupo.

Los principales datos que recogemos a partir de este primer instrumento constituyen la visión inicial que el alumno tiene sobre sí mismo. De forma paralela se realiza el pictograma de los compañeros para atender a su relación e integración con el grupo. Este instrumento tiene una doble intención; por un lado, supone un acercamiento al resto de integrantes del grupo de investigación, por otro lado, permite ampliar la visión que cada alumno tiene de sí mismo en una comparación entre la propia imagen creada o autorretrato y la imagen proyectada y por lo tanto recogida y plasmada por el resto de compañeros.

Para la valoración de este instrumento se tiene en cuenta la calidad gráfica y estética de la imagen final obtenida a nivel técnico y expresivo, la descripción oral o escrita que el propio alumno realiza sobre su trabajo.

Título:	“Autorretrato y Pictograma Compañeros”
Descripción:	Durante unos minutos nos entrevistamos con 3 compañeros de clase. Durante este tiempo tomaremos las anotaciones y referencias necesarias, tanto gráficas como escritas, que nos ayuden a tener una imagen clara del perfil de la persona que vamos a representar. Del mismo modo realizaremos el mismo ejercicio con nosotros mismos. Finalmente y una vez recopilada toda la información, realizaremos una imagen gráfica que represente los rasgos tanto físicos como psicológicos propios y de las tres personas entrevistadas.
Elementos a Diseñar:	Comenzamos realizando una imagen propia a modo de símbolo o caricatura gráfica. Posteriormente se realiza la imagen correspondiente de los 3 compañeros con los que nos hemos entrevistado. La principal finalidad es que estas representaciones sean reconocidas fácilmente por el resto de los compañeros del grupo.

Especificaciones Técnicas:	<ul style="list-style-type: none">• Bocetos de las cuatro propuestas: cuaderno de bocetos.• Lámina final: Tamaño A3 o similar (cada una de las 4 imágenes tendrá un tamaño aproximado de A5, 20x15 cm). Para su montaje posterior como un arte final.• Orientación libre (horizontal, vertical, formato libre; cuadrado, circular, etc...)• Técnica libre.
-----------------------------------	---

Ficha 7.1. Ficha de trabajo para la 1ª sesión de experiencias artísticas en torno al autorretrato e identidad: Autorretrato inicial y pictograma compañeros.

7.2. I2: DIARIO GRÁFICO.

El diario gráfico funciona como registro de ideas y por lo tanto es un valioso instrumento que nos aporta información de la evolución del alumno a lo largo de todo el proceso creativo.

A través del diario gráfico, el alumno recoge, de forma gráfica o escrita, toda aquella información que considere relevante para la elaboración de las actividades propuestas. Para ello se invita a los participantes a utilizar el diario gráfico de forma constante portándolo siempre consigo, de este modo podrá registrar cualquier circunstancia, momento, objeto, pensamiento o lugar en el momento mismo que es visto, concebido o imaginado.

Al tratarse de un instrumento que se utiliza a lo largo de todo el desarrollo de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad, se propone al alumno la utilización diaria de esta herramienta.

En este sentido, el tipo de trabajo que encontramos en el diario gráfico se corresponde con un tipo de expresividad mucho más natural y espontánea, de fácil acceso y de excasa complejidad técnica por lo que las barreras ante el bloqueo creativo se disipan. Por un lado, esta herramienta permite al alumno llevar a cabo un registro de todo su proceso creativo, anotar ideas, pensamientos y sensaciones que posteriormente le ayuden en la elaboración de imágenes y por lo tanto en el desarrollo de capacidades de observación, registro, análisis de su propia capacidad creadora. Por otro lado, aporta a la investigación un material rico en matices y contenidos que nos ayudan a obtener una visión mucho más completa de los mecanismos internos de expresión de cada uno de los participantes.

7.3. I3: IMÁGENES OBTENIDAS A PARTIR DE LAS ACTIVIDADES PROPUESTAS.

Los imágenes obtenidas a partir de las actividades propuestas representan uno de los más importantes instrumentos de recogida de datos. A través de ellos podemos evaluar la calidad técnica, expresiva y conceptual de los temas trabajados en cada una de las actividades propuestas. Para cada actividad se propone un briefing de trabajo en que se le facilita al alumno la información suficiente para la elaboración de dicha actividad en atención a los siguientes parámetros:

Descripción: se describe detalladamente el tema a trabajar a la vez que se aportan ejemplos significativos a la obra de los artistas de referencia correspondientes a cada actividad (ver Tabla 6.7.).

A partir de esta propuesta de trabajo se comienza a trabajar a modo de boceto, en una fase inicial dentro del aula en la que se comparten ideas con el resto de los integrantes del grupo. Finalmente se establecen unos periodos de trabajo y entrega final de los artes finales. Durante este período el alumno puede modificar, rectificar o completar su trabajo libremente.

7.4. I4: DOSSIER: MEMORIA DE TRABAJO.

Cada actividad realizada va acompañada de un dossier de trabajo que recoge parte de los bocetos iniciales anotados en el diario gráfico, la imagen final del trabajo realizado mediante un comentario del alumno sobre el arte final realizado y conclusiones al proceso de trabajo en base a los siguientes aspectos:

TÍTULO: Título o seudónimo de la obra realizada.

- **Objetivo:** Reflexionar sobre la cualidades del trabajo realizado y desarrollar la capacidad de síntesis que resumen el concepto principal de su trabajo.
- **Justificación:** cuando debemos nombrar a un objeto, persona o cosa, se produce una situación en la que se ponen de manifiesto mecanismos de pensamiento en los que es necesario sintetizar a la mínima expresión el principal valor simbólico de dicho objeto, persona o cosa. De este modo el alumno reflexiona sobre el trabajo realizado en la búsqueda de la esencia del mismo.

DIMENSIONES: Alto x ancho (indicar orientación: horizontal o vertical)

- **Objetivo:** trabajar las diferentes posibilidades que nos ofrecen los formatos de trabajo.

- Justificación: Principalmente se pretende que el alumno investigue nuevos soportes y dimensiones en relación a las necesidades gráficas, estéticas y expresivas que se estén trabajando en cada momento.

TÉCNICA: Técnicas y materiales utilizados.

- Objetivo: conocer y experimentar con diferentes técnicas de expresión plástica.
- Justificación: a cada una de las propuestas se le asigna una determinada técnica de partida, esta técnica es explorada dentro del aula o taller. Del mismo modo se propone al alumno la posibilidad de explorar e investigar, compartir e inventar nuevas fórmulas a partir de los conocimientos vistos dentro del aula.

INSPIRACIÓN: Elementos de referencia (artistas, diseñadores, imágenes, sensaciones, etc...).

- Objetivo: Despertar el interés por el patrimonio cultural.
- Justificación: Inicialmente se parte de una serie de artistas de referencia en función de la actividad a trabajar con la idea de enfocar de forma más concreta aquellos aspectos que se quieren trabajar. Independientemente de los artistas de referencia el alumno tiene la libertad de trabajar en base a inspiraciones personales las cuales debe presentar y justificar en su memoria de trabajo.

PROCESO CREATIVO: Descripción del proceso de trabajo desde que se propone la actividad, pasando por la búsqueda de referencias y la realización de bocetos hasta obtener el resultado final.

- Objetivo: Reflexionar sobre el proceso creativo y descubrir la importancia de cada una de sus fases.
- Justificación: Cuando comprendemos como funciona el proceso creativo de principio a fin y lo experimentamos, somos más capaces de superar las posibles frustraciones surgidas durante dicho proceso, de este modo el alumno puede detectar en qué fase del proceso creativo se encuentra y en el futuro poder identificarlo y ordenarlo de una forma autónoma y adecuada.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA: Descripción de los aspectos simbólicos, expresivos y conceptuales del trabajo realizado.

- Objetivo: Reflexionar sobre los aspectos técnicos, gráficos, expresivos y conceptuales utilizados.
- Justificación: Mediante la descripción de la obra realizada prestamos atención a aquellos detalles que en un primer momento pueden pasar desapercibidos. De

este modo aprendemos a simbolizar tanto recursos como ideas al mismo tiempo que se le otorga significación al trabajo realizado.

CONCLUSIONES: Reflexión personal sobre el resultado final del trabajo realizado y justificación de cada uno de los elementos utilizados.

- **Objetivo:** Desarrollar la capacidad de reflexión.
- **Justificación:** El hecho de redactar en unas líneas y a modo de conclusión, es decir, con una opinión crítica, favorece el desarrollo de la capacidad de observación, análisis y reflexión en los alumnos.

<p>FICHA COMENTARIO DE TRABAJOS</p> <p>Experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad</p> <p>TÍTULO:</p> <p>DIMENSIONES:</p> <p>TÉCNICA:</p> <p>INSPIRACIÓN:</p> <p>PROCESO CREATIVO:</p> <p>DESCRIPCIÓN DE LA OBRA:</p> <p>CONCLUSIONES:</p>
--

Ficha 7.2. Ficha de comentario de trabajos utilizada para cada una de las actividades propuestas en el desarrollo de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.

7.5. I5: REGISTROS DE LA OBSERVACIÓN PARTICIPANTE

Mediante la observación participante tratamos de analizar aquellos aspectos que no cuentan con un registro físico. Para ello se siguen una serie de pautas de observación llevadas a cabo por el personal investigador.

Para que la observación participante resulte objetiva se tendrán en cuenta los datos obtenidos de esta observación de forma paralela a los comentarios personales realizados por los participantes en el proceso de comentario de trabajos.

La ficha de observación se adapta a una serie de parámetros que quedan reflejados en la siguiente ficha de observación:

Variables de OBSERVACIÓN	DESCRIPCIÓN
FECHA	El registro de la fecha de propuesta y entrega de actividades nos da la información necesaria para conocer los tiempos de trabajo disponibles para el desarrollo de cada una de las actividades propuestas.
Nº DE PARTICIPANTES	Las actividades pueden ser de tipo individual, grupal o colectivo y por lo tanto la forma de trabajar ha de adecuarse a cada caso.
ACTIVIDAD	Se tiene en cuenta el tipo de trabajo propuesto y la actividad a desarrollar. En este sentido el tema elegido marca las estrategias procedimentales a seguir: temporización, elección de materiales y soportes, etc...
ESTRATEGIAS PROCEDIMENTALES	La temporalización y distribución de los participantes dentro del proceso de trabajo está determinado por la actividad a realizar (actividad individual, grupal, muestra y comentario de trabajos, debate, etc...)
PROCESO DE TRABAJO	Durante el proceso de trabajo se atiende a las posibles dificultades de comprensión y realización de las actividades propuestas durante el proceso de trabajo.
PROCESOS COGNITIVOS	Durante el proceso de trabajo se observa la capacidad de comprensión y desarrollo de las actividades planteadas así como la capacidad de interrelación y aplicación de anteriores aprendizajes .

Ficha 7.3. Descripción de las variables de observación.

7.6. I6: CUESTIONARIO FINAL DE LA VALORACIÓN DE RESULTADOS.

El cuestionario final de valoración de los resultados sobre las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad nos facilita información en conjunto de lo que ha supuesto la participación en esta experiencia (ver anexo 6).

Se han tenido en cuenta diversos parámetros a la hora de elaborar los diferentes ítems que forman parte de la encuesta en los que se interrelacionan conocimientos previos y adquiridos antes y durante las experiencias artísticas realizadas así como su interrelación con otras áreas artísticas que se han considerado de especial interés.

La finalidad es obtener información sobre la opinión personal de los participantes acerca de las actividades realizadas. De este modo podemos valorar aquellas actividades que resultan más atractivas, interesantes y productivas para su posible aplicación en posteriores investigaciones.

A lo largo de toda la encuesta se entremezclan preguntas sobre conocimientos teóricos y prácticos y su valoración general.

Para los ítems 1, 2, 3 y 4 se ha utilizado una primera valoración con carácter general (sí, no, regular, ns/nc), posteriormente se invita al participante a indicar una calificación numérica que nos ayuda a definir una gráfica más exacta y concreta de los resultados obtenidos al respecto. La calificación final también es útil para la comprobación de los niveles de evolución en el aprendizaje de dichas materias.

SI	NO	REGULAR	NS/NC
En caso afirmativo valora puntuando del 1 al 10 tu nivel de conocimientos inicial			

Los ítems 5 y 6 plantean preguntas sobre disciplinas o actividades concretas.

Para los ítems 7, 8 y 9 se mantiene el sistema de respuesta general y posteriormente se invita al participante a indicar una actividad concreta a destacar.

SI	NO	REGULAR	NS/NC
En caso afirmativo indica la actividad a destacar			

A continuación se describen y analizan cada uno de los ítems que conforman dicha encuesta de valoración.

1. Antes de comenzar tus estudios ¿Tenías conocimientos sobre Historia del Arte?

Los alumnos con los que se trabaja son estudiantes de primer curso de grado y por lo tanto su nivel de partida sobre conocimientos teóricos en materias de Historia del Arte son diversos. Con esta pregunta se pretende conocer los conocimientos de partida de cada participante en relación a materia teórica sobre Historia del Arte y Patrimonio Cultural.

2. Antes de comenzar tus estudios ¿Tenías conocimientos sobre Técnicas Artísticas?

Del mismo modo que la pregunta que en el ítem anterior, los niveles de partidas en torno a conocimientos técnicos es variada, por lo tanto, esta pregunta no aporta los datos suficientes para conocer los conocimientos reales de cada participante sobre técnicas, recursos y materiales necesarios en la práctica artística.

3. Actualmente, ¿Han mejorado tus conocimientos sobre referentes artísticos?

El tercer ítem valora el nivel de mejora respecto al conocimiento teórico y por lo tanto está directamente relacionado con el primer ítem. La comparativa entre el ítem 1 y el ítem 3 nos muestra la evolución de aprendizaje en materia teórico-artística.

4. y, ¿Sobre el empleo de técnicas gráfico-plásticas?

Del mismo modo que en el ítem anterior, la pregunta 4 está directamente relacionada, en este caso con el ítem 2 y nos ayuda a valorar la evolución en el manejo de herramientas y en el desarrollo de destrezas técnicas relativas a la expresión artística.

5. Qué asignaturas consideras que te han aportado conocimientos más útiles, interesantes o motivadores en relación a lo anteriormente expuesto (marca tu respuesta con una X):

Como se ha indicado anteriormente, el grupo de estudio pertenece a estudiante de 1º curso de grado de Diseño Multimedia y Gráfico, en este sentido la interrelación de contenidos existente en las diferentes asignaturas de estudio se complementa con los conocimientos a trabajar en las actividades propuestas. Con esta pregunta obtenemos de forma explícita la relación existente entre las diferentes disciplinas artísticas y los conocimientos que aportan sobre las cuestiones anteriormente planteadas.

6. En la asignatura de Color se trabajaron las siguientes actividades (valora de 0 a 10 las aportaciones de conocimientos y aprendizajes de cada una de las actividades realizadas)

Las actividades específicas de las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad de han llevado a cabo dentro del programa de la asignatura de “Teoría y Práctica del Color” .

Mediante la valoración numérica a estas actividades podemos observar aquellas actividades que resultan de mayor interés o que han aportado mayor nivel de aprendizaje a los alumnos. Esto nos ayuda a valorar la reutilización o mejora de dichas actividades en posteriores investigaciones.

7. ¿Consideras que mediante la realización de estas actividades has aprendido destrezas técnicas en el manejo de herramientas plásticas y de expresión artística?

Con esta pregunta analizamos el nivel de aprendizaje relacionado con la actividad de mayor relevancia para dicho aprendizaje y nos ayuda a valorar la efectividad de las actividades propuestas en relación a los objetivos marcados.

8. ¿Consideras que la realización de estas actividades te ha aportado conocimientos sobre el patrimonio cultural y artístico en torno a la historia del arte y del diseño?

Uno de los objetivos de la realización de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad es la interconexión entre aprendizajes técnicos y teórico. Las respuestas obtenidas en este ítem nos ayudan a valorar el cumplimiento de estos objetivos.

9. ¿La realización de estas actividades te ha ayudado a conocer aspectos personales relacionados con ideas, gustos, percepciones, inquietudes, motivaciones, etc...?

La pregunta 9 está directamente relacionada con aquellos aspectos que intervienen en el desarrollo de la identidad. Las respuestas a esta pregunta nos ayudan a obtener una visión clara y personal de las aportaciones que las actividades propuestas aportan en el desarrollo identitario de los alumnos mediante la práctica artística.

10. OTRAS OBSERVACIONES:

Como cierre a la encuesta final de valoración se propone este apartado de observaciones personales mediante el cual podemos obtener información adicional y abierta de una forma más personal respecto a la propia opinión del alumno sobre el desarrollo de las experiencias artísticas desarrolladas.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS.

El capítulo de análisis e interpretación de resultados recopila las imágenes y textos obtenidos durante el desarrollo de las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad y su correspondiente análisis e interpretación.

Inicialmente se realiza la recopilación y comentario de las imágenes y los textos obtenidos durante el proceso de experimentación para posteriormente proceder al comentario de los resultados gráficos y la valoración de los resultados obtenidos a partir del cuestionario final.

8.1. RESULTADOS DEL TALLER.

Muchos de los trabajos realizados no podrán ser mostrados debido a su amplio número, por lo tanto y tras una rigurosa selección se ha optado por mostrar y comentar detalladamente aquellos cuyas características sean más destacables o aporten mayor información a la resolución de las hipótesis planteadas y a la obtención de conclusiones definitivas.

8.1.1. AUTORRETRATO INICIAL Y PICTOGRAMA COMPAÑEROS

En esta actividad se trabaja en paralelo en torno a la idea de retrato y autorretrato. Por lo tanto hemos considerado de interés presentar las dos actividades de forma independiente. Posteriormente la muestra y análisis de resultados se realiza de forma conjunta con el fin de establecer un marco comparativo entre autorretrato y retrato.

8.1.1.1. Autorretrato inicial

La realización de un autorretrato o autorrepresentación gráfica inicial sirve de referencia como estado inicial en el empleo de recursos estilísticos, gráficos y de utilización del lenguaje plástico por parte del alumno. De este modo se puede valorar la evolución del grupo de experimentación al finalizar el proceso.

A partir de la ficha inicial de conocimientos y las explicaciones relativas de orientación sobre las pautas a seguir en la realización de la actividad práctica, se ponen a disposición del alumno diferentes materiales de trabajo, generalmente técnicas secas como rotuladores, papeles de diferentes tipos, ceras, tizas, lápices de color, etcétera.

Esta es la primera toma de contacto con el retrato y por lo tanto punto de partida y referencia de la situación inicial de cada uno de los individuos del grupo de experimentación. Los comentarios a esta actividad se incluyen, muestran y comentan en

el siguiente apartado en relación y comparación a la actividad sobre pictogramas de compañeros.

8.1.1.2. Pictograma/ícono compañeros.

Esta actividad forma parte de las acciones grupales mediante las cuales se puede observar la interacción individuo-grupo, fomentando la reflexión sobre la propia identidad y la visión que los demás tienen de nosotros. La primera toma de contacto se realiza de forma similar al autorretrato inicial y siguiendo las pautas de la ficha inicial de conocimientos. Finalmente el arte final puede ser realizado con total libertad de recursos y materiales. Estos son algunos de los resultados obtenidos.



Imagen 8.1. ALBA GRECIANO. *Autorretrato e ícono compañeros*, Curso 2011-12. Acuarela sobre papel, 20 x 15 cm (cuadruplo).

ALBA GRECIANO: "Víctor se caracteriza por su altura y su extremada delgadez, por lo que me pareció gracioso dibujarle de tal forma que no cupiese en el lienzo. Yo, al contrario que Víctor, me caracterizo por mi pequeña estatura y mi pelo largo, casi siempre suelto. Por ello decidí dibujarme como un pequeño muñeco lleno de pelo hasta los pies".

Alba representa a sus compañeros de clase remarcando especialmente las características físicas que los definen. Uno de los aspectos más destacables y que confirman uno de los objetivos a conseguir mediante esta actividad es la comparación de la imagen personal respecto de la de sus compañeros.

Es interesante comprobar la inexistencia de ojos en cada uno de los retratos; en la primera ilustración existe una clara ausencia de parte superior (plano contrario a lo que entendemos por retrato), en la ilustración siguiente los ojos quedan sustituidos por unas grandes pestañas (rasgo característico de la persona representada), en la tercera ilustración el personaje se esconde tras unas gafas y un sombrero y finalmente la en la última ilustración la autora se oculta bajo una larga melena rubia.

Observemos la diferencia gráfica existente entre la primera y la última imagen; la cuarta imagen representa a la propia Alba, artífice de las ilustraciones, la primera representa a uno de sus compañeros. Como indica la alumna en la descripción escrita del trabajo, la diferenciación por tamaño tiene una característica muy peculiar remarcando la diferencia de altura entre ambos, es una representación desde el punto de vista de la creadora, que muestra la imagen que tiene de sí misma en comparación a su compañero.

El trabajo está resuelto con estilo, con sentido crítico, humilde y con matices de humor, una mueca cómica ante una evidente realidad.

Desde el punto de vista de la Figuración se obtienen propuestas más tradicionales en cuanto a estilo de representación (ver imagen 8.2). Después de un proceso de simplificación y a modo de caricatura, se exageran levemente los rasgos más representativos de la persona retratada. Nos encontramos ante un caso en el que la técnica y el parecido físico con la persona retratada son los principales objetivos en la resolución de la actividad. En este sentido el nivel de exigencia aumenta al tomar como referencia el retrato realista tal y como comenta la alumna en sus conclusiones.

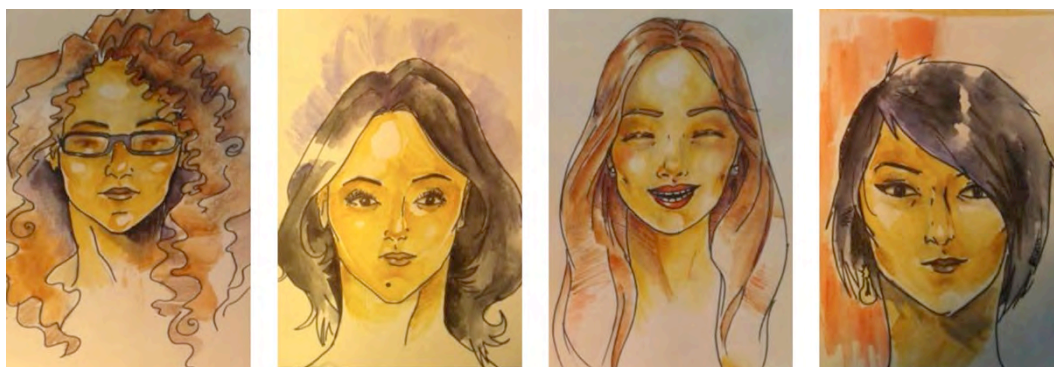


Imagen 8. 2. ANDREA RUÍZ. *Autorretrato e Icono compañeros*, Curso 2012-13. Acuarela sobre papel, 20 x 15 cm (cuadruplo).

ANDREA RUIZ: "Mi inspiración han sido los retratos realistas. He intentado hacerlos con la mayor semejanza posible pero es realmente complicado. Después de esta práctica tengo la conciencia de lo difícil que es el retrato".

A continuación se muestra una propuesta completamente diferente, el estilo narrativo está marcado por los elementos comunes tanto en el estilo gráfico como a través de los recursos gráficos utilizados. Los DVDs que forman los ojos de cada personaje son el nexo de unión en el interés por la música y por lo tanto el objeto utilizado funciona como elemento identificador. Por otro lado es interesante observar la diversidad de recursos utilizados (rotuladores, papel, cartón reciclado, papeles de diferentes procedencias: prensa, pentagrama, cajetilla de tabaco, entre otros), en este sentido, la utilización de

nuevos materiales para la representación forma parte del proceso creativo de investigación en la utilización de nuevos recursos gráficos.

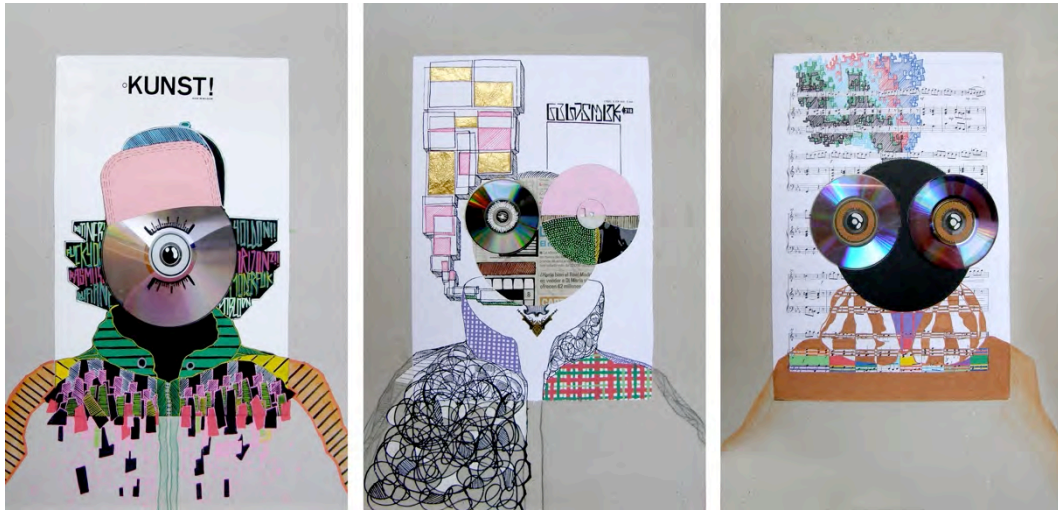


Imagen 8.3. N. L. *Icono compañeros*, Curso 2011-12. Técnica mixta 40 x 30 cm (tríptico).

La utilización del objeto como elemento identificador es un recurso habitual en esta práctica. Anteriormente hemos apuntado la dificultad técnica implícita en la realización de un retrato tradicional y por este motivo la cosificación identitaria a partir de un objeto representativo proporciona en el alumno cierto grado seguridad en la ejecución del trabajo. En la misma línea de representación simbólica esta ocasión el recurso gráfico ha sido la identificación con objetos representativos de la identidad de la persona representada.

En el comentario escrito que realiza la alumna sobre su trabajo (ver imagen 8.4) podemos observar una detallada descripción de los rasgos que la identifican: gustos, personalidad, intereses, aficiones o estados anímicos. En este sentido la reflexión de la alumna nos aporta información para entender que durante el proceso creativo se han establecido conexiones entre el mundo personal de la autora y la representación gráfica, mediante formas, colores y texturas, en una constante validación de contenidos objeto-significado.



Imagen 8.4. EVA LÓPEZ PIÑEIRO. *Icono compañeros*, Curso 2011-12.

EVA LÓPEZ PIÑEIRO: “Yo soy una galleta de jengibre ya que me encantan las galletas y no puedo vivir sin ellas. También se me caracteriza por una personalidad dulce como la galleta, y callada que también lo cumple la galleta. La galleta está bañada de chocolate blanco, mi sirope favorito y su cara muestra una expresión de relax y felicidad porque me suelen predominar esos estados de ánimo. En mi caso sujeto un vaso termo donde siempre llevo mi te y lo llevo día tras día, y en mi cabeza los auriculares porque no puedo estar sin música y porque vaya a donde vaya siempre los tengo puestos. Para caracterizar más al personaje, lo he puesto sobre un fondo, que en este caso, es un collage de fotografías de Nueva York, ya que me encanta la fotografía y que todo el que me conoce sabría decir que mi lugar favorito es ese. Las galleta tiene unas formas redondeadas y en el dibujo todo es redondeado porque me tomo la vida con calma y optimismo y las formas redondeadas son las más relajadas y menos agresivas”.

Esta opción de trabajo es muy interesante por la utilización de objetos que representan metafóricamente a cada una de las personas entrevistadas. La personificación de objetos dota a estos de personalidad y por lo tanto al asociarlos a una determinada persona esta adquiere a su vez las propiedades o características de dicho objeto.

Para finalizar la muestra de trabajos pertenecientes a la actividad de autorretrato y pictograma compañeros se muestra un tipo de trabajo en el que la simplificación se hace presente en forma de silueta (ver imagen 8.5).

Recordamos que estamos trabajando con alumnos de diseño gráfico y por lo tanto sus soluciones gráficas y estilísticas toman como referencia artistas o diseñadores con los que sienten cierta afinidad de estilo.

Este último trabajo está inspirado en la obra de Julian Opie, la utilización de siluetas es un rasgo característico en la obra de este artista que simplificando a la mínima expresión los aspectos más representativos de la Figura representada y añadiendo pequeños elementos diferenciadores y de identificación.

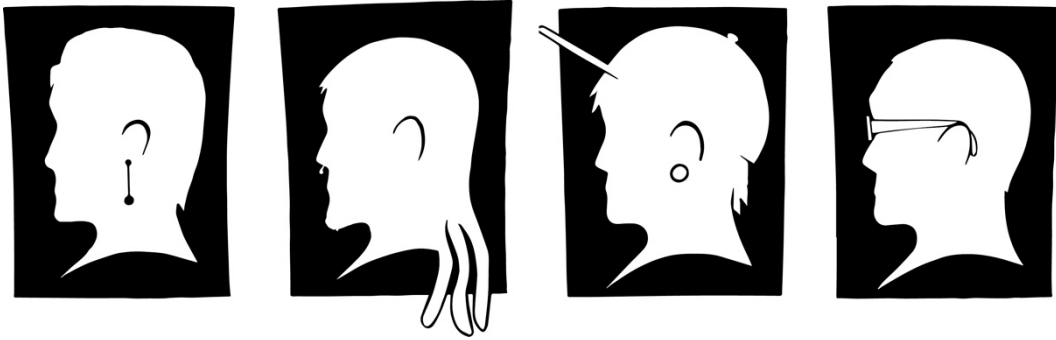


Imagen 8.5. DAVID PASTOR. *Autorretrato e Icono compañeros*, Curso 2012-13.

DAVID PASTOR: “A partir de la obra de Julian Opie he intentado representar a mis compañeros y a mí mismo de una manera más expresiva pero igual de simple”.

Inicialmente, la silueta de la cabeza es común para todos, posteriormente se le añaden los detalles de identificación personal como peinado, piercing, rastas, gorra o gafas.

A pesar de la aparente simplicidad de este trabajo, la dificultad reside en identificar aquel detalle diferenciador para cada una de las personas representadas. En este sentido, la actividad está perfectamente resuelta ya que al tratarse de un grupo relativamente pequeño el reconocimiento es inmediato.

8.1.2. EMOCIONES.

Al analizar determinados estados de ánimo y sensaciones podemos, mediante la observación de las características de las mismas, atribuir determinadas cualidades gráficas a cada emoción trabajada. De este modo se reflexiona sobre las distintas posibilidades expresivas acerca de las impresiones personales y perceptivas, haciendo resurgir ciertos aspectos de la personalidad respecto de las emociones trabajadas.



Imagen 8.6. V.A. *Emociones* “Miedo”. Curso 2010-11.



Imagen 8.7. B.S. *Emociones* “Timidez”. Curso 2010-11.

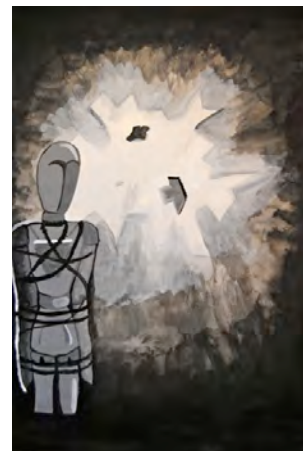


Imagen 8.8. MARINA GONZÁLEZ. *Emociones* “Soledad”. Curso 2010-11.

En los ejemplos que se muestran, quedan representadas sensaciones relativas al miedo, la soledad o la timidez. Para la timidez, se ha utilizado una simbología de rostro momificado, un rostro que se esconde detrás de unas vendas, las lágrimas aportan una segunda significación junto con los rasgos casi inexpresivos. Apenas aparecen rostros reconocibles quedando éstos sustituidos por objetos, máscaras o imágenes fantasmagóricas. Destacar la utilización del ocultismo como nexo de unión ante algo que está presente y no se quiere mostrar; la imagen 8.9 “vicios” es impersonal; una mujer de espaldas en cuya piel quedan grabadas las dependencias que la oprimen y desidentifican.



Imagen 8.9. B.S. Emociones “Vicios”. Curso 2010-11.



Imagen 8.10. DAVID HUERTAS. Emociones “Desesperación”. Curso 2010-11.



Imagen 8.11. DANIEL CASTRO. Emociones “Nerviosismo”. Curso 2010-11.

La utilización de colores oscuros y rotundos, especialmente el negro, para enfatizar la parte más dramática de estados emocionales negativos es una constante de repetición en la mayoría de trabajos que combinados con pequeños matices de colores potentes y llamativos como el amarillo y el rojo, que aumenta la carga dramática. Por el contrario, los estados de ánimo positivos o enérgicos se ven representados por colores brillantes y más puros como puedan ser los rojos, amarillos verdes o azules intensos. Existe un nivel intermedio para las situaciones en las que tratándose de una sensación sentida de forma desagradable o estresante, se huye de la utilización de colores oscuros y se caracterizan, por lo tanto, por el empleo de tonalidades intermedias o la combinación de gamas cromáticas de contraste.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA



Imagen 8.12. HELENA ACERO. *Emociones*. Curso 2010-11.

Imagen 8.13. DANIEL CASTRO. *Emociones*. Curso 2010-11.

Imagen 8.14. MARINA GONZÁLEZ. *Emociones*. Curso 2010-11.

La reflexión acerca de “cómo nos hacen sentir” determinadas situaciones o estados de ánimo, favorece la exploración profunda de dichas emociones, obligando a definir gráficamente cada matiz concreto de la emoción representada, por ejemplo, la diferencia gráfica en la utilización del mensaje visual para diferenciar tristeza, soledad, depresión o aburrimiento. En este sentido la utilización y aplicación de la psicología del color, forma y composición son fundamentales en la transmisión de ideas y el grupo de experimentación así lo percibe.



Imagen 8.15. MARÍA PÉREZ. Serie “Emociones”. Curso 2011-12.

MARÍA PÉREZ comentario escrito de la serie “Emociones”:

INTRANQUILIDAD: recorté una modelo de una revista y hice un collage a mano con una calavera. Ésta imagen al observarla te da una sensación de intranquilidad ya que mitad de su rostro no está vivo. En cierta parte da miedo pero es más una sensación incómoda.

ASCO: la chica vomita imágenes. Las vomita porque son el mundo que la rodea y se siente asqueada por él. He querido con el tipo de imágenes que son, hacer referencia al mundo de las modelos. Éstas se someten a duras dietas que en mi opinión no deberían ser ni legales por llegar a tallas tan mínimas que no son humanas.

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

ARREPENTIMIENTO: He pintado a un personaje famoso, Hitler. He querido dar un giro de 360° a lo ocurrido y de alguna manera expresar su cara si hubiera tenido este sentimiento totalmente contrario al que tenía a pesar de lo ocurrido. También he querido que su rostro rozara la humillación.

IMPOTENCIA: es una mujer con los ojos apunto de salirse y con cara de pánico. Su rostro está demacrado y no tiene una boca normal. En lugar de eso tiene líneas sin ningún orden entrelazadas haciendo un barullo de líneas negras como si estuviera reteniendo algo que por todos los medios quiere decir.

Se cumplen los objetivos marcados para la actividad; la variedad de propuestas es de gran interés para todo el grupo de experimentación y la puesta en común y debate sobre los resultados genera gran variedad de opiniones tanto en lo referente a las coincidencias de utilización de elementos expresivos como a las diferencias en la representación de estados anímicos similares.

8.1.3. PINTAR MÚSICA.

Experimentar a través de la música con nuestra expresividad inconsciente fomenta el despliegue de capacidades que de otro modo no son visibles. La interacción música/expresión facilita la conexión de formas de pensamiento abstracto.

La primera actividad que se propone para trabajar en grupo consiste en dejarse llevar por el sonido, el resto de participantes pueden observar o realizar sus propias creaciones de forma individual.

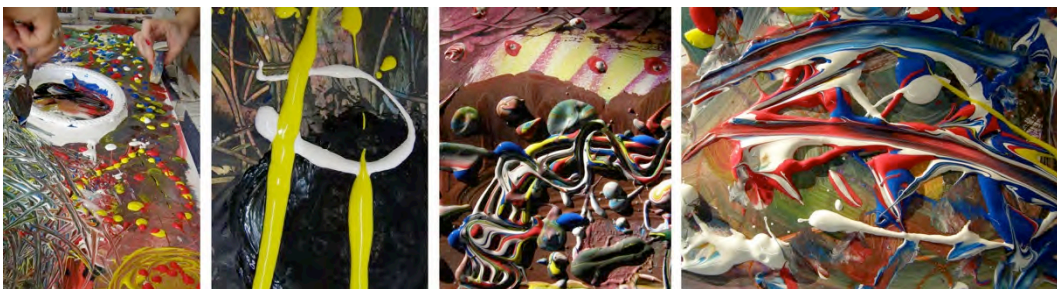


Imagen 8. 16. TRABAJO GRUPAL. "Pintar música", curso 2011-2012. Fotos del proceso de trabajo.

En las imágenes se muestran diferentes etapas del proceso de trabajo. Una de las fases más interesantes de esta actividad fue la muestra y debate de resultados finales.

Tal y como se indica en la Tabla 6.9. las audiciones utilizadas para la realización de esta actividad son las siguientes:

- Arden (2006). "Ne se Sourcier de Rien" 9:03 min., del album "Conceal".

- The New Latinaires (2010). “*Atabaque*”; 7:08 min., del album “*Jazzanova*”.
- Philip Glass & Yo-Yo Ma (2002). “*Intensive Time*”: 8:09 min., del album “*Naqoyqatsi*”.

Las audiciones utilizadas son previamente elegidas en base a sus características sonoras (estridente, rítmica, misteriosa o desconcertante) y se trabaja con las mismas piezas musicales en los diferentes grupos de trabajo. Coincidentemente, y según lo previsto, un determinado sonido o melodía provoca determinadas sensaciones que conectan directamente con lo emocional en la persona o personas que la escuchan.

De este modo todo el grupo de experimentación observa con asombro el parecido de resultados finales para los trabajos realizados sobre la misma audición aún tratándose de experiencias realizadas en diferentes grupos de trabajo. A continuación se muestran los resultados finales de la actividad realizada en grupo.



Imagen 8. 17. TRABAJO GRUPAL. “*Pintar música*”, curso 2011/2012. Trabajos finales para las audiciones, “*Atabaque*” e “*Intensive Time*” y “*Ne se Sourcier de Rien*” respectivamente.

La misma utilización de registro cromático se da de forma evidente en ambos grupos de trabajo distribuyéndose de la siguiente forma:

Música con ritmos latinos “*Atabaque*”: colores vivos y alegres con formas sinuosas y curvas. Manchas de color de diferentes tamaños con una composición rítmica en la distribución tanto de formas como de colores.

Banda sonora película fantasía “*Intensive Time*”: Colores menos definidos, destacando la gama cromática fría, especialmente azules grisáceos y violetas con algún matiz rosado. Las formas empleadas combinan formas en espiral y en estrella o zig-zag.

Composición atonal y estridente “*Ne Se Sourcier de Rien*”: Los grafismos se caracterizan por el caos y la oscuridad, manchas negras y verdes con estridentes amarillos.

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

La experiencia resultó ser de gran interés para el grupo de experimentación que manifestó lo mucho que habían disfrutado con la actividad que a su vez les ha aportado conocimientos sobre las aplicaciones del color y de la forma que anteriormente desconocían. La metodología, desinhibida y libre ha aportado una mayor implicación en el trabajo por parte de los alumnos y por lo tanto un mayor disfrute y calidad en los trabajos.

Por otro lado, y viendo el interés que despierta la actividad en los alumnos, se les invita a realizar este mismo ejercicio de forma individual y eligiendo personalmente las audiciones.

A continuación se muestran imágenes de los trabajos individuales:



Imagen 8. 18. ALEJANDRO IGLESIAS. *Pintar música: Dire Straits, "Sultans of swing"*. Curso 2011-12.

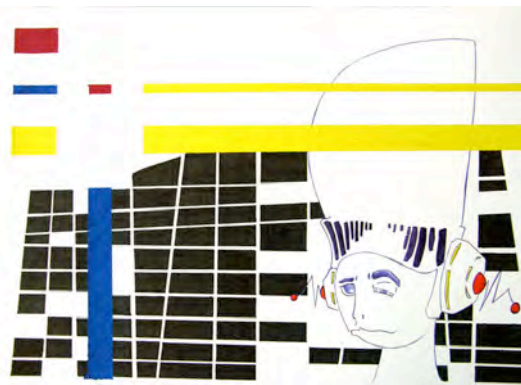


Imagen 8. 19. V.A. *Pintar música: Cage the Elephant, "Aberdeen"*. Curso 2011-12.

ALEJANDRO IGLESIAS: "He elegido el tema de los Dire Straits llamado "Sultans of swing", principalmente conocido por su extraordinario solo final realizado por y compuesto por el guitarrista/vocal de dicho grupo: Mark Knopfler. El virtuosismo, la rapidez, la nitidez de las notas, y el hecho de que sea música "Rock-Country-Blues de carretera", es decir, de esta que solemos poner cuando viajamos por largas autopistas en coche, me ha llevado a utilizar esos colores verdosos (ya que todos los campos y llanuras que vemos desde nuestro coche poseen este tono), esas líneas que sugieren movimiento y rapidez, la guitarra, y esas notas musicales esparcidas por toda la composición".

V.A.: "La canción del grupo Cage the Elephant, "Aberdeen", es la que ha inspirado esta imagen. Este es un grupo de música Indie y bastante moderno, con lo que puesto a una especie de hombre futurista, con cascos de música. Con los cuadrados negros intente hacer un efecto óptico, y engañar al ojo humano para que piense que en los huecos blancos hay puntos grises. Las líneas en colores primarios hace referencia a la última parte de la canción, los últimos 10 segundos de canción, es la parte calmada de esta, por eso son líneas rectas. Aparte también sirve para desviar un poco la atención del personaje".

Estos resultados son mucho más variados y personales debido a la diferencia también en la elección musical sobre la que se ha trabajado.

Debido al resultado altamente gratificante de la experiencia plástica a través de la música, los alumnos que han participado solicitan poder realizar este tipo de actividad con más frecuencia. Por lo tanto podemos afirmar que este tipo de experiencias despiertan el interés del alumno en la realización de actividades artísticas que interrelacionan con diferentes elementos sensitivos como son la música y las artes plásticas.

Por último destacar los resultados obtenidos de la actividad con música llevada a cabo con el último grupo de experimentación.

En este caso se les propone la misma pieza musical a todos, la banda sonora "*The Hours*" de Philip Glass para la película "*The Hours*" de 2002. La audición se escucha en el aula y durante toda la sesión los alumnos realizan bocetos y anotaciones sobre las impresiones musicales. Posteriormente se les invita a ver la película para la que está compuesta esta banda sonora con la finalidad de interrelacionar los diferentes medios; audiovisual, sonoro y plástico.

Partimos de una banda sonora perfectamente construida capaz de transmitir la esencia de la película para la que ha sido creada. A pesar de proponer la búsqueda de referencia y el visionado del Film, los alumnos optan por trabajar directamente a partir de la música. Inicialmente esta actitud puede aparentar falta de interés, sin embargo, la posterior muestra de los trabajos realizados para esta actividad, resultó extremadamente sorprendente por la evidente similitud entre los trabajos realizados por los alumnos.

A grandes rasgos podemos diferenciar dos tipos de interpretación:

Por un lado, imágenes más figurativas con la presencia constante de una figura femenina como protagonista de la obra. Habitualmente esta personaje femenino va acompañado de notas musicales o un piano como instrumento. Las formas ondeantes, las miradas vigilantes de ojos ocultos o si rostro hacen referencia a la incertidumbre, la duda, el miedo y el misterio.

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS



Imagen 8. 20. RUTH PALOMARES. *Pintar música*, curso 2012-13. Acuarela sobre papel, 40 x 30 cm.



Imagen 8.21. A. A. *Pintar música*, curso 2012-13. Técnica mixta, 30 x 40 cm.



Imagen 8. 22. MELISA LOZA. *Pintar música*, curso 2012-13. Acuarela sobre papel, 40 x 30 cm.

Por otro lado y desde una perspectiva algo más abstracta o simbólica, la presencia del cielo o el universo como espacio de representación. Lo efímero y cambiante, lo volátil y lo delicado están presentes en gran parte de los trabajos realizados.



Imagen 8.23. DAVID PASTOR. *Pintar música*, curso 2012-13. Acrílico sobre cartón, 30 x 40 cm.



Imagen 8.24. ELENA DE DIEGO *Pintar música*, curso 2012-13. Técnica mixta, 30 x 40 cm.

La presencia de formas ondeantes, plantas, aves, plumas, aire, agua, nubes, escaleras que suben y bajan, son algunos de los elementos más utilizados. La combinación de tonalidades frías y cálidas nos hablan de una mezcla de sensaciones y emociones; cercano pero distante, delicado y poderoso, frágil y resistente, felicidad y melancolía.

Los trabajos finales fueron expuestos y comentados en el aula. Destacar que previamente los alumnos no había intercambiado opiniones o ideas sobre sus trabajos y que por lo tanto, la observación de los resultados finales de todo el grupo supuso un punto de reflexión de gran interés que les ayudó a comprender que el proceso creativo va más allá del procedimiento razonados de ideas.

Como resultado final podemos concluir que a través de la música somos capaces de conectar con procesos de pensamiento inconsciente y por lo tanto, las posibilidades de trabajo que nos ofrece la atención a nuestras sensaciones sentidas por encima de la construcción razonada de una idea preconcebida, supone un acercamiento más auténtica a la esencia de lo que realmente estamos percibiendo.

8.1.4. INTERPRETAR UNA OBRA DE ARTE.

Cuando sentimos interés por una obra de arte concreta y la tomamos como referencia, estamos estableciendo un vínculo con nuestra cultura y tradición. El análisis de la obra elegida para su posterior interpretación nos aporta conocimientos sobre la historia del arte y su contexto sociocultural. La identificación con una determinada obra de arte y su contexto histórico, simbólico o expresivo pone de manifiesto rasgos de la personalidad que nos definen e identifican.

La imagen que se muestra a continuación representa una interpretación actualizada del *“Tributo a la moneda”* de Masaccio.



Imagen 8.25. V.A. Interpretación obra de arte *“El tributo a la Moneda”* de Masaccio. Curso 2011-12.

V.A.: *“El cuadro original se titula *“El Tributo de la Moneda”* de Masaccio. En el cuadro se narran tres historias profundamente religiosas, y yo las lleve al ámbito de lo marginal. La historia de la izquierda narra cuando Pedro, mandado por Cristo pesca un pez para extraerle una moneda, yo he dibujado a una persona con capucha, tirada en un callejón oscuro. La segunda narra a Cristo rodeado por sus discípulos y el recaudador, yo coloque unas sombras, haciendo referencia a una banda de gansters y dibujé una aureola haciendo referencia al jefe de la banda. Y en la historia de la derecha, en el cuadro es la escena principal de este, por eso le dediqué más espacio y este narra cuando Pedro le entrega la moneda al recaudador y yo he colocado a un traficante y para resaltar esto recorte una hoja de marihuana y la coloque sobre la escena. Utilicé rotulador negro, puesto que los temas son de ambientes turbios”.*

Un recurso interesante y destacable es la utilización de obras de referencia que resultan fácilmente susceptibles de ser interpretadas mediante la actualización de la idea original, como es el caso de las diversas versiones sobre “*El nacimiento de Venus*” de Botticelli o “*Los Borrachos*” de Velázquez que se muestran a continuación.

Generalmente las versiones realizadas sobre “*El nacimiento de Venus*” están relacionadas con el mundo de la moda, la música o el poder, a través de las cuales se ponen de manifiesto aquellos aspectos relativos a las tendencias estéticas y a los intereses económicos con los que suelen estar relacionados.

Para “*Los Borrachos*”, en sus diferentes versiones, se realiza una representación de la obra de Velázquez transformando este tributo a Baco en el actual “Botellón”, con connotaciones a la fiesta juvenil desde perspectivas tan diversas como el ridículo, la diversión o la crítica.

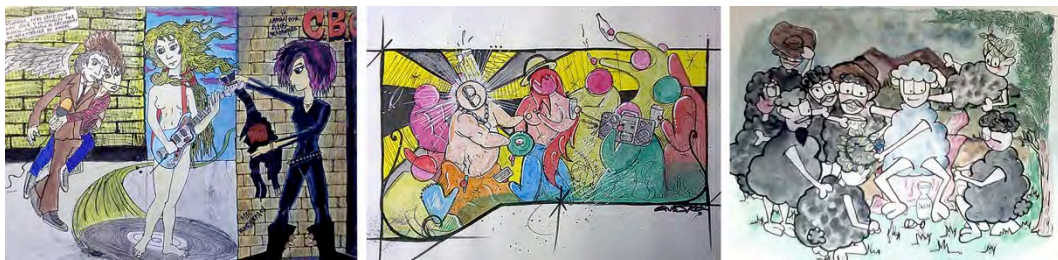


Imagen 8. 26. JAVIER GUTIÉRREZ. Interpretación obra de arte “*El nacimiento de Venus*” de Botticelli. Curso 2010-11.

Imagen 8.27. S.B. Interpretación obra de arte “*Los Borrachos*” de Velázquez. Curso 2010-11.

Imagen 8. 28. MARÍA SOTO. Interpretación obra de arte “*Los Borrachos*” de Velázquez. Curso 2010-11.

Coincidentemente y cuando se les da absoluta libertad en la elección de la obra de referencia, se han dado casos en los que se trabaja en torno a la misma obra como es el caso de las siguientes imágenes que versionan a Goya en “*Saturno devorando a su hijo*” y “*El tres de mayo*”. Otras propuestas resultan igualmente interesantes y hacen referencia a obras de reconocido prestigio como la “*Gioconda*” de Leonardo o “*La Joven de la perla*” de Vermeer.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA



Imagen 8.29. C.P. Interpretación obra de arte "Saturno devorando a su hijo" de Goya. Curso 2011-12.



Imagen 8.30. MÓNICA GALÁN Interpretación obra de arte "Saturno devorando a su hijo" de Goya. Curso 2011-12.



Imagen 8.31. VÍCTOR LARA . Interpretación obra de arte "La Gioconda" de Leonardo. Curso 2011-12.

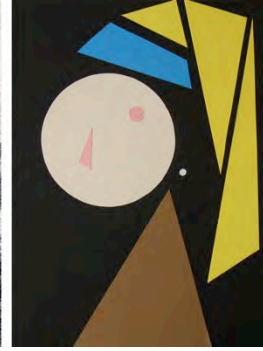


Imagen 8.32. ESTER RODRÍGUEZ. Interpretación obra de arte "La joven de la perla" de Vermeer. Curso 2011-12.

El interés por la obra de Goya como cronista de su época queda relegado en la interpretación por parte de varios alumnos del "Tres de Mayo". Estas interpretaciones están directamente relacionadas con los hechos acontecidos durante los últimos meses en la ciudad de Madrid haciendo referencia a las diferentes manifestaciones convocadas en relación a la situación sociopolítica actual tal y como comentan los alumnos en las descripciones escritas de sus trabajos.



Imagen 8.33. CARLOS LORCA. "Salud pública por dinero". Interpretación obra de arte "Tres de Mayo" de Goya. Curso 2012-13-12.



Imagen 8.34. COSME VERDUGO. Interpretación obra de arte "Tres de Mayo" de Goya. Curso 2012-13.

CARLOS LORCA: "La idea del trabajo viene principalmente de los "Artrastos" de Miguel Rejas, que realiza sus interpretaciones basándose en una obra de arte ya existente. También he cogido de referencia las interpretaciones que el artista urbano Banksy hace sobre algunas obras de arte y que realiza principalmente como medio atacante hacia la política, en especial a la política monárquica de Reino Unido. "Salud pública por dinero" es el claro reflejo de el gran error y peligro que supone privatizar la sanidad pública. Médicos y enfermeros de la sanidad pública plantan cara ante la privatización, representada en los soldados-dinero que están a punto de fusilar a los luchadores de la sanidad pública. Tiene

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

una relación con el cuadro original de Goya *"Tres de Mayo"*, ya que, en mi interpretación personal, representa un mismo hecho: la lucha por la libertad de toda la nación, de los madrileños y de España en general, ante los que quieren conquistarla y privatizarla".

COSME VERDUGO: "Es una clara crítica social a la situación de abuso que está viviendo España actualmente. A raíz de los abusos cometidos por la policía en las diferentes manifestaciones comúnmente llamadas "rodea el congreso", decidí realizar una crítica a esto, pues me causo mucha indignación e impotencia. En la obra se ve claramente como el pueblo, totalmente indefenso, es maltratado por la policía, que realmente representa a las diferentes potencias económicas y políticas que rigen este país".

Desde una perspectiva más lúdica y menos crítica desde el punto de vista social, la variedad en cuanto a la utilización de obras de arte de referencia se amplía. Dalí, Munch, o Haring entre otros son algunos de los artistas más versionados.

La clave de humor o la exageración irónica de acciones cotidianas tiene la capacidad de conectar con el espectador convirtiéndose por lo tanto en una herramienta capaz de llegar con mayor facilidad al espectador que la observa.



Imagen 8.35. ALEJANDO IGLESIAS. Interpretación obra de arte "Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar" de Dalí. Curso 2011-12.



Imagen 8.36. C.N. Interpretación obra de arte "La Creación de Adán" de Miguel Ángel. Curso 2011-12.



Imagen 8.37. EDUARDO FERNÁNDEZ. Interpretación obra de arte "Sin Título" de Haring. Curso 2011-12.

EDUARDO FERNÁNDEZ: "En este ejercicio he tomado de base la obra de Keith Haring, *Sin título*. He cogido sus distintivos: línea, Figura, signo. Solo incluye signos gráficos como el punto y rayas. En sus composiciones hay una denuncia social, en el caso de la obra *Sin título*, nos hace reflexionar sobre la energía nuclear (bomba nuclear) y el posible futuro de las generaciones siguientes. La obra la he transformado con varios cambios: el niño está volando a causa de la explosión, he incluido el tema de la violencia a través de la Figura de un arma que dispara a unos globos, queriendo denunciar la elevada mortalidad infantil en los países subdesarrollados".

Imágenes como la humanización de un Creador apagando el despertador por la mañana utilizan un lenguaje gráfico amable que aluden a las pequeñas acciones cotidianas con las que todos nos identificamos.

En esta misma línea se muestran a continuación tres interpretaciones que hacen uso de la actualización simbólica en el mensaje de la obra. Una escena tan cotidiana como la lechera de Vermeer que ahora escucha música en su iPad, un idílico beso de Klim se convierte en una atadura o un grito de Munch con melena y jeans agobiado por los exámenes de selectividad son algunas de las propuestas que los alumnos utilizan para hablarnos de su día a día, de sus aficiones y de los asuntos que les preocupan.



Imagen 8.38. A. G. Interpretación obra de arte "La Lechera" de Vermeer. Curso 2012-13.



Imagen 8.39. ÁNGELA MOLINA. Interpretación obra de arte "El beso" de Klimt. Curso 2012-13.



Imagen 8.40. M^a TERESA ORTÍZ. Interpretación obra de arte "El Grito" de Munch. Curso 2012-13.

M^a TERESA ORTÍZ: "Esta práctica ha sido la más divertida. Me ha traído buenos recuerdos del curso pasado y ha resultado interesante hacer el collage para mi "espantoso" pensamiento".

La diversidad de obras escogidas amplía las posibilidades de establecer una conexión con nuestro patrimonio artístico y cultural mediante su posterior muestra y comentario-debate que de forma grupal se realiza sobre las propuestas realizadas. La amplitud de visiones e interpretaciones sobre las diferentes obras de arte escogidas como referencia funcionan como una experiencia de contacto con la historia del arte en la que cada alumno comenta sus impresiones sobre la obra de arte elegida.

8.1.5. PALABRAS CONCEPTO

El análisis de obras imágenes que manifiestan su implicación en torno a temas de índole social o político, nos invita a la reflexión y al desarrollo de un carácter crítico y personal. La puesta en común y debate grupal sobre estos aspectos favorece el crecimiento personal y el desarrollo del pensamiento crítico sobre temas de nuestro entorno social y personal.

El grupo de experimentación muestra una actitud crítica de gran interés tanto en el tratamiento de conceptos como en la elaboración de imágenes. En los comentarios de los alumnos sobre sus trabajos encontramos reflexiones sobre la mejora y amplitud de perspectiva y análisis crítico durante el proceso de trabajo llevado cabo para la realización de esta actividad.

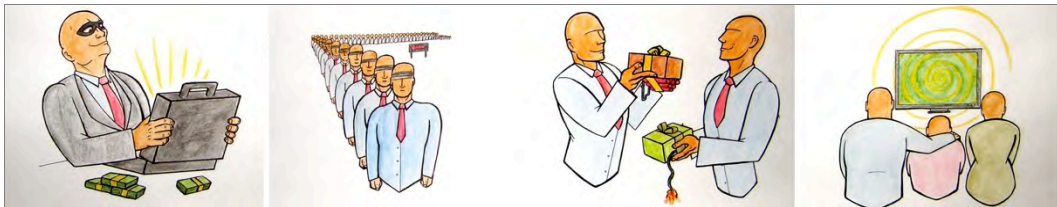


Imagen 8.41. CARLOS SÁNCHEZ-COLLADO. Serie sobre palabras concepto "Política, Sociedad, Amistad y Familia". Curso 2012-13.

CARLOS SÁNCHEZ-COLLADO: "Esta práctica me ha hecho reflexionar sobre conceptos en un principio tan sencillos como la sociedad, la política, la amistad y la familia, conceptos que he visto desde una perspectiva muy crítica tras su análisis".

El tratamiento gráfico utilizado toma dos vertientes; una de características más narrativas, que a modo de viñeta o ilustración, describe las cualidades específicas de cada una de las palabras propuestas, generalmente con un carácter mucho más global. Los conceptos que se manejan en este tipo de propuestas son más genéricos y hacen referencia al estándar establecido por lo tanto la opinión personal queda en cierto modo influenciada por la visión estandarizada adquiridos previamente sobre los conceptos propuestos sobre política, sociedad, amistad y familia.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA



Imagen 8.42. B.S. Palabras concepto "Sociedad" Curso 2011-12.



Imagen 8.43. N.L. Palabras concepto "Sociedad" Curso 2011-12.



Imagen 8.44. M.P. Palabras concepto "Política" Curso 2011-12.

Sin embargo se dan algunas propuesta con un mayor componente de implicación personal en que se manifiestan inquietudes más personales como las imágenes que se muestran a continuación. Su aportación no es únicamente estética sino también reflexiva cuestionando conceptos tan tradicionales como el de la familia y reenfocando la visión tradicional de la misma a partir de las técnicas de fecundación in vitro.



Imagen 8.45. RODRIGO SAÑUDO. Palabras concepto "Política, Sociedad, Amistad y Familia" Curso 2011-12.



Imagen 8.46. M^a TERESA RODRÍGUEZ. Palabras concepto "Amistad, Política, Familia? y Zoociedad" Curso 2012-13.

Por otro lado, se dan casos en los que el grafismo es metafórico o simbólico. La utilización de símbolos o elementos relativos a la palabra representada es, a menudo, un recurso utilizado para plasmar ideologías mucho más personales sobre el concepto a trabajar. En este caso se plantean aspectos menos convencionales pero igualmente reconocibles y con los cuales nos podemos sentir identificados. Se trata de aspectos menos estandarizados que trabajan desde un punto de vista más conceptual en el que la evidencia pone de manifiesto una violencia encubierta como en el caso de la versión de Familia y Sociedad de la imagen 8.47.

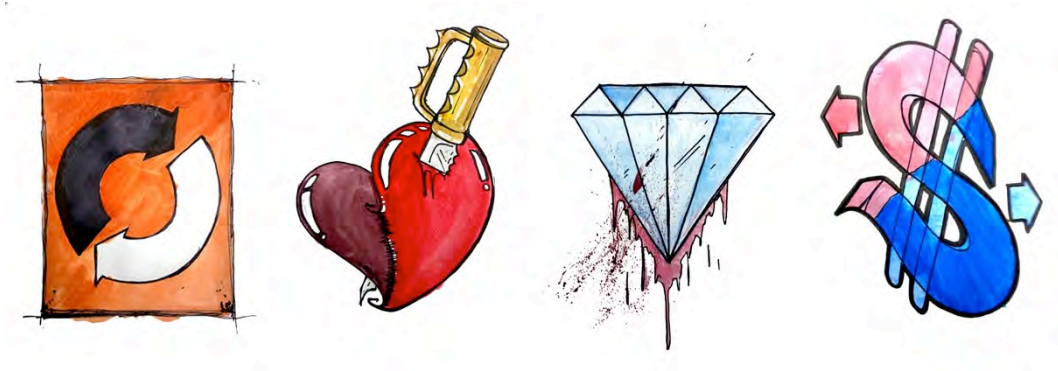


Imagen 8.47. S.B. Palabras concepto "Amistad, Familia, Sociedad, Política", " Curso 2010-11.

En esta fase de las experiencias artísticas, la utilización de recursos gráficos y expresivos se compagina con la utilización de nuevos materiales y herramientas plásticas como el collage o las herramientas digitales.



Imagen 8.48. ÁLVARO SANTIAGO. Palabras concepto "Sociedad, Amistad, Política y Familia" Curso 2011-12.

Nos situamos en el ecuador de las fases de aplicación de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad y puede observarse el grado de maduración tanto técnica como conceptual conseguida hasta el momento. A pesar de no trabajarse directamente la imagen de retrato o autorretrato en algunas de las actividades propuestas, la intencionalidad principal es poner en contacto al alumno con sus inquietudes personales, emocionales y de pensamiento para favorecer el autoanálisis y la reflexión que les lleve a un mayor conocimientos de sí mismos.

8.1.6. Diario gráfico

La idea de tener un diario gráfico parte de la premisa de incentivar al alumno a la realización de, al menos, un dibujo diario que cuente alguna anécdota de su día a día. La viñeta debe ser sencilla sin demasiado detenimiento en la realización técnica,

estilísticamente hablando ya que la importancia de esta práctica se centra en el desarrollo de la capacidad expresiva y en la frescura de la narración gráfica frente a cualquier otro tipo de tecnicismo más convencional.

El diario gráfico no solo consiste en tomar referencias de cada una de las cosas que nos ocurren día a día sino que se trata de generar una válvula de escape, un lugar o un espacio en el que poder reflejar las sensaciones percibidas, pudiendo ser éstas positivas o negativas. De esta forma el alumno puede retomar en cualquier momento ideas o situaciones con las que posteriormente trabajar en la creación de imágenes.

A.G.: “Este trabajo me ha hecho pensar en mi interior como veía la vida y mis problemas de ese momento. Me ha servido para ayudarme a tomar decisiones y para valorar que la pintura sirve para más cosas de las que me pensaba. Creo que todos deberíamos hacer un trabajo como este para ayudarnos a conocernos a nosotros mismos”.



Imagen 8.49. L.P. *Autorretratos del Diario Gráfico*, Curso 2010-11.

El diario gráfico se concibe como un elemento de trabajo personal de recopilación de datos, sensaciones, pensamientos o ideas. Habitualmente el registro gráfico del diario nos permite enfocar aspectos que se repiten y por lo tanto nos aportan información sobre aquellas cuestiones que ocupan un mayor espacio en nuestro pensamiento diario.

Los recursos gráficos utilizados, así como la técnica y el soporte han de ser de libre elección, de este modo podemos utilizar el diario gráfico como un ejercicio de experimentación. Como se puede observar en los ejemplos de diario gráfico realizados por diferentes alumnos del grupo de experimentación, la utilización de estos recursos gráficos y estilísticos van desde las ilustraciones realizadas con lápiz o acuarela, a las anotaciones escritas o la utilización de collage y recortes de imágenes. El formato es también libre por lo que el trabajo final resulta más personal e identificativo.



Imagen 8.51. ADREA RUÍZ. *Diario Gráfico*: estudio de bocetos como planteamiento inicial para diferentes actividades (Emociones, *Art Brut* y música), Curso 2012-13.

El diario gráfico funciona como registro de evolución tanto de la técnica como del proceso conceptual en la generación de ideas y por lo tanto nos permite obtener una visión evolutiva del proceso de maduración y aprendizaje del alumno.

8.1.7. Sueños y pesadillas

Esta actividad permite el replanteamiento de cuestiones relacionadas con sensaciones e ideas alojadas en el inconsciente permitiendo la conexión con áreas de nuestra memoria a las que prestamos menor atención.

Tomar como fuente de inspiración imágenes recordadas de nuestros sueños, a menudo supone un valioso recurso lleno de matices y detalles. Normalmente no recordamos lo que soñamos pero es cierto que si nos detenemos por un instante e intentamos recordar, las imágenes pueden llegar a ser tan claras que seremos capaces de distinguir olores, sabores y sensaciones táctiles. En los sueños vivimos experiencias conectadas con la realidad y nuestro mundo subconsciente.

Acostumbramos a escuchar la expresión “soñar despiertos”; con esta actividad se pretende conectar ideas aparentemente inconexas, mediante una práctica de ensoñación. De forma similar a como trabajaban los artistas surrealistas utilizando imágenes figurativas y aparentemente descontextualizadas, pudiéndose saltar las normas de proporción ubicación y sentido, dejando que las imágenes aparezcan y ocupen su lugar, de este modo, desubicadas de su lugar de origen, las imágenes representadas obtienen una nueva ubicación y por lo tanto un nuevo significado. Los mecanismos de conexión simbólica que se pueden dar en esta actividad son infinitos y tal vez complejos en su origen, sin embargo, nos ofrecen la oportunidad de abordar asuntos y situaciones que nos despiertan a un mundo plástico que no pone límites a la imaginación.

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

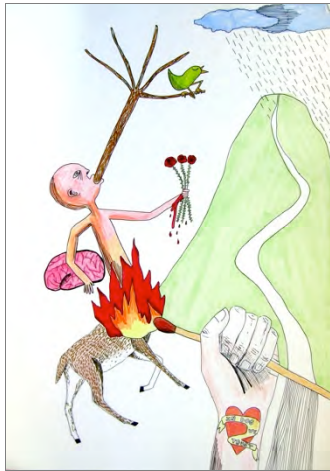


Imagen 8.52. MARÍA PÉREZ. Autoretratos: "Soñar los Sentidos", Curso 2011-12.



Imagen 8.53. MARÍA PÉREZ. Autoretrato Interpretación: "Lo que vi en el agua", de Frida Curso 2011-12.

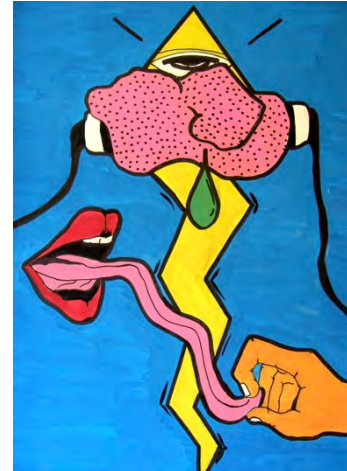


Imagen 8.54. EDUARDO FERNÁNDEZ. Autoretrato: "Soñar los Sentidos", Curso 2011-12.

En los ejemplos que se muestran en las anteriores imágenes, se ha trabajado el mundo de los sentidos, por este motivo aparecen referencias a la vista, gusto, oído, olfato y tacto. Las pautas de trabajo son algo más cerradas ya que están centradas en una temática muy concreta, los cinco sentidos, sin embargo, este trabajo sirve como reflexión acerca de nuestra forma de percibir el mundo a través de los sentidos y por lo tanto supone un acercamiento a explorar nuestra propia percepción del mundo.

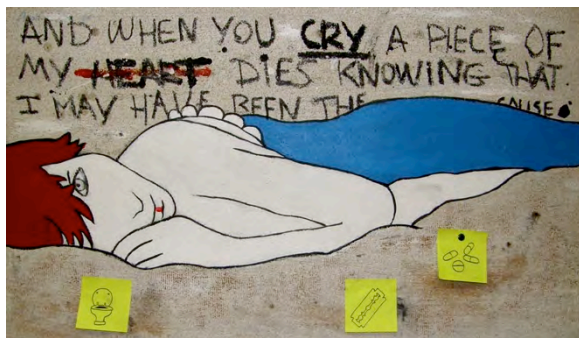


Imagen 8.55. MARTA ATERO. Sueños y Pesadillas, Curso 2010-11.



Imagen 8.56. ENRIQUE SERRANO. Sueños y Pesadillas, "Soñar los Sentidos", Curso 2011-12.

En la imágenes que se muestran sobre estas líneas nos encontramos con dos trabajos de naturaleza muy diferenciada; en el primer caso se trabajan las emociones desde un punto de vista mucho más intimista y trabajando temas personales con una fuerte carga emocional. La línea gráfica y estética es armónica y delicada con elementos tanto pictóricos como escritos que nos narran el contenido profundo y simbólico. La segunda imagen es mucho más sutil y está trabajada desde una perspectiva más preciosista y

poética; los diferentes elementos quedan conectados entre sí a través del elemento común, la caracola en torno a la que giran el resto de sentidos.

Las técnicas utilizadas son así mismo variadas y aportan parte del significado al trabajo realizado, técnica mixta sobre lienzo para la primera y acuarela para la segunda.

Una de las pautas de seguimiento significativo sería la observación de aquellos elementos que se repiten (objetos, lugares o situaciones). Una vez detectadas estas repeticiones, la persona entra en un proceso de significación y por lo tanto estas repeticiones que forman parte de su pensamiento inconsciente, adquieren un significado no casual. En un determinado momento algún pequeño detalle de la nueva escena nos descubrirá el centro enmascarado del asunto o cuestión, permitiéndonos analizar en profundidad significados ocultos que mediante la significación simbólica de los mismos adquieren un nuevo significado permitiendo por lo tanto la decodificación del núcleo del mensaje visual.



Imagen 8.57. L.P. Autorretratos para "Soñar los Sentidos", Curso 2010-11.



Imagen 8.58. B.G. Autorretratos para "Soñar los Sentidos", Curso 2011-12.



Imagen 8.59. B.G. Ilustración libre para proyecto personal de la asignatura de ilustración vectorial. Curso 2011-12.

Un ejemplo de evolución de significados se aprecia en las tres últimas imágenes que se muestran en la parte superior. Las dos últimas ilustraciones pertenecen a la misma alumna; la primera fue realizada como ejercicio a la actividad propuesta sobre los sentidos, a continuación se muestra una imagen de resultado mucho más elaborado para una propuesta perteneciente a la asignatura de ilustración digital y realizada unos meses después. Se puede apreciar cómo la idea original se desarrolla con mayor detalle pero siguiendo las pautas indicadas inicialmente, por lo tanto, podemos afirmar que el primer ejercicio ha marcado pautas de trabajo y temática que se repiten en el tiempo explorando en matices, formas y significados para la elaboración de imágenes más complejas que parten de la misma temática, los sentidos, en este caso del gusto y del tacto.

RAQUEL JIMÉNEZ: “Esta actividad es una buena forma de que la gente se de cuenta de las cosas que les son realmente importantes. En mi caso me he dado cuenta, de que todos y cada uno de los sentidos, son importantes para que los demás funcionen”.

El trabajo sobre los sentidos, las emociones o los estados de ánimo facilita la identificación de aspectos que afectan a nuestro comportamiento y que a menudo son obviados en nuestro día a día.

8.1.8. Yopinto

La experiencia de trabajar de forma libre es algo que vamos perdiendo con los años. La enseñanza formal normalmente nos enseña límites, metas, objetivos, pautas de trabajo establecidas y, en la mayoría de las ocasiones, este tipo de enseñanza provoca bloqueos posteriores en torno a la expresividad natural.

Esta actividad pretende conectar al alumno con su yo más infantil, con su niño interior, disfrutar con la libre expresividad, no hay normas, no hay pautas de trabajo, no hay límites. Disfrutar y olvidar las críticas o los bloqueos creativos es uno de los principales objetivos. Todos somos únicos y diferentes y experimentamos las emociones internas y las influencias externas de forma diferente por lo que nuestro resultado expresivo es necesariamente diferente y evidentemente necesita aceptación para poder ser expresado.

Como referencia se ha mostrado la obra de Jean Michelle Basquiat y en torno a esta referencia estos son algunos de los resultados obtenidos:



Imagen 8.60. MARTA ATERO. Autorretrato Art Brut, Curso 2010-11.

Anteriormente hemos podido observar algunos de los resultados obtenidos en el desarrollo del diario gráfico que contempla la expresión directa y espontánea como mecanismo de trabajo. La propuesta “Yopinto” conecta con actividades iniciales relacionadas con el “*Art Brut*” como puede ser la actividad nº3: Pintar música. La idea principal es el acercamiento a mecanismos inconscientes de creatividad. Sobre estas líneas una muestra de arte final sobre “sueños y pesadillas” realizado a modo de diario gráfico y cuyo resultado final nos deja un trabajo de gran calidad plástica y contenido simbólico y expresivo de gran interés.

Proponer una actividad de libre expresión provoca inicialmente cierto rechazo. La puesta en marcha de un proceso creativo sin pautas previas establecidas provoca un bloqueo inicial. Por este motivo se invita a los alumnos a iniciar la actividad con pequeños ejercicios de precalentamiento en el aula; dibujo con la mano contraria, o la representación de palabras que los propios alumnos van diciendo en voz alta y con las que se construye una historia. Por otra parte, la utilización de artistas de referencia como Dubuffet o Basquiat despierta el interés de los alumnos por la técnica del *Art Brut*.

A continuación se muestran diferentes trabajos realizados en torno a esta actividad. La diversidad es amplia, siempre rozando lo infantil, ya que ésta es una de las pautas de trabajo. Sin embargo esta expresividad tan primitiva pone de manifiesto aspectos de la personalidad de una gran madurez.

En primer lugar tenemos una selección de trabajos con un personaje principal de referencia situado de forma central en la composición. La utilización de gamas cromáticas es variada, predominando los colores alegres y llamativos y la utilización de recursos infantiles como por ejemplo la posición centrada y frontal de los personajes, disposición de las manos, etcétera.



Imagen 8.61. Mª DE MIGUEL. *Art Brut*, Curso 2011-12.



Imagen 8.62. TIANA RICA. Autorretrato *Art Brut*, Curso 2011-12.



Imagen 8.63. L.P. Autorretrato *Art Brut*, Curso 2010-11.

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

TIANA RICA: "No siempre los dibujos más perfeccionistas son los que más transmiten. El denominado *Art Brut* también cumple con su función de transmitir y lo hace de una manera muy expresiva volviendo a nuestra infancia y dejando nuestra imaginación trabajar".

Dentro de esta forma de trabajo, es interesante el despliegue en las diferentes opciones en utilización herramientas plásticas como el collage, el empastado, el rallado, o el tampón, entre otras, permitiendo la completa libertad de medios utilizados. Esta metodología de trabajo permite al alumno expresarse libremente y ampliar sus posibilidades expresivas, rompiendo la barrera del miedo a enfrentarse al papel en blanco, lo que favorece la experimentación y el acercamiento a la expresividad y la investigación con nuevos materiales.

CARLOS DOMINIQUE: "A través del *Art Brut* uno se da cuenta que puede dibujar lo que quiera sin ese miedo a equivocarse. Sin goma de borrar y con decisión se consiguen dibujos "locos" pero a su vez llenos de significado además de expresar el cerebro para conseguir sacar el máximo partido a cada cosa dibujada".



Imagen 8.64. RODRIGO SAÑUDO. Autorretratos *Art Brut*, Curso 2010-11.



Imagen 8.65. EVA LÓPEZ PIÑEIRO. Autorretratos *Art Brut*, Curso 2010-11.



Imagen 8.66. IÑIGO BILBAO. Autorretratos *Art Brut*, Curso 2010-11.

RAQUEL JIMÉNEZ: Al realizar esta obra, me he dado cuenta de que no siempre lo que se realiza con más técnica y profesionalidad, es lo que queda más sugerente y atractivo a la vista. Cualquier persona, es capaz de realizar una obra de arte, en la cual se pueden plasmar lo que se siente o piense.

Es una buena forma de liberar el cerebro, al cual sometemos a una serie de reglas que debe seguir normalmente para realizar las acciones del día a día. Además podemos ejercitarlo, ya que al cambiar la mano con la que escribes o pintas, haces que el cerebro

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

tenga que “pensar”. En resumen, es una buena forma de salir de las rutinas a las que tenemos acostumbrado al cerebro y con la cual se pueden crear obras de arte muy atractivas y que transmiten sensaciones al espectador.

En ocasiones se utiliza el proceso de trabajo propio del *Art Brut* para posteriormente realizar un tipo de composiciones más controladas, tanto estéticamente, con la elección de una determinada gama cromática, como en contenidos narrativos. En este sentido se utiliza la libre expresión como punto de partida para generar ideas o crear personajes. Posteriormente se reorganizan los elementos a trabajar; se elige una gama cromática determinada en función de las necesidades narrativas, se establece una serie de proporciones mucho más controladas y se establecen una serie de jerarquías dentro de la composición gráfica. Por lo tanto, esta última fase del trabajo se realiza desde una perspectiva razonada y con una finalidad concreta como puede ser; el diseño de un personaje, la ilustración para un cuento infantil o la imagen para el diseño de una etiqueta o cartel promocional.



Imagen 8.67. M.P. *Autorretrato Art Brut*, Curso 2011-12.



Imagen 8.68. ALEJANDRO IGLESIAS . *Autorretrato para “Soñar los Sentidos”* realizado mediante el proceso *Art Brut*, Curso 2011-12.



Imagen 8.69. MARINA LÓPEZ . *Autorretrato Art Brut*, Curso 2010-11.

Por otro lado se da un tipo de composición mucho más espontánea y poética. Se trata de mundos internos complejos surgidos durante el proceso de libre creación o creación espontánea que se van transformando a medida que la persona los elabora partiendo de formas iniciales, aparentemente sin sentido, hasta crear una composición con contenido comunicativo y que a menudo narra pensamientos o ideas propias de referencia a su entorno personal de igual forma que lo hiciera Jean Michelle Basquiat en su obra.

En algunos alumnos se detecta una gran expresividad en la realización de este tipo de actividades lo que demuestra la necesidad de ofrecer diferentes alternativas para los procesos de creación. La finalidad de abarcar todo tipo de posibilidades expresivas y

fuentes de inspiración ofreciendo al alumno la posibilidad de escoger la metodología de trabajo que mejor se adapta a sus necesidades personales sin imponer ningún tipo de pauta estandarizada de trabajo.



Imagen 8.70. *Art Brut*: Trabajo grupal realizado en clase (detalle). Técnica mixta. Curso 2012-13.



Imagen 8.71. ANDREA RUIZ . *Art Brut*, Curso 2012-13.



Imagen 8.72. GONZALO MUÑOZ. *Art Brut*, Curso 2012-13.

La imagen 8.90 muestra un detalle del trabajo grupal realizado durante una sesión con uno de los grupos de experimentación. La actividad se propone de forma improvisada, los alumnos están inquietos y algo nerviosos por la entrega de un proyecto perteneciente a otra asignatura lo que dificultaba su capacidad de concentración. Se dispone una cartulina de gran formato sobre una mesa corrida y material de trabajo variado. Al comienzo de la sesión hay un gran alboroto y los alumnos no dejan de hablar de la entrega que tienen pendiente por lo que se les propone representar gráficamente todo lo que les hace sentir esta situación. El resultado final es enérgico, lleno de texturas, matices, escritos, rasgaduras y formas agresivas. La sesión comienza bajo un ambiente tenso y agresivo que se va disipando a medida que el grupo se involucra cada vez más en la nueva tarea. Finalmente todos contemplan su trabajo mucho más tranquilos y relajados, disfrutando del resultado final y comentando lo bien que les ha sentado la sesión de *Art Brut* improvisada.

Como hemos apuntado anteriormente, brindar al alumno la posibilidad de trabajar de una forma más “loca” utilizando artistas reconocidos como referencia de partida, les aporta seguridad y confianza durante el proceso creativo. La enseñanza artística no debe convertirse en un proceso de aprendizaje estanco sino que ha de estar abierto a múltiples posibilidades. Por lo tanto a través de la experimentación el alumno es capaz de descubrir sus propios intereses y la naturaleza expresiva de su creatividad.

8.1.9. ¿Quién es quién?

Como respuesta a las hipótesis planteadas, el acercamiento y conocimiento de referentes en la historia del arte favorece el proceso de maduración en la elección de temas y recursos gráficos y por lo tanto los resultados gráficos son a su vez más complejos y maduros.

Esta actividad es, en cierto modo, una continuidad de la propuesta nº4: Interpretar una obra de arte. En esta ocasión y tomando como referencia el apropiacionismo de la identidad en el arte contemporáneo, se ha trabajado la propia identidad dentro de un contexto de crítica social y/o cultural con la finalidad de avanzar en el proceso de maduración crítica de desarrollo personal e identitario. El desarrollo de la actitud crítica queda reflejado en trabajos como los que se muestran a continuación.



Imagen 8. 73. L.P. Autorretrato, "Apropiacionismo de la Identidad", Curso 2010-11.



Imagen 8. 74. ALBA GRECIANO. Autorretrato, "Apropiacionismo de la Identidad", Curso 2011-12.

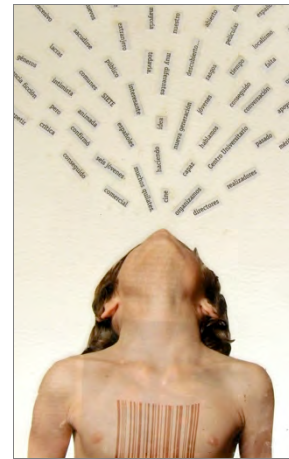


Imagen 8. 75. ALBA GRECIANO. Autorretrato, "Apropiacionismo de la Identidad", Curso 2011-12.

ALBA GRECIANO: "Coger las cosas que más me gustan de la vida y unificarlas en un cuadro. Mi hobby reprimido es el skate, mi flor favorita la lavanda, tengo fascinación por las pestañas en general, creo en el destino y una de mis pasiones es la comida. Todo esto resume el cuadro, yo considero que en mi interior hay un niño, tengo el tono de voz demasiado alto y muchas veces me lo han dicho, y mi color favorito es el rosa que aparece en el fondo. El ojo que encontramos en la parte superior aparte de las fabulosas pestañas que tiene representa para mí el destino. Es el que todo lo ve".

De igual modo que algunas de las mujeres artistas reflejan de forma más rotunda su implicación con el rol de la mujer en la sociedad, cabe destacar que el trabajo realizado por las alumnas del grupo de experimentación comparte esta implicación de una forma mucho más crítica. Feminidad, roles sexuales, ideales de belleza, son algunos de los

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

temas más recurrentes en este tipo de representaciones. Sobre estas líneas tres ejemplos que manifiestan una clara visión del papel de la mujer en la sociedad actual.

En la primera imagen, la alumna se autorretrata como la enana María Barbosa de las Meninas. Sobre su cabeza la visión de belleza femenina vista desde el arte y la publicidad, su corazón y su estómago están conectados en una lucha constante por satisfacer la dualidad de delgadez, entendida como ideal de belleza y la necesidad de saciar el apetito o el disfrute de los placeres culinarios.

En las imágenes 8.94 y 8.95, la apropiación se establece en función de la imagen de un niño, tal y como la alumna comenta en la descripción de su trabajo. Un niño rodeado de los objetos que representan sus gustos y sus aficiones o un niño que grita, que se expresa a través de palabras, aparentemente inconexas, pero que representan el mundo interior de quien las lanza al aire.



Imagen 8.76. RAQUEL JIMÉNEZ . Autorretrato, "Apropiacionismo de la Identidad", Curso 2011-12.



Imagen 8.77. ENRIQUE SERRANO . Autorretrato, "Apropiacionismo de la Identidad", Curso 2011-12.



Imagen 8.78. BORJA MASSA . Autorretrato, "Apropiacionismo de la Identidad", Curso 2011-12.

RAQUEL JIMÉNEZ: "He escogido a esta actriz tan famosa, porque la considero una gran mujer, ya que a pesar de no haber vivido durante su época, perdura en la memoria de todos. La considero elegante a la vez que atractiva y sensual".

BORJA MASSA: "Hojeando revistas no pude dejar de ver este anuncio sin pensar inmediatamente en esta actividad. La serie de televisión "Mar MEN" me ha fascinado desde el principio.... Por la compleja personalidad del protagonista "Don Draper". En la serie, su perfil está tan bien dibujado que conoces todas sus intimidades, en las que, en algunos aspectos, me identifico con él. En especial, en cómo me gustaría ser de mayor o aspirar a su éxito profesional. Es por ello que he dibujado el reflejo del personaje integrándolo en el anuncio y también intentando reflejar a un yo futuro".

La admiración de algún personaje famoso o de referencia es un recurso habitual en el apropiacionismo. Destacar los trabajos realizados por alumnos varones que habitualmente hacen referencia a temas relacionados con la vida profesional o el ocio. Una clara muestra de ello son las dos últimas imágenes, la primera hace referencia a los gustos y aficiones, la segunda a los retos profesionales. En este sentido y haciendo referencia al apartado 3.1, podemos afirmar que existen diferencias entre los enfoques de trabajo entre alumnos y alumnas en función de sus modelos identitarios de referencia, estética y feminidad en las alumnas, ocio y trabajo en los alumnos.

CARLOS DOMINIQUE: "Me he dado cuenta que a través de esta actividad, que al principio parece simple, la técnica del *Apropiación Art*, requiere de tiempo, imaginación y creatividad, pero si consigues esas tres cualidades y surge una buena idea, son infinitas las posibilidades de trabajo y obras de arte que pueden salir solo con cambiar algunas partes o esencias de las obras originales".

Las cuestiones relativas a emociones y sentimientos son más habituales en las alumnas mientras que los alumnos se decantan por mantener una actitud más lúdica o crítica frente a los aspectos socioculturales y políticos.

8.1.10. Déjame que te cuente...

Finalmente la propuesta de generar imágenes seriadas o en movimiento, cierra un proceso de maduración en la utilización de recursos gráficos estilísticos y de lenguaje visual poniendo en contacto al alumno con los referentes del arte más actual relacionado con la performance o la video-creación.

La narración gráfica genera creaciones mucho más complejas en las que cada elemento está dotado de significado y lleva implícito parte de la historia que se quiere narrar.

La imagen 8.79 es un reflejo de la mujer madre, esposa y trabajadora inmersa en una sociedad confusa. La visión de la mujer es elevada a la categoría de santa, haciendo referencia a la tradición católico-cristiana de pureza y de disposición a la entrega.

La siguiente imagen tiene un fuerte contenido social y político, una dura crítica al nazismo mediante el tratamiento gráfico de la superposición de imágenes. Ambas imágenes van acompañadas del texto explicativo escrito por cada uno de los alumnos respectivamente.

Una de las variantes a esta actividad, llevada a cabo con el último grupo de experimentación, es la propuesta de creación de personajes, a la vez que se trabajan los sentidos se propone como temática común “los 7 pecados capitales”. La finalidad es personificar cada uno de los pecados creando un personaje para cada uno de ellos dentro de una historia narrativa. De este modo es necesario analizar las características de cada uno de los personajes, quedando estas reflejadas en la fisonomía, el gesto y la acción a desempeñar.



Imagen 8.81. ROBERTO MARTÍNEZ . *Déjame que te cuente...* (7 pecados capitales) Curso 2012-13.

A modo de historieta seriada, los personajes interactúan dentro de la escena del mismo modo que los hacen los personajes de Paula Rego o William Hogarth en “Matrimonio a la moda” (ver imágenes 2.35 y 3.44). Cada uno de ellos se encuentra dentro de su propio espacio como si de habitaciones individuales se tratase, con una tonalidad y luz diferentes pero con elementos en común que de algún modo las conectan. Los personajes representan cada uno de los pecados capitales y se comportan como tal, haciendo referencia al pecado que los domina.

Por último, y tal vez uno de los resultados más interesantes de la investigación se muestra en “*Body in a Box*”, un proyecto de performance y video-creación con un alto contenido simbólico, expresivo y de calidad plástica. En este trabajo la alumna narra sentimientos sobre su propia persona y su reivindicación de libertad como persona y como mujer artista.

A continuación se muestran algunas imágenes del vídeo y los comentarios de la propia alumna. A través de sus textos Marta pone de manifiesto su manera de entender el mundo a la vez que plantea una reflexión sobre la sociedad. Marta utiliza el arte como una forma de evasión.



Imagen 8.82. MARTA ATERO . Déjame que te cuente... “*Body in a Box*”. Curso 2010-11.

MARTA ATERO: “Esta performance complementa mi trabajo y recalca una vez más mi manera de entender el mundo. Me introduje en una jaula de conejos envuelta en papel film, fui apedreada y finalmente salí de la caja tras haberme embadurnado en pintura.

Esta sería la lectura literal del video: Con esta grabación pretendo hacer una reflexión sobre la sociedad y mi situación personal frente a ella. Me encuentro desnuda, tan solo cubierta por un plástico que me asfixia.

Encerrada en una jaula, paradójicamente, el mundo es demasiado pequeño. Todos tiramos piedras y escondemos la mano, somos maltratados, pero nunca nadie sabe nada. La pintura es la única vía de escape, la salida, mi evasión.

El audio lo tomé de la canción *Domingo perfecto*, de Dorian”.

En general el discurso narrativo mediante imágenes requiere de un minucioso estudio previo de elementos narrativos que den sentido a la historia que queremos contar. Esta

dificultad favorece la investigación de recursos gráficos y estilísticos que fomentan la maduración creativa y de elaboración de pensamientos complejos.

8.2. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

En este apartado se comentan detalladamente los resultados obtenidos en las diferentes secuencias de trabajo para finalizar con la muestra y discusión de los resultados obtenidos a partir del cuestionario final en el que se incluyen y comentan las gráficas resultantes de los datos obtenidos a partir de dicho cuestionario.

8.2.1. COMENTARIO DE RESULTADOS GRÁFICOS

A continuación se comentan, divididos por secuencias de aplicación, los resultados obtenidos durante el proceso de experimentación.

8.2.1.1. Secuencia 1. Experiencias artísticas.

El planteamiento metodológico aplicado da como resultado una secuenciación gráfica de los resultados obtenidos durante el proceso de experimentación. En la observación de los resultados obtenidos en la fase experimental del proyecto, se ha podido observar la evolución de los diferentes integrantes del grupo de experimentación en el manejo de herramientas y en el desarrollo de habilidades tanto técnicas como conceptuales aplicadas a las diferentes actividades propuestas.

A continuación se llevará a cabo el comentario de resultados obtenidos a las diferentes actividades propuestas.

Autorretrato inicial y pictogramas compañeros. Estas dos actividades iniciales marcan el comienzo de un proceso de trabajo evolutivo que parte de ideas individuales en relación con el yo y el grupo. Los resultados obtenidos son imágenes sencillas con un contenido simbólico generalista y evidente de los rasgos, principalmente físicos, tanto de autorretrato como del compañero representado. Habitualmente estos rasgos destacados hacen referencia a los gustos o la personalidad que el propio retratado describe sobre sí mismo en la entrevista de contacto. Los resultados finales son de gran interés para todo el grupo ya que se destacan aspectos personales, que en la mayoría de ocasiones, son satisfactorios, dando lugar al fortalecimiento y reafirmación de las cualidades positivas que anteriormente se han descrito. Dichas cualidades funcionan como espejo, son un reflejo de lo que se quiere mostrar o exteriorizar y por lo tanto, este ejercicio sirve de reajuste entre lo sentido emocionalmente, lo expresado verbalmente y lo representado de forma gráfica o visual, de este modo estamos trabajando no solo el aspecto creativo y

gráfico de la expresión artística sino que, a su vez, se favorece el desarrollo de capacidades comunicativas a diferentes niveles.

Como experiencia, el autorretrato inicial marca un comienzo en la aproximación al autorretrato por lo que en futuras aplicaciones es conveniente plantear la posibilidad de retomar el autorretrato inicial al final del desarrollo de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad. De este modo ofrecemos la posibilidad de replantear la visión que tiene de sí mismo el alumno antes y después de la intervención y por lo tanto nos permite validar la evolución en el proceso de autoconocimiento personal.

Emociones. Trabajar con las emociones ha permitido conectar con la experiencia personal ante determinadas situaciones o estados de ánimo. Esta experiencia ha permitido simbolizar gráficamente sensaciones abstractas lo que permite dar forma, textura o color a una emoción determinada a la que le atribuimos cualidades de los objetos, colores o texturas utilizadas, y por lo tanto, ha permitido cosificar, dar forma y nombre a esas sensaciones difíciles de describir. Este ejercicio de autoexploración ha llevado a la puesta en común y capacitado para entender las diferentes posibilidades de interpretación y representación para un mismo sentimiento lo que ha fomentado la flexibilidad y la empatía entre los integrantes del grupo de experimentación.

Una propuesta de mejorar al planteamiento de la actividad es poner en marcha, a modo de *brainstorming*, una sesión previa al desarrollo de las imágenes. De este modo, el intercambio de ideas y visiones personales sobre diferentes emociones proporciona al grupo de experimentación una visión más amplia de las posibilidades de trabajo a la vez que permite observar las características de dichas emociones desde diferentes perspectivas y puntos de vista.

Pintar música. La sensibilización conseguida mediante la interpretación gráfica del sonido facilita la conexión con la experiencia artística. El sonido actúa sobre áreas de la percepción relacionadas con aspectos más sensoriales que, a través del oído, conectan con mayor facilidad con nuestra parte creativa posibilitando la libre expresividad. La música es considerada como una de las formas artísticas más abstractas y complejas por excelencia, sin embargo tiene la capacidad de llegar a casi todo tipo de público. La fluidez con la que se expresan sensaciones auditivas es mucho mayor que cuando recurrimos a estrategias mucho más racionales y por lo tanto podemos afirmar que la utilización de la música como recurso facilitador de la expresividad nos permite romper la barrera del miedo a expresarnos, del bloqueo ante el papel en blanco y por lo tanto es un buen ejercicio para la experimentación con nuevos recursos plásticos y expresivos.

Nos obstante debemos apuntar que este tipo de actividades funciona mejor de manera grupal, principalmente en las primeras sesiones de trabajo. El grupo fomenta la

experimentación y el aprendizaje a través de la interacción con los compañeros de trabajo.

La metodología inicialmente planteada para esta actividad está basada en el trabajo individual y en casos puntuales grupal. En este sentido, planteamos una reestructuración en la metodología inicialmente planteada para esta actividad proponiendo un enfoque de trabajo grupal sobre gran formato.

Interpretar una obra de arte. La tradición de la educación artística siempre ha utilizado la copia como metodología de aprendizaje. El estudio y análisis de las obras de grandes maestros de referencia nos aporta gran información técnica, conceptual y temática en el aprendizaje de recursos artísticos y expresivos. La interpretación da lugar no solo a la copia de la obra original sino a una interpretación de su contenido temático. No se trata de adquirir conocimientos puramente técnicos en las técnicas utilizadas por el artista de referencia sino profundizar en el contenido comunicativo de las obras y su contexto sociocultural, trasladando o actualizando la esencia del mensaje implícito a nuestro aquí y ahora.

La realización de esta actividad ha dado lugar a la libre investigación sobre artistas pertenecientes a nuestro panorama artístico y cultural. En el primer grupo de experimentación se propuso la interpretación de dos obras de arte concretas: "*Los Borrachos*" de Velázquez y "*El nacimiento de Venus*" de Botticelli. La imposición de realizar una interpretación sobre dos obras previamente escogidas no da margen al alumno a investigar otras opciones o posibilidades, sin embargo para los siguientes grupos de experimentación se aplicó una variable a esta actividad; la elección de la obra a interpretar era completamente libre. De este modo cada participante pone en marcha sus herramientas de investigación generándose una revisión mucho más amplia del panorama cultural ya que deben buscar, informarse, revisar y comparar antes de escoger la obra a interpretar. Los resultados finales resultan mucho más enriquecedores ya que el alumno manifiesta su identificación personal ante la elección de una determinada obra, se favorece la implicación en el trabajo a realizar y por lo tanto se obtienen resultados finales más complejos, personales y de mayor interés tanto en el aspecto de la realización plástica como en el manejo de elementos conceptuales y de significación.

Palabras concepto. Para finalizar el primer bloque de experiencias artísticas se propuso el trabajo conceptual sobre una serie de palabras con carácter social y político. En este caso el trabajo se enfoca desde la necesidad de transmitir o comunicar un determinado mensaje en base a cada una de las palabras propuestas. El hecho de manejar conceptos relativos a aspectos tan cotidianos como la familia o la amistad y la reflexión personal sobre la visión de la política o la sociedad, ha desatado interesantes puntos de vista respecto al modo de representar el mensaje implícito que se quiere transmitir.

En ambos casos el resultado final responde a mecanismos de pensamiento global en algunos casos y muy personal en otros por lo que la puesta en común y debate grupal de esta actividad amplía los horizontes de pensamiento y razonamiento del grupo de experimentación.

Los resultados finales a esta actividad ponen de manifiesto una actitud crítica con base a ideas elaboradas, en ocasiones desde un contexto globalizado, en otras, desde una perspectiva mucho más personal, sin embargo la carga simbólica de significados implícitos a cada una de las representaciones realizadas pone de manifiesto una maduración en el manejo de ideas y conceptos cuyos resultados finales representan, a grandes rasgos, los ideales y pensamientos de toda una generación.

En las primeras aplicaciones de la actividad sobre “palabras concepto” se ha trabajado una selección de palabras muy concreta; amistad, familia, sociedad y política. Como propuesta de cambio y evolución de la actividad se plantea la posibilidad de realizar un intercambio de palabras elegidas por los participantes del grupo de trabajo, de este modo conseguiremos una mayor involucración con las palabras utilizadas y por lo tanto una simbolización más personal.

8.2.1.2. Secuencia 2. Identidades. Autorretrato y desarrollo de la identidad.

Hasta el momento, se han trabajado aspectos relacionados con la representación y significación de la forma y el color, el contenido temático y los aspectos más abstractos como son las emociones o la música. La evolución de la metodología aplicada a las experiencias artísticas propuestas, ha funcionado como espacio preparatorio para la elaboración de trabajos de mayor complejidad técnica y temática. Este espacio preparatorio ha servido de base en el manejo de la representación gráfica y la comunicación visual a la vez que se han adquirido los recursos técnicos necesarios para la realización de determinadas imágenes lo que favorece la confianza en el proceso de trabajo.

Esta confianza en las capacidades técnicas y en el manejo de recursos gráficos estimula la capacidad para abordar temas de mayor complejidad. Como resultado obtenemos una ampliación de los recursos gráficos que permite enfocar diferentes y nuevas dimensiones de trabajo. Por lo tanto estas intervenciones favorecen la estimulación y mejoran los resultados finales.

El diario gráfico como soporte. La idea de trabajar en un diario gráfico ha resultado altamente positiva; inicialmente se propone como una actividad puntual dentro de la segunda secuencia de trabajo, sin embargo y atendiendo a la efectividad del diario gráfico como recurso, se modifica este parámetro en posteriores secuencias. La aplicación de esta variable nos han permitido comprobar que la prolongación del uso del

diario gráfico como soporte de trabajo supone una mejora de resultados a largo plazo favoreciendo la mejora en la utilización de recursos técnicos y el desarrollo de la identidad a través de la expresión plástica.

Al tratarse de una herramienta de expresión inmediata, el diario posibilita la revisión de situaciones o momentos, circunstancias o sensaciones vividas y sentidas que posteriormente pueden ser revisadas y, por lo tanto, esta revisión posterior y desde una perspectiva nueva y diferente, favorece el autoconocimiento.

Sueños y pesadillas. Este apartado se ha dividido en dos tipos diferenciados de propuestas: Soñando los sentidos y Yo pinto. De igual modo que se aplicó una variable en la propuesta de trabajo con los diferentes grupos de experimentación para la interpretación de una obra de arte, en sueños y pesadillas se ha incluido una nueva variable. En la primera propuesta se trabajó sobre la obra surrealista de Frida Kahlo, la temática fue completamente libre por lo que la posibilidad de propuestas se multiplica. Por el contrario en la segunda propuesta se cerró el tema a trabajar en torno a los "sentidos", de esta forma se centraliza el tema de trabajo, lo que facilita una mayor comprensión de la actividad a realizar. De igual modo que ocurriera en la interpretación de la obra de arte propuesta, al limitar el tema de trabajo, los resultados son menos dispersos pero a su vez pierden espontaneidad. El control sobre los parámetros de trabajo facilita la comprensión, sin embargo, dificulta la libre expresividad limitando la posibilidad de ampliar las dimensiones de trabajo hacia aquellos aspectos más identificativos que se manifiestan cuando los procesos de trabajo son más flexibles. Cuando las propuestas de trabajo son más flexibles, la fuerza expresiva que se obtiene en las imágenes resultantes se aproxima mucho más al desarrollo personal de la identidad a través de la expresión artística.

Yo pinto, se propone como herramienta de desconexión. Anteriormente trabajamos la libre expresión a través de la interpretación plástica de la música. Esta actividad favoreció el desarrollo de nuevas posibilidades expresivas fomentando a su vez una mayor autoestima en la elaboración de imágenes de carácter más abstracto y simbólico. Retomando este proceso de trabajo se pretende dar énfasis a todas las posibilidades de expresividad creativa que puedan surgir a partir de la nada.

Enfrentarse al papel en blanco sin un tema predeterminado provoca bloqueos creativos e inseguridades en el proceso de trabajo, no obstante la experimentación con nuevos recursos y materiales facilita el redescubrimiento de procesos intuitivos de trabajo y fomenta la flexibilidad en la valoración de los resultados finales obtenidos.

Apropiacionismo de la identidad. Nos hemos aproximado en la utilización de herramientas plásticas, temática, concepto y lenguaje simbólico al arte más

contemporáneo. Con las actividades anteriormente realizadas se ha afianzado el manejo de estrategias que favorecen la creatividad, la comunicación y las destrezas en el manejo de recursos y técnicas gráfico plásticas. La elaboración de imágenes a partir de diferentes recursos ha posibilitado la experimentación y desarrollo de propuestas complejas, personales y de implicación social, así como de reflexión individual y del desarrollo del autoconocimiento y valores identitarios.

Una propuesta interesante para el desarrollo de esta actividad en futuras aplicaciones consiste en la posibilidad de plantear la transversalidad de contenidos con áreas como la interpretación o la escenografía que permitan el desarrollo completo de espacios y situaciones en los que ubicar las diferentes personalidades a representar del mismo modo que lo hace Cindy Sherman.

Déjame que te cuente... El desarrollo de esta actividad ha resultado complejo. La posibilidad de crear propuestas artísticas con recursos y herramientas aplicadas a soportes audiovisuales ha supuesto un reto y a la vez ha generado gran interés por parte de aquellos alumnos que han querido llevar a la practica sus propuestas sobre papel.

La posibilidad de generar ideas para un proyecto audiovisual despierta el interés de algunos alumnos que llevan a cabo su proyecto como un arte final completo, obteniendo en estos casos un mayor grado de calidad tanto visual como expresiva.

Llegando al final de las aplicaciones de experiencias artísticas como desarrollo la identidad, se plantearon una serie de actividades que, recopilando todos los temas y herramientas de trabajo expuestos en la metodología didáctica diseñada para tal fin, presentan una mayor implicación personal y por lo tanto una necesaria elaboración compleja de contenidos.

Los resultados obtenidos en las dos últimas actividades muestran una clara evolución en los procesos de comunicación gráfico-plástica del grupo de experimentación. Asimismo el nivel de implicación personal con los temas tratados y la reflexiones obtenidas a partir de los mismos, son claras muestras de que dicha evolución se ha producido de forma satisfactoria. En este sentido, los comentarios escritos de los participantes de los diferentes grupos de experimentación y los resultados obtenidos a partir de la encuesta final que se muestran a continuación, verifican que la intervención propuesta mediante experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad suponen un modelo eficaz de aprendizaje y desarrollo tanto de conocimientos relativos al patrimonio cultural como de la mejora en el desarrollo de destrezas técnicas e identitarias.

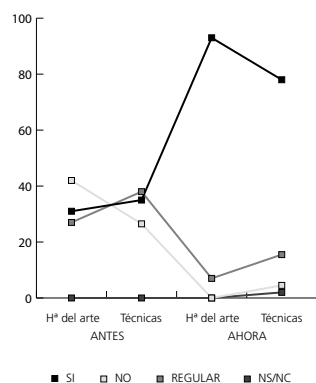
8.2.2. RESULTADOS OBTENIDOS A PARTIR DEL CUESTIONARIO FINAL.

Con la finalidad de concretar valoraciones a los resultados obtenidos en la realización de experiencias artísticas dentro del aula, se ha llevado a cabo un cuestionario final de valoración de actividades y resultados en la que se tendrán en cuenta las opiniones y reflexiones personales de cada uno de los individuos que han formado los diferentes grupos de experimentación.

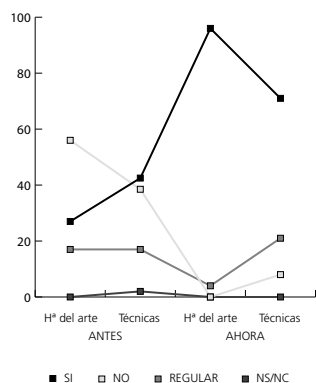
A continuación se muestran las gráficas de resultados que responden a los parámetros descritos en el apartado 7.6 de los instrumentos de recogida de datos.

8.2.2.1. Conocimientos sobre Historia del Arte y Técnicas Artísticas

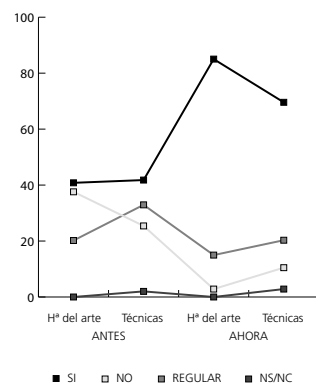
En las siguientes gráficas se muestran los resultados obtenidos en la encuesta final relativos a los conocimientos en materia de historia del arte y recursos sobre técnicas artísticas.



Gráfica 8.1. Resultado de conocimientos sobre Hª del Arte y Técnicas artísticas contemplados en los parámetros 1, 2, 3 y 4 del cuestionario: valoración grupo 2010-11.



Gráfica 8.2. Resultado de conocimientos sobre Hª del Arte y Técnicas artísticas contemplados en los parámetros 1, 2, 3 y 4 del cuestionario: valoración grupo 2011-12.



Gráfica 8.3. Resultado de conocimientos sobre Hª del Arte y Técnicas artísticas contemplados en los parámetros 1, 2, 3 y 4 del cuestionario: valoración grupo 2012-13.

Las gráficas 8.1, 8.2 y 8.3 se corresponde con los resultados obtenidos en los grupos de experimentación pertenecientes a los grupos de experimentación de los cursos 2010-11, 2011-12 y 2012-13 sobre conocimientos en materia de historia del arte y técnicas artísticas en base a las respuestas obtenidas en el primer parámetros 1, 2, 3 y 4.

En el lateral derecho de la gráfica se indica el porcentaje correspondiente a número de respuestas obtenidas. La distribución horizontal se corresponde con el tipo de respuesta en base a los cuatro parámetros que se indican a continuación:

- A. Conocimientos sobre Historia del Arte antes de comenzar los estudios.

- B. Conocimientos sobre técnicas artísticas antes de comenzar los estudios.
- C. Mejora respecto en conocimientos sobre Historia.
- D. Mejora respecto en conocimientos sobre técnicas artísticas.

Tal como puede observarse en las gráficas, el perfil dibujado es similar en los tres grupos de experimentación en las que los conocimientos previos en materia de Historia del arte y técnicas artísticas aparecen valorados por debajo del 40%, sin embargo el número de respuestas positivas asciende hasta un 95% en el caso de los conocimientos adquiridos en materia de historia del arte y un 75% en el caso las valoraciones en nivel actual de conocimientos sobre técnicas artísticas.

A continuación se muestran los resultados para el segundo parámetro de valoración en el que se evalúan numéricamente cada una de las cuestiones planteadas. Cada participante califica numéricamente sus conocimientos previos y los adquiridos sobre Historia del Arte y técnicas artísticas. Esta calificación es el resultado de la media obtenida en la casilla especificada para ello en el cuestionario. De este modo podemos ampliar la información sobre conocimientos previos y adquiridos en una comparación de datos que nos permiten la validación de los mismos.

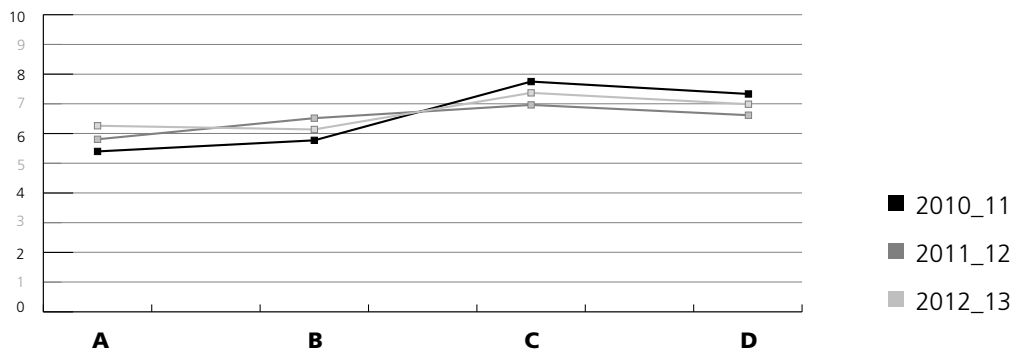
Teniendo en cuenta que los resultados obtenidos para esta Tabla se corresponden con una autoevaluación del participante, podemos observar, en la lectura vertical correspondiente a cada grupo de experimentación, que la visión de mejora respecto al nivel de aprendizaje inicial mejora de forma más evidente cuando las valoraciones iniciales son más bajas.

	GRUPOS DE EXPERIMENTACIÓN		
	Curso 2010-11	Curso 2011-12	Curso 2012-13
A. Nivel inicial conocimientos Hª Arte	5.5	7.75	6.25
B. Nivel inicial Técnicas Artísticas	5.75	6.5	6
C. Nivel actual conocimientos Hª Arte	7.5	7	7.25
D. Nivel actual Técnicas Artísticas	7.25	6.75	7

Tabla 8.1. Valoración numérica de conocimientos sobre Historia del Arte y Técnicas Artísticas.

Se ha prestado especial atención a la evolución en los aprendizajes generales adquiridos en relación a las materias anteriormente expuestas; en cuanto a los conocimientos adquiridos en Historia del Arte el resultado final ha sido una mejora de 2 puntos para el primer grupo de experimentación y 1 punto para el segundo y tercero y de 1.5, 0,25 y 1 puntos respectivamente en cuanto a los conocimientos técnicos.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA



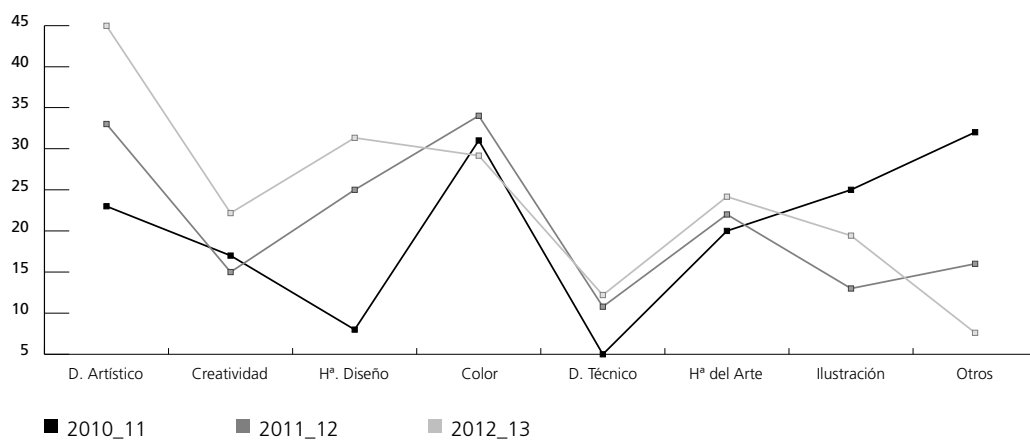
Gráfica 8.4. Evolución de resultados sobre conocimientos de Historia del Arte y Técnicas Artísticas.

Todos los grupos de experimentación presentan un perfil de gráfica similar tanto en los conocimientos iniciales como en los adquiridos, destacándose especialmente el número de respuestas afirmativas sobre la adquisición de conocimientos teóricos.

8.2.2.2. Valoración general de asignaturas

Los grupos de experimentación se enmarcan en un contexto educativo universitario de disciplinas artísticas y creativas, por lo tanto, se ha considerado la interrelación existente entre las diferentes asignaturas impartidas.

La gráfica que se muestra a continuación refleja una valoración comparativa entre los diferentes grupos de experimentación realizada a partir del recuento de votaciones obtenidas para cada una de las asignaturas indicadas en base al parámetro 5 del cuestionario sobre las aportaciones de interés de dichas asignaturas.



Gráfica 8.5. Valoración general de asignaturas para el parámetro 5 del cuestionario: ¿Qué asignaturas consideras que te han aportado conocimientos más útiles, interesantes o motivadores en relación a lo anteriormente expuesto?.

Nuevamente el perfil de la gráfica es similar en todos grupos de experimentación lo que afirma la coherencia de resultados. Las asignaturas más valoradas han sido las asignaturas de Dibujo artístico y Teoría del Color, en la que se han puesto en práctica las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad, sin embargo, en el primer grupo de experimentación perteneciente al curso 2010-11, estas disciplinas ven reducida su valoración a favor de otras, que no se especifican, como pudieran ser, comunicación audiovisual, fotografía o taller de proyectos, impartidas en cursos posteriores.

El cuestionario final está planteado inicialmente para ser realizado al finalizar las experiencias artísticas. En esta ocasión, con la finalidad de comprobar la repercusión a corto, medio y largo plazo de dichas experiencias, el cuestionario se ha aplicado en diferentes intervalos de tiempo tal y como se indica a continuación:

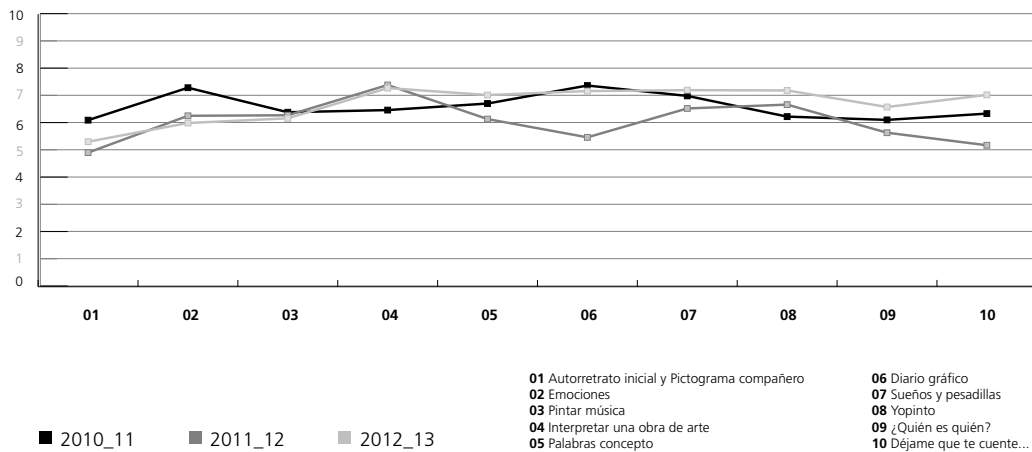
- Grupo de experimentación 1, 2 y 3, curso 2010-11: 12 meses después.
- Grupo de experimentación 4 y 5, curso 2011-12: 6 meses después.
- Grupo de experimentación 6 y 7, curso 2012-13: Al finalizar las experiencias.

En este sentido podemos afirmar que la repercusión de las actividades realizadas durante el desarrollo de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad es más valorada con el paso del tiempo, es decir, en un primer momento e inmediatamente después de su realización, estas actividades suponen un aprendizaje más dentro del programa de estudios, sin embargo, a largo plazo la percepción de resultados en cuanto a las aportaciones de dichas actividades se hace más notable tal y como se muestra en el resultado de la gráfica en la que la asignatura en las que se han llevado a cabo las experiencias se encuentra entre las más valoradas.

8.2.2.3. Valoración de actividades realizadas durante las experiencias artísticas

La siguiente gráfica muestra la valoración de las actividades realizadas durante el proceso de experiencias artísticas. Como resultado se puede observar la comparativa entre los diferentes grupos de experimentación.

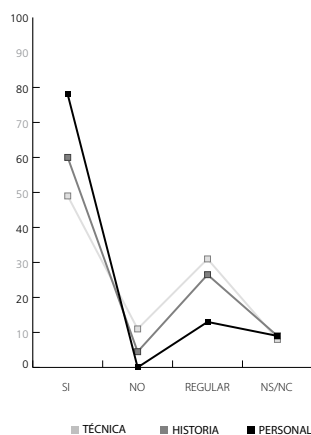
CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA



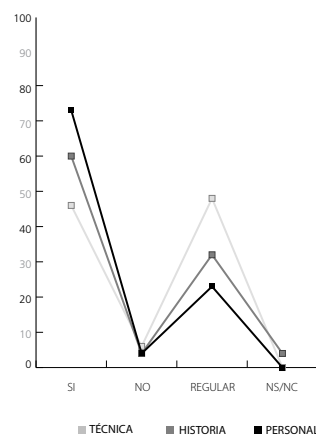
Gráfica 8.6. Valoración de actividades realizadas durante las experiencias artísticas en el parámetro 6 del cuestionario: En la asignatura de Color se trabajaron las siguientes actividades (valora de 0 a 10 las aportaciones de conocimientos y aprendizajes de cada una de las actividades realizadas).

Algunas de las actividades más valoradas han sido, de alguna forma, aquellas relacionadas con lo emocional; retrato psicológico o emociones, pintar música o el diario gráfico. Sin embargo se aprecian algunas diferencias notables en función de las variables establecidas en cada actividad y para cada grupo de experimentación.

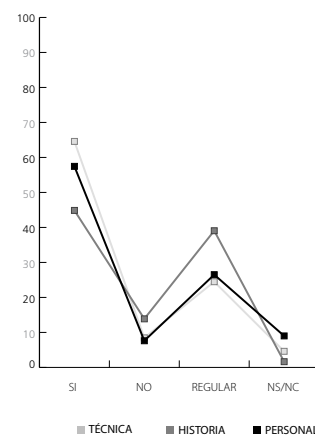
A continuación se muestran las gráficas resultantes de los resultados obtenidos en los parámetros 7, 8 y 9 mediante los cuales se valora la posible repercusión a niveles técnicos, de conocimiento en materia de referentes culturales, personales y de identidad de las actividades realizadas durante el proceso de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.



Gráfica 8.7. Valoración de la repercusión de las actividades contemplado en los parámetros 7, 8 y 9 del cuestionario: valoración grupo 2010-11.



Gráfica 8.8. Valoración de la repercusión de las actividades contemplado en los parámetros 7, 8 y 9 del cuestionario: valoración grupo 2011-12.



Gráfica 8.9. Valoración de la repercusión de las actividades contemplado en los parámetros 7, 8 y 9 del cuestionario: valoración grupo 2012-13.

En el grupo de experimentación 2011-12 se observa un incremento en las valoraciones correspondientes a “regular”. Este resultado se observa como consecuencia del menor tiempo de asimilación de conocimientos por parte del 2º grupo de experimentación y por lo tanto reafirma la teoría sobre la importancia en los tiempos de maduración de los procesos internos generados en la realización de las actividades cuyos resultados son visibles no de forma inmediata sino mediante un lento proceso de maduración y análisis que puede llegar a gestarse durante un tiempo indeterminado.

Como conclusión podemos afirmar que las actividades realizadas por el grupo de experimentación han fomentado favorablemente y de forma significativa sobre los tres puntos planteados en la hipótesis inicial; acercamiento al patrimonio cultural, desarrollo de destrezas técnicas y mejora en aspectos relacionados con el autoconocimiento y el desarrollo personal, siendo este último punto el más valorado, como puede observarse en las gráficas 8.7 y 8.8 pertenecientes a los dos primeros grupos de experimentación y sobre los que se ha trabajado directamente sobre el concepto identitario. Asimismo, los resultados obtenidos en el último grupo de experimentación señalan una menor repercusión a nivel personal y por lo tanto confirman lo anteriormente expuesto sobre los resultados para la gráfica 8.5: a corto plazo la repercusión a nivel personal de las intervenciones con experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad adquiere menor relevancia en beneficio de valoraciones más positivas a nivel técnico.

Para finalizar el estudio sobre experiencias artísticas dentro del aula, el cuestionario incluye un último apartado de observaciones. A continuación se muestra una selección de dichas observaciones sobre la actividad o actividades a destacar:

- “Palabras concepto y pintar música. Porque es un trabajo algo más personal, relacionado con la manera en que cada uno percibe la realidad y elabora sus ideas y el modo de comunicarlas”.
- “Pintar música y Art Brut. Interpretar una obra de arte es algo que nunca había hecho y ha ampliado mi abanico de posibilidades de expresión artística”.
- “Pintar música porque me di cuenta de los sentimientos que producen distintos tonos y melodías de las canciones e interpretarlos con un color relacionado con mis gustos y vida me ayudó a entender que en verdad puedes transmitir una emoción”.
- “La asignatura ha ayudado a potenciar la capacidad creativa, es decir, me ha dado más desenvoltura para crear mis propios diseños sin copiar o imitar”.
- “Pintar música porque me di cuenta que era más interesante y que muchas ideas me venían más fácilmente”.
- “Interpretar una obra de arte porque puedes manifestar una realidad dentro de una obra histórica”.

Pintar música y *Art Brut* son las actividades más valoradas en los comentarios de las observaciones. Por lo tanto como conclusión podemos afirmar que aquellas actividades que requieren de una mayor profundización en el terreno personal implican un acercamiento a la propia naturaleza de la persona que realiza la actividad y por lo tanto se genera un mayor vínculo personal con los resultados obtenidos mediante el proceso creativo en la realización de dicha actividad.

MARCO CONCLUSIVO

CONCLUSIONES

9. CONCLUSIONES

En los diferentes apartados correspondientes al marco teórico se ha realizado una revisión del autorretrato con la intención de estudiar y analizar los matices, que este género en particular, aporta en la búsqueda de un significado profundo, no solo en la carrera profesional del artista, sino en la repercusión personal que ha provocado en sus creadores la realización de estos autorretratos. En este sentido, este último capítulo queda dividido en los diferentes apartados que contemplan las conclusiones al marco experimental y empírico, las reflexiones surgidas durante el proceso de investigación y finalmente el planteamiento de nuevas líneas de investigación.

9.1. CONCLUSIONES AL MARCO TEÓRICO

El marco teórico se distribuye entre los capítulos 2, 3, 4 y 5 y por lo tanto constituyen la fundamentación teórica esencial de la presente investigación.

Con la intención de identificar de forma clara y concreta las conclusiones resultantes que consolidan el marco teórico de nuestra investigación, se ha desarrollado un esquema resumen relacional de conclusiones que contempla los diferentes apartados contemplados en el marco teórico y sus correspondientes conclusiones.

El marco teórico está principalmente enfocado a identificar los referentes históricos y culturales en relación a la utilización del retrato y el autorretrato en la historia del arte. En este sentido podemos concluir que **la búsqueda de referentes históricos está presente en la obra del artista contemporáneo.**

Asimismo observamos cómo la influencia de diferentes áreas de conocimiento relativas a la sociología, la psicología y la filosofía están presentes en la obra del artista contemporáneo quedando reflejadas en la obra del autor. Por lo tanto podemos hablar de la existencia fundamental de **interconectividad entre diferentes áreas de conocimiento** que ha de ser contemplada durante todo el proceso investigativo.

En el capítulo 2 se establece la importancia del estudio del origen y evolución del retrato en la historia del arte. En este sentido el **retrato funciona como imagen-registro del contexto histórico de estudio dentro de la historia social y cultural que acompaña a cada artista.**

Por lo tanto, podemos afirmar que **actualmente nos encontramos en un período de hibridación cultural y estética** que traspasa las fronteras culturales a nivel global. El avance en las comunicaciones y los movimientos migratorios han facilitado el rápido

intercambio cultural **favoreciendo el mestizaje cultural** generando en este sentido lo que se puede denominar como el **nuevo tipo humano**.

En origen el retrato responde al carácter simbólico y conmemorativo de la representación humana estableciéndose por lo tanto la **doble función: conmemorativa y glorificadora del retrato motivada por la necesidad de autoafirmación y reconocimiento**. Por lo tanto, en un marco comparativo entre el arte de referencia de culturas anteriores y el arte más actual, observamos que **continúa existiendo una dualidad en el uso y función del autorretrato contemporáneo**.

Los cambios socioculturales provocan a su vez cambios en la forma de hacer y entender el arte. Con el comienzo de las vanguardias y los diferentes acontecimientos políticos, sociales y económicos a las que se vieron sometidas, los intereses de los artistas se ven motivados por un **sentimiento de autoconciencia** que plasma una realidad que pertenece más al mundo sensorial y perceptivo que a la propia realidad dando lugar a un tipo de **arte involucrado con las preocupaciones humanas y los conflictos íntimos del hombre**.

En este sentido se ha observado que habitualmente **el autorretrato es utilizado como elemento de visibilidad por aquellos colectivos pertenecientes al arte femenino o de minorías**.

En cuanto a la utilización de recursos gráficos y estilísticos podemos concluir que dentro de los procesos de investigación técnica y conceptual es necesario atender a la utilización del **cuerpo como soporte de la obra** en la aparición de un nuevo concepto de retrato que contempla el **autorretrato como retrato social y de denuncia**.

Como se indica anteriormente, el retrato surge de la necesidad de **autoafirmación y reconocimiento**, estos aspectos reivindicativos y de autoafirmación son recurrentes en la obra de mujeres artistas y colectivos minoritarios.



1 la búsqueda de referentes está presente en la obra del artista contemporáneo.

2 Interconectividad entre diferentes áreas de conocimiento

3 retrato como imagen-registro del contexto histórico de estudio

4 período de hibridación cultural y estética favoreciendo el mestizaje cultural generando nuevo tipo humano

5 arte involucrado con las preocupaciones humanas y los conflictos íntimos del hombre

6 artistas motivados por un sentimiento de autoconciencia

7 autorretrato como elemento de visibilidad en el arte femenino y de minorías

8 utilización del cuerpo como soporte

9 autorretrato como retrato social y de denuncia

10 autorretrato motivado por la necesidad de autoafirmación y reconocimiento

Figura 9.1. Conclusiones al marco teórico en relación a la Figura 6.4 del marco empírico sobre la relación existente entre el estudio y revisión de los referentes históricos relativos al autorretrato en interacción con disciplinas relativas a la historia del arte, la filosofía, la psicología y la sociología y el nuevo concepto actual de autorretrato en la obra de artistas contemporáneos dentro de un contexto determinado; arte como evasión, arte como investigación y arte como evasión, atendiendo a su vez a su marco de actuación para el que se proponen cuatro apartados generales; arte de minorías, arte femenino y arte social y de denuncia como se describe en el apartado 5 del marco teórico.

9.2. CONCLUSIONES AL MARCO EMPÍRICO.

Durante el proceso de experimentación y puesta en marcha de las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad llevadas a cabo entre 2010 y 2013 se establecen una serie de conclusiones que nos ayudan a validar o desechar las hipótesis inicialmente planteadas.

Del mismo modo que en el apartado anterior, se ha establecido la relación existente entre las conclusiones y el marco de referencia al que pertenecen dentro de un esquema resumen en el que se relacionan dichas conclusiones con la fase de aplicación a la que pertenecen.

La revisión histórica nos ha permitido realizar un acercamiento a los artistas de referencia que trabajan en torno al retrato y al autorretrato. Esta aproximación nos permite realizar una selección de artistas en base al tipo de experiencia artística a desarrollar. En este sentido podemos afirmar que **la utilización de artistas de referencia fomenta el acercamiento al patrimonio cultural** del mismo modo que la experimentación con las técnicas utilizadas por los artistas de referencia favorece la **validación de nuevos recursos expresivos**. Por lo tanto entendemos que **el apropiacionismo funciona como modelo de aprendizaje en base a referentes identitarios**.

Las experiencias artísticas favorecen el desarrollo de procesos de pensamiento complejo en el que intervienen factores que fomentan la observación y el análisis invitando a la reflexión y el desarrollo de una actitud madura y crítica sobre temas socioculturales. Por lo tanto podemos afirmar que **las experiencias artísticas se articulan dentro de una enseñanza en valores**.

Durante el proceso de aplicación de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad se establece una interrelación entre el marco teórico y el empírico como respuesta a la **necesidad de aplicación de un diseño didáctico que abarque una perspectiva teórico-experiencial**. En este sentido podemos afirmar que **la diversidad expresiva amplía los aprendizajes sobre técnicas y materiales artísticos**.

Como conclusión final

El proceso creativo funciona como herramienta de autodescubrimiento y desarrollo personal por su facilidad de conectar con las emociones fomentando de este modo el autoconocimiento. Por lo tanto la **experiencia artística interviene en los procesos de comunicación interpersonal y promueve el cambio a corto, medio y largo plazo**.



FIGURA 9.2. Conclusiones al marco empírico en relación a las Figuras 6.5 y 6.6 del marco empírico sobre la relación de intervenciones y marcos de intervención desde la perspectiva filosófica, artística y psicológica en el desarrollo de aplicaciones didácticas y la selección de artistas e interconexión con el desarrollo del diseño didáctico para el programa de experiencias artísticas.

9.3. REFLEXIONES SURGIDAS EN EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Actualmente y a partir de la posmodernidad, nos encontramos ante la **necesidad de un cambio en nuestra forma de pensamiento** como creativos y como educadores. La posmodernidad ha supuesto un cambio en los modos de ver y percibir el mundo que nos rodea y por lo tanto estos cambios generan más cambios. El posmodernismo ha dado cabida a la mezcla de ideas, temas, campos, estilos, culturas y todo aquello que sea susceptible de ser fusionado. Por un lado enriquecedor y por otro confuso, esta nueva percepción está presente en las nuevas generaciones, el uso de nuevas tecnologías, la idea de lo multicultural y la atención a la diversidad, entre otros, amplía y complejiza el área de actuación creativa y docente.

Desde el punto de vista educativo, **debemos enfrentarnos a estos cambios desde una perspectiva de evolución**, adaptándonos a aquellos cambios significativos en los modelos de aprendizaje; utilizando, reutilizando y adaptando aquellos que favorecen el crecimiento y el avance y; descartando o modificando los modelos obsoletos o inadecuados.

La **flexibilidad y apertura** a las diferentes alternativas que nos ofrecen los procesos creativos en el aprendizaje forman parte de la formación y desarrollo de nuestros alumnos. **En el desarrollo de una metodología adecuada debemos atender a una dualidad constante en los métodos de enseñanza y aprendizaje** de las disciplinas creativas teniendo en cuenta que; **la creación artística puede generarse de forma premeditada o espontánea, los recursos expresivos utilizados pueden atender a la búsqueda de referentes o a la expresión innata y personal del individuo y finalmente la necesidad de comunicación, pudiendo ser esta directa o simbólica.**

En relación a la dualidad metodológica que se contempla en la educación en disciplinas artísticas o creativas podemos aportar las siguientes conclusiones en cuanto a los procedimientos de actuación:

Sobre la expresión y la creación artística: Proceso premeditado/proceso espontáneo. Ambas opciones son válidas y necesarias pues aportan líneas de pensamiento diferente.

- **Método Premeditado:** Cuando trabajamos de forma premeditada atendemos a unas necesidades iniciales expuestas que se adaptan a la resolución de un asunto o problema inicial al que dar respuesta. El desarrollo de una pauta clara de trabajo y el seguimiento de la evolución de ideas y desarrollo de imágenes durante todo el proceso, obliga a **generar unas estrategias de trabajo y de pensamiento lógico y ordenado** en el que juegan un papel importante la fase de información, la recopilación de referentes y el desarrollo de imágenes, todo

ello enmarcado en un proceso razonado de pensamiento. Este **sistema evolutivo de proceso creativo**, junto con la prueba/error durante la duración de todo el proceso, consigue generar un sistema de trabajo válido y eficaz en la búsqueda de soluciones a un problema previamente planteado, abriendo, por lo tanto, el abanico de posibilidades y analizando minuciosamente la validez o descarte de cada uno de ellos. El control sobre el proceso creativo **nos ayuda a satisfacer una serie de necesidades previas sin olvidar hacia dónde nos dirigimos**.

- **Método Espontáneo:** En el método espontáneo, por el contrario, trabajamos cuestiones internas y personales que se resuelven mediante el proceso de creación y posterior análisis de la imagen. La creación espontánea deja aflorar cuestiones que no necesariamente deben ser planteadas previamente, es decir, podemos trabajar en dos direcciones; estableciendo un concepto o idea inicial, este concepto puede ser un tema, una palabra, o una sensación sin una finalidad determinada o mediante el trabajo espontáneo, mediante el que se profundiza internamente sobre el significado que cada uno de nosotros le otorga a dicha propuesta. Esta manera de trabajar **nos ayuda a profundizar en los significados implícitos que residen en nuestro interior** sobre cada uno de los asuntos planteados, sin sentirnos manipulados o influenciados por pensamientos externos. **Desde la atención sensorial se trabajan aspectos del entorno propio de la persona que la persona misma desconoce**, es decir, se utiliza la expresión automática sin propuesta previa de ningún tipo, es un dejar fluir, dejar salir lo que venga. De esta manera salen a la luz asuntos propios que la persona inconscientemente quiere trabajar pero aún no lo sabe. Nuestra psique contiene una gran carga de conocimiento y expresividad propia que a menudo se ve cohibida por normas y conceptos preestablecidos y forma parte de un tipo de conocimiento interno e implícito al que a menudo desatendemos.

Sobre la utilización de recursos expresivos: Apoyo en referentes o búsqueda interior de conocimientos innatos.

- **Apoyo en referentes:** La utilización de recursos expresivos es, a menudo, una barrera a la que nos enfrentamos en el momento de comenzar a trabajar. El apoyo en referentes bien sean obras de referencia a artistas anteriores o contemporáneos, ideas, imágenes, textos o pensamientos **forman parte de los recursos expresivos que toda persona ha de conocer y manejar**. La idea de generar una idea partiendo de la nada complejiza y a menudo estrangula el proceso creativo puesto que si somos coherentes con los mecanismos de aprendizaje entenderemos que **la utilización de recursos forma parte del**

propio proceso de trabajo y aprendizaje. Lejos de banalizar la idea de copia, apropiación o interpretación de referentes, hemos de comprender que la utilización de dichos recursos de referencia conforman la base del aprendizaje, de la revisión, de la labor de investigación y reajuste, de actualización de mensajes, ideas e imágenes que dan lugar a nuevas ideas y renovadas propuestas de trabajo y por lo tanto **forman parte de las herramientas necesarias en la elaboración de nuevas propuestas.**

- **Conocimientos innatos:** Por otro lado, existe la posibilidad de la autoexploración de conocimientos innatos, que lejos de resultar ideas genuinas, estas a su vez **parten del conocimiento adquirido durante un largo proceso de aprendizaje** y que en cierta manera han impregnado nuestra particular biblioteca de recursos. Estas ideas o conceptos preconcebidos son absorbidos de tal forma que quedan **integrados en nuestra psique se reorganizan de forma estructurada conformando nuevos y complejos sistemas de pensamiento** que permanecen, aparentemente dormidos a la espera de ser reubicados y utilizados.

Sobre la dualidad en las necesidades comunicativas: comunicación directa o simbólica. En función del mensaje que queramos transmitir y por lo tanto de la finalidad última de la obra realizada, esta puede contener unas necesidades comunicativas concretas.

- **La comunicación directa:** hace referencia a aquellos mensajes que quieren ser transmitidos de forma clara y directa y por lo tanto la comprensión y conocimientos en materia de psicología de la imagen y percepción visual han de estar presentes durante todo el proceso creativo, es decir, si la intención es **comunicar o transmitir una idea, concepto, ideología o pensamiento determinados**, será imprescindible manejar un tipo de simbología común y global capaz de transmitir con claridad y eficacia. Por otro lado, las imágenes creadas no han de ser estrictamente comunicativas o no al menos desde un punto de vista global. Cuando manejamos conceptos subjetivos de percepción, trabajamos desde una perspectiva mucho más personal en la que la simbología utilizada puede resultar confusa o ambigua ya que se manejan impresiones personales que no han de adecuarse al conocimiento, por parte del espectador, de dichas impresiones. En este aspecto se obtendrán resultados plásticos de interés artístico o expresivo cuya comprensión puede resultar compleja para el público general y por lo tanto **es importante tener en cuenta la finalidad última en función de las necesidades comunicativas que deseamos manejar.**

- **Comunicación simbólica:** A menudo hemos hablado en términos de simbolización, esta simbolización requiere de un proceso de análisis y reflexión bien sea como obra observada o de referencia o como proceso de observación y análisis de la creación propia y personal. Este proceso supone un **acercamiento al inconsciente** y un esfuerzo por comprender el **significado propio de cada uno de los símbolos** que lo representan. En el inconsciente quedan retenidos recuerdos, vivencias y emociones reprimidas, que aparentemente quedan olvidadas pero que en realidad quedan almacenadas a la espera de que algún estímulo externo las saque hacia el exterior de nuevo. El resultado de estos aprendizajes es la **simbolización de las imágenes creadas**, así como la **atención en el proceso creativo**, por lo que es importante que se apliquen los aprendizajes a lo cotidiano de la vida diaria ya que de otra forma el significado de lo aprendido disminuye. Una de las principales funciones cognitivas de la expresión creativa es **ayudarnos en el aprendizaje de la observación del mundo. Por lo tanto, la creatividad nos enseña nuevas maneras de descubrir y conocer.**

9.4. LÍNEAS ABIERTAS PARA NUESTRAS INVESTIGACIONES

Este último apartado lo dedicamos a plantear una serie de propuestas sobre nuevas líneas de investigación con la intención de potenciar la aplicación de las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.

En esta investigación se han trabajado aquellos aspectos relacionados con la experiencia artística que favorecen el desarrollo de la identidad. Por este motivo se considera de interés el planteamiento de posibles aplicaciones en diferentes contextos de experimentación.

El diseño y aplicación de experiencias artísticas está inicialmente planteado para ser desarrollado con adolescentes o adultos jóvenes dentro de un contexto educativo formal. Sin embargo una de las propuestas para futuras líneas de investigación es la ampliación del contexto de aplicación.

En el futuro sería interesante contemplar la posibilidad de ampliar las posibilidades de aplicación. En este sentido se proponen las siguientes líneas de investigación y aplicación:

- Intervenciones de apoyo en educación secundaria dentro del currículo de educación plástica y visual o como actividad extraescolar.
- Servicio de apoyo en entornos sociales desfavorecidos.

- Ampliar el contexto de aplicación a grupos de diferentes edades.
- Diseño de programas adaptados a diferentes realidades sociales; mujer, reclusos, personas con discapacidad o internos hospitalarios, entre otros.
- Valorar la transversalidad de las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad con el área de música o expresión corporal.
- Diseño de guía didáctica para la formación del profesorado en aplicaciones de desarrollo personal del alumno a través de experiencias artísticas.

En este sentido planteamos una relación de dificultades y oportunidades en el desarrollo de nuevas propuestas de investigación y aplicación:

- A lo largo de la investigación se plantea la posibilidad de utilizar las experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad como una herramienta de trabajo dentro de asignaturas afines a la materia. Sin embargo el tiempo que requiere la formación del profesorado supone una limitación en aplicaciones a corto plazo.
- El principal desafío reside en el diseño de nuevos programas didácticos adaptados a los posibles contextos de aplicación como puede ser centros educativos, instituciones o museos.
- El carácter lúdico de las actividades supone un atractivo punto de partida en la difusión y aplicación de experiencias artísticas, siendo una de las principales motivaciones es el aprendizaje artístico sin la necesidad de tener conocimientos previos sobre la materia.
- Una de las principales fortalezas del desarrollo de aplicaciones sobre autorretrato e identidad es la diversidad de aplicación y la flexibilidad en el diseño y desarrollo de las actividades en función del contexto de experimentación.

La finalidad principal de este tipo de investigación es facilitar las herramientas necesarias para la mejora del desarrollo personal a través de experiencias artísticas. En futuras aplicaciones será necesario realizar una revisión de los resultados obtenidos con la intención de revisar, mejorar y adaptar el diseño didáctico inicialmente planteado a los posibles contextos de aplicación.

**BIBLIOGRAFÍA
Y URLGRAFÍA**

BIBLIOGRAFÍA.

Alemaný, C. (ed.). (2007/2011). *Manual práctico del focusing de Gendling*. (2ª edición). Bilbao: Desclee.

Allen, P.B. (1997). *Arte-Terapia: Guía del autodescubrimiento a través del arte y la creatividad*. Madrid: Gaia Ediciones.

Almela Pérez, R. (2007) Outsider...deconstruyendo el arte desde fuera: Epistemología del arte marginal como práctica visual expresiva. En *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y estudios culturales*, N° 4.

Amorós Blasco, L. (2006). *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia: Gestión Editorial.

Anzieu, D. (1979/1998). *El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis*. 2. Madrid: Siglo XXI editores.

Ardenne, P. (2004). *Figurar lo humano en el siglo XX*. En Cruz Sánchez P. A. y Hernández Navarro, M. A. (Eds.). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.

Argan, G. C. (1991/1998). *El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.

Arias, D. y Vargas, C. (2003). *La creación artística como terapia*. Barcelona: Integral.

Arnal, J.; del Rincón, D. Y Latorre, A. (1992). *Investigación educativa*. Barcelona: Ed. Labor.

Arnheim, R. (1971). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba.

Arnheim, R. (1992). *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Arnheim, R. (2002). *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza Forma.

Arráz Martínez, J. M. y Romero Cerezo, C. (2000) *Didáctica de la Educación Física*. En: Rico Romero, L. y Madrid Fernández, D. (eds.). *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares*. Madrid: Síntesis.

Azara, P. (1992). *Imagen de lo invisible*. Barcelona: Anagrama.

Azara, P. (1995). *La imagen y el olvido: el arte como en gaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela.

Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada sobre el retrato en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili.

Aznar, Y. (2004). *Insensatos*. En Cruz Sánchez P. A. y Hernández Navarro, M. A. (Eds.). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.

Aznárez López, J. (2006). *El poder de la imagen en la construcción personal y la necesidad de trabajarlo desde la escuela*. En: Domínguez toscano, P. (Coord.). *"Arteterapia. Nuevos caminos para la mejora personal y social"*. Sevilla: Impresores del Aljarafe. Subvencionado por Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, a través del Plan Andaluz de Investigación.

Badías Mangual, F. (2004). Del sentido particular a la información compartida: la producción fotográfica de Felix González Torres sobre ejemplares limitados (fotografías sobre papel, rompecabezas y acetatos).

Memoria para optar al grado de doctor bajo la dirección del Dr. David Pérez Rodrigo. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Valencia, España. Recuperado en: <http://hdl.handle.net/10251/7585>

Bailly, J. C. (2001). *La llamada muda. Los retratos de el Fayum*. Tres Cantos, Madrid: Ed. Akal.

Barber, V. (2005). *Explórate a través del arte. Guía práctica de terapia artística para favorecer tu crecimiento personal*. Madrid, Gaia Ediciones.

Baudelaire, C. (1ª 1988 / 2ª 2001). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa.

Becker, I. (2002). En Grosenick, U. (2002). *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH.

Becker, I. (2002). En Grosenick, U. *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH.

Bell, J. (2004). *500 Autorretratos*. Londres: Ed. Phaidon Press Limited.

Berger, J. (2002). *The Shape of a pocket: Bloombury, Londres, 2001 / La forma de un bolsillo*. México: Ed. Era.

Blay Fontcuberta, A. (2000). *Creatividad y Plenitud de Vida*. Barcelona: 2000.

Bonilla, A. (2001). *Adolescencia, identidad y creación artística*. MUPAI. Artículo para el museo electrónico de Investigaciones sobre creatividad infantil. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/mupai/identidad.htm>

Bozal, V. (2004). *El tiempo del estupor: La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Siruela.

Caja, J. (coord.). (2001). *La educación visual y plástica hoy: Educar la mirada, la mano y el pensamiento*. Barcelona: Ed. Graó.

Calaf Masachs, R. (2010). Un modelo de investigación didáctica del patrimonio. En *Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación*, Nº. 9, págs. 17-28.

Calaf Masachs, R. (2010). *Un modelo de investigación didáctica del patrimonio*. En: *Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación*, ISSN 1579-2617, Nº. 9, 2010, págs. 17-28.

Calaf Masachs, R. (coord.). (2003). *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Gijón: Ediciones Trea.

Calaf Masachs, R. (coord.). (2010). *Cómo enseñar arte en la escuela*. Madrid: Síntesis Editorial S.A.

Calaf, R; Fontal, O; Valle, R. E. (2004). *Comunicación educativa del patrimonio: referentes, modelos y ejemplos*. Gijón: Trea S.L..

Calaf, R; Fontal, O; Valle, R. E. (2007). *Museos de Arte y Educación. Construir patrimonios desde la diversidad*. Gijón: Trea.

Calaf, R.; Alfredo Navarro, A y Samaniego, J. A. (2000). *Ver y comprender el arte del siglo XX. Didáctica de las ciencias sociales*. Madrid: Síntesis educación.

Callejón Chinchilla, D. (2006). *El poder de la imagen en la construcción personal y la necesidad de trabajarlo desde la escuela*. En: Domínguez toscano, P. (Coord.). *“Arteterapia. Nuevos caminos para la*

mejora personal y social". Sevilla: Impresores del Aljarafe. Subvencionado por Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, a través del Plan Andaluz de Investigación.

Calvo Serraller, F. (2005). *El crepúsculo de las sirenas*. En la Revista: Arte y Parte nº 60, págs. 12-23. Diciembre/Enero. Recurso en línea: <http://www.revistasculturales.com/articulos/6/arte-y-parte/459/2/el-crepusculo-de-las-sirenas.html>

Carl, K. (2011). *Rembrandt*. Londres: Sirocco.

Carrano, P. (2005). *Las escandalosas: Veinte mujeres que han hecho historia*. Madrid: Siruela.

Cava, M.J. y Musitu, G. (2002). *La convivencia en la escuela*. Barcelona: Ed. Paidós.

Cava, M^a J. y Musitu, G. (2002). *La Convivencia en la Escuela*. Barcelona: 2002.

Chueca, F. (1999). *El ABC del arte del siglo XX*. Londres: Phaidon Press.

Cloninger, S.C. (2003). *Teorías de la personalidad*. México: Ed. Pearson Educación.

Company, J.M. y Marzal, J.J. (1999). *La Mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Ed. Akal.

Crow, T. E. (2001). *Patriotismo y virtud: de David al joven Ingres*. En: Eisenman, S. F. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.

Cruz Sánchez P. A. y Hernández Navarro, M. A. (Eds.). (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.

Dalley, T. (1987). *El arte como terapia*. Barcelona: Herder.

De la Villa, R. (2013). En: VV.AA. (2013). *In-out house: circuits de genere i violencia en l'era tecnològica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de publicación.

de Tavira, F. (1996). *Introducción al psicoanálisis del arte*. México: Plaza y Valdés.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Díaz-Urmeneta Muñoz, J.B. (2004). *La tercera dimensión del espejo: Ensayo sobre la mirada renacentista*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la universidad de Sevilla.

Domínguez toscano, P. (Coord.) (2006). *"Arteterapia. Nuevos caminos para la mejora personal y social"*. Sevilla: Impresores del Aljarafe. Subvencionado por Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, a través del Plan Andaluz de Investigación.

Domínguez-Toscano, P.M. (coord.) (2006). *Arteterapia: nuevos caminos para la mejora personal y social*. Sevilla: Junta de Andalucía y Fondo Social Europeo. Libro disponible desde la web de ASANART: http://www.asanart.es/docs/nuevos_caminos.pdf

Droste, M. (2006) *Bauhaus*. Madrid: Taschen.

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Ed. Plaza.

Efland, A. D. (2002). *Una Historia de la Educación del Arte*. Barcelona: Ed. Paidós.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA
CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

- Efland, A. D. (2004). *Arte y Cognición, la integración de las artes visuales en el currículum*. Barcelona: Ed. Octaedro.
- Efland, A. D.; Freedman, F. y STUHR, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.
- Eguizábal Maza, R. (1998). *Historia de la publicidad*. Madrid: Editorial Eresma & Celeste Ediciones.
- Eisenman, S. F. (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Eisner, E. W. (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Eisner, E. W. (2004). *El arte en la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Elliott, J. (1990/2005). *La investigación-acción en educación*. Madrid: Morata.
- Escotado Gil, S.(2002). *Autorretrato, arte y mujer*. Tesis doctoral dirigida por Marian López-Fernández Cao. Tutora, María Sánchez Cifuentes. Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, España. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t26363.pdf>
- Fernández Polanco, A. (2004). *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa.
- Fernández Polanco, A. (2006). En: Suárez Breijo, O. (coord.). *La visión impura fondos de la colección permanente (catálogo)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de febrero a 11 de septiembre de 2006, Madrid.
- Fernández Ruiz, B. (2004). *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Ed. Universidad de Valencia. Servet de Publicacions.
- Fernández Valencia, A. y López Fdz. Cao, M. (coordinadoras) (2011). *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Ferrara Garro, D. (2008). *El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI*. Tesis Doctoral dirigida por Carlos Plasencia Climent. Universitat Politècnica de València: Valencia, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/2925>
- Figuroa-Saavedra, F. (1999). *El "graffiti movement" en Vallecas: historia, estética y sociología de una subcultura urbana, (1980-1996)*. Tesis Doctoral dirigida por Jaime Brihuega Sierra, profesor titular del departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0041601.pdf>
- Figuroa-Saavedra, F. (enero-junio, 2007) *Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXII, nº 1, págs. 111-144. ISSN: 0034-7981. Recuperado de rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/download/28/29
- Flanagan, K. (2001). *A la búsqueda de nuestro genio interior. Como cultivarlo y a donde nos guía*. Col. Serendipity. Bilbao: Ed. Desclée.
- Fontal Merillas, O. (2001). *De artista a Profesor de arte*. En revista Aula Abierta, nº 77. (p. 117). Recuperado de <http://riunet.upv.es/handle/10251/2925>
- Fontal Merillas, O. (2003): *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*. Gijón: Ediciones Trea.

- Fontal Merillas, O. (2003). *La enseñanza de las últimas tendencias del arte. Nuevas formas de ordenación al hilo de la postmodernidad*. En Revista Iber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. ISSN 1133-9810, Nº 37, Págs.77-90.
- Fontal Merillas, O. (2006): *Los contenidos actitudinales en la enseñanza de la historia del arte*. En revista IBER, nº 49. Págs: 47-56.
- Fontal Merillas, O. (2006). *Una didáctica creativa y postmoderna para la enseñanza del arte actual*. En Coca, P. (Coord.). *Arte contemporáneo y educación: un diálogo abierto*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Págs. 17-44.
- Fontal Merillas, O. (2006b). *Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza*. En revista Pulso, 29, 9-31.
- Fontal Merillas, O. (2007). *La importancia de la dimensión humana en la Didáctica del Patrimonio*. En Mateos, S. M. (Coord.). *La comunicación global del patrimonio cultural*. Gijón: Trea. Págs. 79-109.
- Fontal, O. (2007). *¿Se están generando nuevas identidades? Del museo contenedor al museo patrimonial*. En Calaf, R; Fontal, O; Valle, R. E. *Museos de Arte y Educación. Construir patrimonios desde la diversidad*. Gijón: Trea.
- Fontal, O. (2009a). Los museos de arte: un campo emergente de investigación e innovación para la enseñanza del arte. En REIFOP, 12 (4), 75-88. Recuperado de <http://www.aufop.com/>
- Fontal, O. y CALAF MASACH, R. (2010). *Cómo enseñar arte en la escuela*. Madrid: Síntesis.
- Francastel, G. y Francastel, P. (1988). *El retrato*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Frangenberg, F. (2002). En Grosenick, U. *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH.
- Frankl, V. E. (1994). *La voluntad de sentido*. Barcelona: Herder.
- Frankl, V. E. (2001). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- Freud, S. (1970/2005): *Psicoanálisis del arte (1ª edición)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Furió, V. (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.)
- G. Cortés, J. M. (2004). *Buceando en la identidad y el deseo*. En Cruz Sánchez P. A. y Hernández Navarro, M. A. (Eds.). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- García Fernández, E. (2006). *La estampa o grabado*. En: VVAA . *La cultura de la imagen*. Madrid: Fragua.
- García Hoz, V. (dir.). (1996). *Tratado de educación personalizada. Enseñanzas artísticas y técnicas*. Madrid: Rialp.
- García Muñoz, G. (2010). *Procesos creativos en artistas outsider*. Memoria para optar al grado de doctor bajo la dirección de la doctora Noemí Martínez Díez. Facultad de Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/11022/>
- García Yelo, M. (2001). *Historia del arte. Yasumasa Morimura*. Anales de Historia del Arte. Vol. 11, núm. 11, pp. 357-375. Madrid: Universidad complutense.

- Gardner, H. (1994). *Educación Artística y Desarrollo Humano*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Gardner, H. (1995). *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad vista a través de las vidas de S. Freud, A. Einstein, P. Picasso, I. Stravinsky, T.S. Elliot, M. Graham, M. Gandhi*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (1997). *Arte, Mente y Cerebro*. (7ª edición). Argentina: Ed. Paidós.
- Gardner, H. (1998). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (2002). *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- Gendlin E.T. (2001). *Deja que tu cuerpo interprete tus sueños*. Bilbao: Ed. Desclée.
- Gendlin, E. (1999). *El focusing en psicoterapia. Manual del método experiencial*. Barcelona: Paidós.
- Giulio Carlo Argan, G. C. (1991/1998). *El Arte Moderno*. Madrid: Akal,.
- Gombrich, E. (2007). *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.
- Gombrich, E. H. (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Forma, Alianza Editorial.
- Gombrich, E. H. (1997). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Ed. Debate.
- Gombrich, E. H. (1997/2002). *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*. (2ª edición). Madrid: Editorial Debate.
- González García, A. ; Calvo Serraller, F. y Marchán Fiz., S. (1979). *Escritos de arte de vanguardia: 1900/1945*. Madrid: Turner.
- Granados Conejo, I. M. (2006). *El poder de la imagen en la construcción personal y la necesidad de trabajarlo desde la escuela*. En: Domínguez toscano, P. (Coord.). "Arteterapia. Nuevos caminos para la mejora personal y social". Sevilla: Impresores del Aljarafe. Subvencionado por Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, a través del Plan Andaluz de Investigación.
- Grosenick, U. (2002). *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH.
- Grosenick, U. (2002). *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH.
- Grosenick, U. (2008). *Art Now. Volumen 2*. Alemania: Ed. Taschen GMBH.
- Grosenick, U. (Ed.) (2008). *Art Now. Volumen 2. La nueva guía con 81 artistas contemporáneos internacionales*. Köln: Ed. Taschen GMBH.
- Guach, A. M. (2004). *Los "cuerpos" del arte de la posmodernidad*. En Cruz Sánchez P. A. y Hernández Navarro, M. A. (Eds.). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Haglin, A. (1985). *Narcisismo. Mito y teoría en la obra de Freud*. Buenos Aires: Ediciones Kargieman.
- Hargreaves, D. J. (1991). *Infancia y Educación Artística*. Madrid: Ed. Morata.
- Hernández y Hernández, F.; Jódar Miñarro, A. y Marín Viadel, R. (1991). *¿Qué es la educación artística?*. Barcelona: Paidós.

- Hess, B. (2002). En Grosenick, U. *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH.
- Hetzl, R. F. (2001). *Psico-Fisognomía. Estudiar el rostro. La tipología condiciona nuestro carácter*. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Mandala Ediciones.
- Hübne, K. (1996). *La verdad del mito*. Madrid: siglo XXI.
- Huerta Ramón, R. (2010). *Un proyecto de investigación en educación artística: aspectos identitarios de las maestras chilenas*. Pulso: revista de educación, Nº. 33, 2010, pp. 31-59.
- Jones, A. (2006). En Warr, T (ed.). *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Jung, C. G. (1970/2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (2001). *Civilización en transición*. Obra completa C.G. Jung, Vol. 10. Madrid: Ed. Trotta.
- Jung, C.G. (2002). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Obra completa C.G. Jung, Vol. 9/I. Madrid: Ed. Trotta.
- Jung, C.G. (2004). *La dinámica de lo inconsciente*. Obra completa C.G. Jung, Vol. 8. Madrid: Ed. Trotta.
- Jung, C.G. (2004). *Sobre el desarrollo de la personalidad*. Obra completa C.G. Jung, Vol. 17. Madrid: Ed. Trotta.
- Jung, C.G.; Von Franz, M. L.; Henderson, J.L.; Jacobi, J. y Jaffé, A. (1979). *El Hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- JUNG, Carl G. (1990). *Las Relaciones Entre Yo y El Inconsciente*. Barcelona: Paidós.
- Kabat-Zinn, J. (1995). *Cómo Asumir su Propia Identidad*. Barcelona: Plaza & Janes Editoriales.
- Kemmis, S. y Mc Taggart, R. (1992). *Cómo planificar la investigación-acción*. Barcelona: Alertes.
- Kris, E. (1955). *Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- L'Ecuyer, R. (1985). *El Concepto de Sí mismo*. Barcelona: Ed. Dikos-Tau.
- Labandeira, S. y DOÑATE, L. (2 de Mayo de 2004). Entrevista a Valie Export. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/arte2o/documentos/vallieexport.htm>
- Lefrançois, G. R. (2001). *El ciclo de la vida*. México: Thomson Editores.
- Lehmann, U. (2002). En Grosenick, U. *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH.
- León de Vitoria, C.(directora). (1997). *Impactos y retos de la teoría social, histórica y cultural de Lev Vygotsky*. En: *Lev Vygotsky: sus aportes para el siglo XXI*. Cuadernos UCAB nº 1. Caracas: Publicaciones UCAB. Universidad Católica Andrés Bello.
- Lipovetsky. G. (2003). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo posmoderno*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Löffler, P. (2002). En Grosenick, U. *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Ed. Taschen GMBH.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA
CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Lópe de Valdivieso, M. (1997). En León de Vitoria, C.(directora). *Lev Vygotsky: sus aportes para el siglo XXI*. Cuadernos UCAB nº 1. Caracas: Publicaciones UCAB. Universidad Católica Andrés Bello.

López Fdz. Cao, M. (coord.). (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea.

López Fdz. Cao, M. (Coord.) (2006). *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid: Fundamentos.

López Fdz. Cao, M. y Martínez Díez, N. (2006). *Arteterapia. Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Madrid: Tutor.

López Frías, Blanca S. (aut.). (2005). *Pensamientos crítico y creativo*. Sevilla: MAD S.L.

Lotman, I. M. (2011). En Mosquera, G. (ed.). VVAA (2011). *Interfaces. Retrato y comunicación*. Madrid: La Fábrica Editorial. (pp.25-44).

Lowenfeld, V. y Lombert Brittain, W. (1980). *Desarrollo de la capacidad creadora*. (2ª edición). Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Pedagógica. Ed. Kapelusz.

Marco Tello, P. y Ortega Cubero, I. (2003). Informalismo infantil. Arte individuo y sociedad. Nº 15. Pp. 83-114.

Martín Prada, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Art, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Marín Viadel, R. (2011) *Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas*. En **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 271-285, set./dez..

Martín González, J. J. (1974/1996). *Historia del arte*. (8ª edición). Madrid: Ed. Gredos.

Martín Prada, J. (2001). *La apropiación postmoderna. Arte práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Martínez Díez, N. López Fdz. Cao, M. (coord.). (2004). *Arteterapia y educación*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

Martínez Díez, N. y Marián L.F. Cao. (2000). *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. Editorial Horas y horas, Barcelona: horas y horas.

Martínez Oliva, J. (2004) *Acconci, Morris, Burden. La masculinidad en el body art norteamericano: entre el falocentrismo heterosexual y el masoquismo*. En Cruz Sánchez P. A. y Hernández Navarro, M. A. (Eds.) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.

Martínez-Artero, R. (2004). *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Ed. Intervención cultural.

Maslow, A. H. (2001). *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós.

Matilla, J.M. (2007). *El libro de los desastres de la guerra. Francisco de Goya* (Introducción). Madrid: Arlanza Ediciones S.A.

Mayer, M. (2004). *John Berger y los modos de mirar*. Madrid: Ed. Campo de Ideas.

Merodio, I. (1987). *Otro Lenguaje: La enseñanza de la Expresión Plástica*. Madrid: Ed. Narcea.

- Molina, A. (17 de enero de 2004). Reportaje: *Valie Export: la mirada resistente*. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/arte/Valie/Export/mirada/resistente/elpbabart/20040117elpbabart_1/Tes
- Morano, C. (2012) *Traidoras (creadoras actuales de las Tres culturas: Marjane Satrapi, Paula Rego y Sigalit Landau)*. En Peñalver, S. (coord.). *Diálogos. Las noches de las tres culturas 2012*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia. Concejalía de Cultura.
- Moreno Gómez, F. M. (2001). *La educación plástica y visual en educación primaria*. En: Caja, J. (coord.). *La educación visual y plástica hoy: Educar la mirada, la mano y el pensamiento*. Barcelona: Ed. Graó.
- Mosquera, G. (ed.). VVAA (2010). *Interfaces. Retrato y comunicación*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- Olaia Fontal Merillas
- Panofsky, E. (1939/2008) *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (1953/1998) *Los primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, E. (1955/2008) *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (1985). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Ed. Alianza Editorial.
- Pardo, J. L.(2010). "Arte y Locura". Carta nº1, Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (primavera-verano) 2010 (pp. 54-61).
- Pastor Homs, M.I.(2005). *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Sevilla: Ed. Trillas, S.A. de C.V. México D.F. / Eduforma, Ed. MAD S.L.
- Peñalver, S. (coord.). (2012). *Diálogos. Las noches de las tres culturas 2012*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia. Concejalía de Cultura.
- Perales Palacios, F. J. (2000) *Didáctica de las Ciencias Experimentales*. En: Rico Romero, L. y Madrid Fernández, D. (eds.). *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares*. Madrid: Síntesis.
- Pérez Gauli, J. C. (2000). *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Gauli, J.C. (1998). *Relaciones entre arte y publicidad: la representación de la Figura humana*. Memoria para optar al grado de doctor bajo la dirección de Francisco García García. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.
- Pérez. A. (2007). *Graphic generation*. Madrid: Buchmann.
- Piaget, J. y Bärbel Inhelder, B. (1969/2007). *Psicología del niño*. Madrid: Morata.
- Prado, J.M. (director). (1989). *Goya. Entender la pintura. (Tomo 5)*. Barcelona: Orbis.
- Prats Cuevas, J. (Julio, Agosto y Septiembre de 2003). *Repensar el arte en la enseñanza*. En IBER, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia, nº 37. Barcelona: E. Graó.
- Preckler, A. M. (2003). *Historia del arte universal del los siglos XIX y XX, Volumen 1*. Madrid: Editorial Complutense.
- Rabinand, A. (ed.). (1990). *Cartas a Theo. Escrito por Vincent Van Gogh*. Barcelona: Espasa.
- Ramírez, J.A. (2003): *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, Siruela.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA
CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

- Read, H. (1982). *Educación por el Arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Rebel, E. (2008). *Autorretratos*. Alemania: Ed. Taschen GMBH.
- Rhodes, C. (2002). *Outsider art, alternativas espontáneas*. Barcelona: Destino.
- Richardson, J. (2003). *Maestros sagrados, sagrados monstruos*. Madrid: Ed. Alianza.
- Rico, A. (1987/2004). *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*. Barcelona: Plaza y Valdés.
- Rico Romero, L. y Madrid Fernández, D. (eds.). (2000). *Fundamentos didácticos de las áreas curriculares*. Madrid: Síntesis.
- Ricoeur, P. (1970/2004). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI editores.
- Rodríguez Gómez, G.; Gil Flores, J. Y García Jiménez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. (2ª edición 1999). Málaga: Ed. Aljibe.
- Rodríguez Guillén, L. (1996). *Las enseñanzas de las artes plásticas en la escuela básica en Tratado de educación personalizada. Enseñanzas artísticas y técnicas*. dir. Víctor García Hoz. Madrid: Rialp.
- Rogers, C. (1972). *El proceso de convertirse en persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Rogers, C. (1982). *Terapia, personalidad y relaciones interpersonales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rogers, C. (1987). *El camino del ser*. Barcelona: Kairós.
- Romero, J. (2006). *Creatividad en arteterapia. Del supuesto a la decisión*. En López Fdz. Cao, M. (coord): *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Rose-Marie. & Rainer Hagen (2005). *Los secretos de las obras de arte*. Köln: Ed. Taschen GMBH.
- Rush, M. (2002). *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Santrock, J. W. (2003). *Psicología del desarrollo en la Adolescencia*. Madrid: MacGraw-Hill.
- Serrano de Haro, A. (2000). *Mujeres en el arte*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Strom, R. D. (compilador): Guilford, J. P.; Lagemann, J. K.; Eisner, E. W.; Singer, J. L.; Wallach, M. A.; Kogan, N.; Sieber, J. E. y Torrance, E. P. (1994). *Creatividad y educación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Taylor, B. (1995/2000). *Arte hoy*. Madrid: Akal.
- Tejeda Martín, I. (2011). *Marina Núñez o la construcción del cibernauta*. En REVISTA ICONO 14, Año 9 Vol. 1, pp. 91-109.
- Tibol, R. (2002). *Frida kahlo: Una Vida Abierta*. México: Diversia.
- Todorov, T. (2006). *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del renacimiento*. Barcelona: Círculo de Lectores, S. A.
- Torrance, E. P. (1977). *Educación y capacidad creativa*. Madrid: Ed. Marova.

- Trepas, C. A. (2003). *Didácticas de la Historia del arte. Criterios para una fundamentación teórica*. En Repensar el arte. Revista didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Nº 37. Julio, Agosto, Septiembre. 2003. p. 9. Universidad de Barcelona.
- Varela, J. y Álvarez-Uría, F. (2008). *Materiales de sociología del arte*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Vásquez Rocca, A. (2004). Francis Bacon. De la metamorfosis a la digresión. En Cyber Humanitatis Nº 31 2004, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. ISSN 0717-2869. Recuperado de <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/FrancisBacon.html>
- Vázquez Fernández, A. (1987). *Freud y Jung: Exploradores del inconsciente*. Madrid: Ed. Cincel.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Colección: la balsa de la Medusa, 147. Madrid: Ed. Antonio Machado Libros.
- VV.AA. (2013). *In-out house: circuits de genere i violencia en l era tecnologica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de publicación.
- Waisburd, G. (1996/2005). *Creatividad y transformación: Teoría y Técnicas*. Sevilla: Ed. MAD S.L.
- Walther, I.F. (ed.); Ruhrberg, K.; Schneckenburger, M.; Fricke, C. y Honnef, K. (2005). *Arte del Siglo XX. Volumen I y II*. Köln, Alemania: Ed. Taschen GMBH.
- Warr, T. (ed.) (2006). *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Werner Holzwarth, H. (2008/2012). *Art Now. Volumen 3*. Alemania: Ed. Taschen GMBH.
- WICK, R. (1986). *Pedagogía del a Bauhaus*. Madrid: Ed. Alianza.

URLGRAFÍA

www.cindysherman.com

www.artnet.com/awc/yasumasa-morimura.html

www.tendenciasdelarte.com/pdf/febrero12/morimura.pdf

<http://www.vanessabeecroft.com/>

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0101110357A>

<http://www.dissidentusa.com/robert-wilson/subjects/johnny-depp/>

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/8362/Vanessa_Beecroft

<http://www.revistas culturales.com/articulos/6/arte-y-parte/459/2/el-crepusculo-de-las-sirenas.html>

<http://www.elizabethlayton.com/>

<http://www.revistas culturales.com/articulos/6/arte-y-parte/459/2/el-crepusculo-de-las-sirenas.html>

<http://www.ivam.es/>

<http://lta.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/aprendiendo-a-traves-del-arte-2013/>

<http://www.museothyssen.org/thyssen/home>

ÍNDICE DE IMÁGENES, TABLAS Y FIGURAS

ÍNDICE DE IMÁGENES.

1. INTRODUCCIÓN.

- Imagen 1.1. NOELIA BÁSCONES (1978). *Reencuentros conmigo misma*, 2002 - Técnica mixta, 140 x 90 cm.
- Imagen 1.2. NOELIA BÁSCONES (1978). *Reencuentros conmigo misma (detalle)*, 2002 - Técnica mixta, 140 x 90 cm.
- Imagen 1.3. NOELIA BÁSCONES (1978). *Autorretrato*, 2008. Grafito sobre lienzo 100 x 50 cm.
- Imagen 1.4. NOELIA BÁSCONES (1978). *Sueño*, 2004. Técnica mixtas sobre lienzo, 80 x 80 cm.
- Imagen 1.5. NOELIA BÁSCONES (1978). *Vida*, 2015. Técnica mixtas sobre lienzo, 130 x 100 cm.
- Imagen 1.6. NOELIA BÁSCONES (1978). *Autorretrato*, 2008. Pastel, 70 x 50 cm.
- Imagen 1.7. NOELIA BÁSCONES (1978). *Vida submarina II*, 2011. Técnica mixtas sobre lienzo, 30 x 30 cm.
- Imagen 1.8. NOELIA BÁSCONES (1978). *Vida submarina III*, 2011. Técnica mixtas sobre lienzo, 30 x 30 cm.
- Imagen 1.9. NOELIA BÁSCONES (1978). *Diario Gráfico*. Pilot negro sobre papel, 20 x 15 cm.
- Imagen 1.10. NOELIA BÁSCONES (1978). *Diario Gráfico "Atrapada"*. Pilot negro y acuarela sobre papel, 20 x 15 cm.
- Imagen 1.11. NOELIA BÁSCONES (1978). *Diario Gráfico "Aaaaah..."*. Pilot negro y acuarela sobre papel, 20 x 15 cm.

MARCO TEÓRICO.

2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL RETRATO EN LA HISTORIA DEL ARTE.

2.1.1. Arte funerario y mágico. El retrato como elemento de tránsito.

- Imagen 2.1. ANÓNIMA. *Venus de Willendorf*. Paleolítico Superior, 20.000 a.C. Naturhistorisches Museum, Viena.
- Imagen 2.2. ANÓNIMA. *Hombre cazando aves con boomerang*. Hacia 1370 a.C. XVIII Dinastía. Pintura sobre estuco. Tumba de Nebamún Dra Abul Naga. Anónimo Egipcio. British Museum. Londres. Inglaterra
- Imagen 2.3. *Dama de Auxerre*. Griego arcaico. Siglo. VII a.C.. Museo del Louvre, París.
- Imagen 2.4. POLICLETO. *Doríforo*. Griego clásico. Segunda ½ del s. V a.C. 480 - 420 a. C.
- Imagen 2.5. ANÓNIMO. *Bronces de Riace*. Siglo V a. C. Museo nacional de la Magna Grecia de Reggio Calabria.
- Imagen 2.6. PRAXÍTELES. *Hermes con el niño Dionisos*. Copia romana en Mármol (213 cm.). 350-330 a.C. Museo arqueológico de Olimpia.
- Imagen 2.7. ANÓNIMA. *Momia con retrato de Hawara*, Fayum. Siglo III/II a. C.
- Imagen 2.8. ANÓNIMA. *Retrato de mujer*, Fayum, Egipto, siglo II d. C.
- Imagen 2.9. ANÓNIMO. *Emperatriz Gala Placidia y sus hijos, Valentiniano III y Honoria*, Siglo IV. Aureografía, diámetro: 6 cm. Brescia, Museo Cívico Cristiano.
- Imagen 2.10. *Retrato del emperador Constantino el Grande*. Escultura romana, ca. 312-325 d.C. Mármol blanco, 98 cm de altura.
- Imagen 2.11. *Emperatriz Teodora*. Arte Bizantino, Siglo VI. Mosaico de San Vitale, en Rávena.

2.1.2. De la representación de lo divino a la exaltación de la individualidad. El individuo retratado.

- Imagen 2.12. ANÓNIMO. *Retrato «de perfil»- Juan II el Bueno*. (Hacia 1360). Temple y oro sobre Tabla, 60 x 44,5 cm, Museo del Louvre, París.
- Imagen 2.13. VAN EYCK (1395-1441). *Hombre con turbante rojo*. (1433). Óleo sobre Tabla - 25,5 x 19 cm. National Gallery, Londres.
- Imagen 2.14. VAN EYCK (1395-1441). *El Matrimonio Arnolfini*, 1434. Óleo sobre panel, 82 x 59,5 cm. National Gallery, Londres.
- Imagen 2.15. DOMENICO GHIRLANDAIO (1449-1494). *Viejo con su nieto*. 1488. Témpera sobre Tabla. Museo del Louvre, París.
- Imagen 2.16. ROGER VAN DER WEYDEN (1400-1464). *El Descendimiento (detalle)*. Hacia 1435. Escuela Flamenca. Óleo sobre Tabla, 220 cm x 262 cm. Museo del Prado, Madrid.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

2.1.3. La Humanización del retrato. La realidad visible.

Imagen 2.17. HANS HOLBEIN (1497-1543). *Cristo Muerto*. 1521-1522. Óleo sobre Tabla, 30,5 x 200 cm. Museo de Bellas Artes de Basilea.

Imagen 2.18. HANS HOLBEIN. (1497-1543) *Retrato de Enrique VIII*. 1536. Óleo en Madera, 28 x 19 cm. Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Imagen 2.19. JACOPO PONTORNO (1494-1557). *El Descendimiento de la Cruz*. 1525-1528. Óleo sobre madera, 313 x 192 cm. Santa Felicità, Florencia.

Imagen 2.20. TIZIANO (1485-1576). *Retrato del Papa Paolo III con sus sobrinos Alessandro y Ottavio Farnese*, 1546. Óleo sobre lienzo, 210 x 176 cm. Galería Nacional de Capodimonte.

Imagen 2.21. THOMAS DE LEU (1560-1612). *Claude Fauchet*, Biblioteca Nacional de Francia.

Imagen 2.22. PETER PAUL RUBENS (1577-1640). *Retrato de Isabella Brandt*. 1622. Tiza sobre papel. 38,1 x 29,2 cm.

Imagen 2.23. PETER PAUL RUBENS (1577-1640). *Retrato Clara Serena Rubens*. 1618. Óleo sobre lienzo. 37x x 27 cm.

Imagen 2.24. FRANS HALS (1580-1666). *Caballero sonriente*, 1624. Óleo sobre lienzo, 83 x 67 cm. Colección Wallace, Londres.

Imagen 2.25. FRANS HALS (1580-1666). *Compañía de san Jorge*. 1616. Óleo sobre lienzo, 175 x 324 cm. Museo Frans Hals, Haarlem.

Imagen 2.26. FRANS HALS (1580-1666). *Malle Babe (detalle)*. 1633-35. Óleo sobre lienzo. Gemaldegalerie, Berlín.

Imagen 2.27. REMBRANDT (1606-1669). *Detalle de la textura empastada de la pintura de Rembrandt*.

Imagen 2.28. VAN DYCK (1599-1641). *Carlos I como cazador*. 1635. Óleo sobre lienzo, 266 x 207 cm. Museo del Louvre (París, Francia).

Imagen 2.29. VAN DYCK (1599-1641). *Triple retrato de Carlos I*. 1635-36. Óleo sobre tela, 85 x 100 cm. Royal Collection, Londres.

Imagen 2.30. CARAVAGGIO (1571-1610). *Crucifixión de San Pedro*. 1601. 230 cm x 175 cm. Iglesia de Santa María del Popolo, Roma. Italia.

Imagen 2.31. CARAVAGGIO (1571-1610). *Conversión de San Paolo (Detalle)*. 1660-61. 230 x 175 cm. Iglesia de Santa María del Popolo, Roma. Italia.

2.1.4. Entre el poder de lo cotidiano y la necesidad de fantasía.

Imagen 2.32. DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1660). *El Aguador de Sevilla*, 1620. Óleo sobre lienzo. 106,7 cm x 81 cm. Museo del Prado. Madrid.

Imagen 2.33. DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1660). *Esopo*, 1639-1640. Óleo sobre lienzo. 179 cm x 94 cm. Museo del Prado. Madrid.

Imagen 2.34. DIEGO VELÁZQUEZ (1599-1660). *Francisco Lezcano ("El Niño de Vallecas")* 1642-45. Óleo sobre lienzo, 107 x 83 cm. Museo del Prado. Madrid.

Imagen 2.35. WILLIAM HOGARTH (1697-1764). *Casamiento a la moda*: 1. El contrato de boda. 2. Poco después de la boda. 3. La visita al médico. 4. El despertar de la condesa. 5. La muerte del conde. 6. El suicidio de la condesa. Rococó, 1743. Óleo sobre tela. 69,9 x 90,9 cm. National Gallery de Londres.

Imagen 2.36. JEAN SIMÉON CHARDIN (1699-1779). *The Morning Toilet*. 1741. Óleo sobre tela, 39 x 49 cm. National Museum, Stockholm, Sweden.

Imagen 2.37. JEAN SIMÉON CHARDIN (1699-1779). *El benedícite (Le Bénédicité)*. 1740. Óleo sobre tela. Rococó 49,5 cm x 38,5 cm Museo del Louvre, París, Francia.

Imagen 2.38. JEAN-HONORE FRAGONARD (1732-1806). *Inspiración (Autorretrato)*. Rococó, 1769. Óleo sobre lienzo, 80 x 64 cm. Museo del Louvre, París.

Imagen 2.39. JEAN-HONORE FRAGONARD (1732-1806). *El columpio (L'escarpolette)*. Rococó, 1767. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. Colección Wallace. Londres.

2.1.5. La individualidad, el retrato del alma. El retrato social al servicio del pueblo.

Imagen 2.40. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *Viejos comiendo sopa (detalle)*. 1819-1823. Óleo sobre muro trasladado a lienzo. 49,3 x 83,4 cm. Museo del Prado, Madrid.

Imagen 2.41. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *La romería de San Isidro*. 1819-1823. Óleo sobre muro trasladado a lienzo. 140 x 438. Museo del Prado, Madrid.

Imagen 2.42. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799. Aguafuerte y aguatinta. Formato de imagen: 31 x 23 cm. Formato papel: 48 x 38 cm.

Imagen 2.43. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *Capricho N° 46. Corrección*, 1868. Aguafuerte y aguatinta. Formato de imagen: 31 x 23 cm. Formato papel: 48 x 38 cm.

Imagen 2.44. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *Capricho N° 65. Donde vá mamá?*, 1868. Aguafuerte y aguatinta. Formato de imagen: 31 x 23 cm. Formato papel: 48 x 38 cm.

Imagen 2.45. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *El dos de mayo de 1808 en Madrid o La carga de los mamelucos*, 1814. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid.

Imagen 2.46. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828). *El Tres de Mayo*, 1814. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid.

Imagen 2.47. JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825). *La muerte de Marat*, 1793. Óleo sobre lienzo, 165x128 cm. Jacques-Louis David. Reales Museos de Bellas Artes, París.

Imagen 2.48. JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825). *Madame Recamier*, 1800. Óleo sobre lienzo, 173x243 cm. Museo del Louvre, París.

Imagen 2.49. JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780-1867). *Napoleón en su trono imperial*, 1806. Óleo sobre lienzo, 259 x 162 cm. Museo del Ejército, París.

Imagen 2.50. JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780-1867). *Baño Turco (detalle)*. 1862. Óleo sobre lienzo, 108 cm de diámetro. Museo del Louvre, París.

Imagen 2.51. EDGAR DEGAS (1834-1917). *Bailarina basculando* (Bailarina verde). 1877-1879. Pastel y gouache sobre papel, 64 x 36 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Imagen 2.52. EDOUARD MANET (1832-1883). *Berthe Morisot con un ramillete de violetas*. 1872. Óleo sobre lienzo, 55x38 cm. Museo Orsay, París.

Imagen 2.53. CLAUDE MONET (1840-1926). *Camille Monet en su lecho de muerte*, 1879. Óleo sobre lienzo, 90x68 cm. Museo Orsay, París.

Imagen 2.54. GUSTAVE COURBET (1819-1877). *El sueño*. 1866. Óleo sobre lienzo, 135x200 cm. Museo de Petit Palais, París, Francia.

Imagen 2.55. GUSTAVE COURBET (1819-1877). *El origen del mundo*. 1866. Óleo sobre tela. 55 x 46 cm. Museo Orsay, París, Francia.

Imagen 2.56. PAUL CÉZANNE (1839-1906). *Autorretrato*. 1.880. Óleo sobre lienzo, 34 x 26. National Gallery, Londres.

Imagen 2.57. VICENT VAN GOTH. (1853-1890) *Autorretrato*. 1.889. Óleo sobre lienzo, 65 x 54. Music Bitches, París.

Imagen 2.58. PAUL GAUGUIN (1848-1903). *Autorretrato con Cristo amarillo*. 1.890. Óleo sobre lienzo, 38 x 46. Museo Orsay, París, Francia.

2.1.6. El triunfo del sujeto. La visión del retrato a partir del siglo XX.

Imagen 2.59. EUGENE DELACROIX (1798-1863). *La libertad guiando al pueblo*, 1830. Óleo sobre tela, 325 x 260 cm. Museo del Louvre, París.

Imagen 2.60. PABLO PICASSO (1881-1973). *Guernica*, 1937. Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Imagen 2.61. OTTO DIX (1891-1969). *Tríptico de la gran ciudad*, 1928. Óleo sobre lienzo. Panel central; 181 x 210 cm, alas laterales; cada una 181 x 101 cm. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

Imagen 2.62. PAUL GAUGUIN (1848-1903). *Autorretrato*, 1889. Óleo sobre Tabla , 79,2 x 52,3 cm. National Gallery of Art, Washington DC.

Imagen 2.63. SALVADOR DALÍ (1904-1989). *Autorretrato blando con bacon frito*, 1941. Óleo sobre lienzo, 61,3 x 50,8 cm. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

Imagen 2.64. CLAUDE CAHUN. (1894-1954) *Autorretrato*. *I am in training don't kiss me*, 1927. Fotografía en blanco y negro.

Imagen 2.65. JUDY CHICAGO (1939). *The Dinner Party*. 1979. Instalación. Brooklyn Museum de Nueva York.

Imagen 2.66. YASUMASA MORIMURA (1951). *A Requiem: Laugh at the Dictator*. 2007. Video arte, DVD, 10 min 27 sec. Galería Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo (Austria).

Imagen 2. 67. ANA MENDIETA (1948-1985). *Body Tracks 19*. (performance).

Imagen 2. 68. LYGIA CLARK (1920-1998). *El yo y el tú: serie ropa-cuerpo-ropa I*, 1967.

Imagen 2. 69. EVA HESSE (1936-1970). *Contingente*. 1969. Estopilla, látex y fibra de vidrio. 350 x 630 x 109 cm. National Gallery of Austria. Canberra.

Imagen 2. 70. NATACHA MERRIT (1977). *Digital Diaries*. 2000.

Imagen 2. 71. MARINA NUÑEZ (1966). *Sin título (ciencia ficción)*, 2010. Infografía en caja de luz, 29x47,5 cm.

2.2. EL AUTORRETRATO. EL ARTISTA ANTE SU IMAGEN.

Imagen 2. 72. HERMANO RUFILLUS *Autorretrato*, siglo XII (fechas desconocidas). Letra capitular de un manuscrito iluminado. Biblioteca Bodmeriana, Ginebra.

Imagen 2. 73. DOMENICO GHIRLANDAIO (1448/9-1494). *Adoración de los Reyes* (1488).

Imagen 2. 74. DOMENICO GHIRLANDAIO (1448/9-1494). *Adoración de los Reyes*. (1488). (Detalle de la Adoración de los Reyes. Autorretrato del artista; el artista, en el centro a la izquierda).

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Imagen 2. 75. JAMES ENSOR (1860-1949) *Autorretrato con máscaras*, 1899. Óleo sobre lienzo, 117 x 80 cm. Museo de Arte Menard, Komaki.

Imagen 2. 76. OSKAR SCHLEMMER (1888-1943) *Autorretrato con máscara y sistema coordinado de rejilla (sol) ante un personaje mítico*, 1931. Fotografía en blanco y negro (original perdido).

Imagen 2. 77. RON MUEK (1958) *Máscara*, 1997. Resina de poliéster y técnica mixta, 158 x 153 x 124 cm. Saatchi Gallery, Londres.

Imagen 2. 78. ERNST LUDWIG KIRCHNER (1880-1938). *Autorretrato con modelo*, 1910. Óleo sobre lienzo, 149,7 x 165. 100 cm. Kunsthalle, Hamburgo.

Imagen 2.79. GINO SEVERINI (1883-1966). *Autorretrato (mi ritmo)*, 1912. Óleo sobre lienzo, 54 x 45 cm. Colección particular.

Imagen 2. 80. MAX BECKMANN (1884-1950). *Autorretrato vestido de payaso*, 1921. Óleo sobre lienzo, 100 x 59 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Imagen 2. 81. RENÉ MAGRITTE (1898-1967). *El hijo del hombre*, 1964. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm. Colección particular.

2.2.1. La dignidad del artista. El autorretrato como tarjeta de visita.

Imagen 2. 82. ALBERTO DURERO (1471-1528) *Autorretrato a los trece años*, 1484. Punta de plata sobre papel, 27,5 x 19,6 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena.

Imagen 2. 83. ALBERTO DURERO (1471-1528) *Autorretrato con paisaje*, 1498. Óleo sobre Tabla, 52 x 41 cm. Museo del Prado, Madrid.

Imagen 2. 84. ALBERTO DURERO (1471-1528) *Autorretrato como Ecce Homo*, 1500. Óleo sobre Tabla, 67 x 49 cm. Alte Pinakothek, Múnich.

Imagen 2. 85. ALBERTO DURERO (1471-1528) *Autorretrato desnudo*, h. 1507. Tiza negra realizada con blanco sobre papel verde, 29,2 x 15,4 cm. Schlossmuseum, Weimar.

Imagen 2. 86. PETER PAUL RUBENS (1577-1640). *Autorretrato con su mujer Isabella Brandt*. Cerca de 1609. Óleo sobre tela, 178 x 136.5 cm. Alte Pinakothek, Múnich.

Imagen 2. 87. PETER PAUL RUBENS (1577-1640). *Autorretrato*, 1639. Óleo sobre lienzo, 109,5 x 85 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Imagen 2. 88. FELIX NUSSBAUM (1904-1944). *Autorretrato con carné de identidad judío*, 1943. Óleo sobre lienzo 56 x 49 cm. Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück.

Imagen 2. 89. SOFONISBA ANGUISSOLA (h. 1532-1625). *Autorretrato sosteniendo un medallón con las letras del nombre de su padre. Principios de la década de 1550*. Miniatura, 8,3 x 6,8 cm. Museo de Artes Decorativas, Boston.

Imagen 2. 90. SOFONISBA ANGUISSOLA (h. 1532-1625). *Autorretrato*, 1556. Óleo sobre lienzo, 66 x 57 cm. Museum Zamet w Lancucie, Lancut.

Imagen 2. 91. SOFONISBA ANGUISSOLA (h. 1532-1625). *Autorretrato de anciana*, 1610. Óleo sobre lienzo, 95,5 x 76 cm. Kunsthhaus, Zürich.

Imagen 2. 92. MARY CASSATT (1844-1926). *Autorretrato*, 1880. Acuarela sobre papel, 33 x 24,4 cm. National Portrait Gallery, Washington DC.

Imagen 2. 93. JENNY SAVILLE (1970) *Marcada*, 1992, Óleo sobre lienzo, 213,5 x 183 cm. Saatchi Gallery, Londres.

Imagen 2. 94. SHIRIN NESHAT (1957). *En busca del martirio*, 1955, Fotografía en blanco y negro, y tinta, 152,5 x 101,5 cm. Colección particular.

2.2.2. El artista atormentado. De víctima a verdugo.

Imagen 2. 95. MIGUEL ÁNGEL (1475-1564). Detalle de *El juicio final*. 1536-1541. (El artista en el pellejo desollado de san Bartolomé, centro derecha). Fresco. Capilla Sixtina, Vaticano. Roma.

Imagen 2. 97. CARAVAGGIO (1571-1610). *David con la cabeza de Goliat*, h. 1610 (Detalle: El artista representado en la cabeza de Goliat). Óleo sobre lienzo, 125 x 100 cm. Galería Borghese, Roma.

Imagen 2. 96. CARAVAGGIO (1571-1610). *Judit y Holofermes*, h. 1599. Óleo sobre lienzo, 145 x 195 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica en Roma, Roma.

Imagen 2. 98. ARTEMISA GENTILESCHI (1593-1652/3). *Autorretrato como mártir*, 1612. Óleo sobre lienzo, 32 x 24 cm. Colección privada.

Imagen 2. 99. ARTEMISA GENTILESCHI (1593-1652/3). *Judit y su doncella*, 1612-13. Óleo sobre lienzo, 114 x 93,5 cm. Pitti Gallery, Florencia.

Imagen 2. 100. ARTEMISA GENTILESCHI (1593-1652/3). *Judit decapitando a Holofernes*, 1614-20. Óleo sobre lienzo, 199 x 162 cm. Galería Uffizi, Florencia.

Imagen 2. 101. REMBRANDT (1606-1669). *Autorretrato*, 1629. Óleo sobre madera, 15,5 x 12,7 cm. Múnich, Alte Pinakothek.

Imagen 2. 102. REMBRANDT (1606-1669). *Autorretrato*, 1640. Óleo sobre lienzo, 102 x 80 cm. Londres, The National Gallery.

Imagen 2. 103. REMBRANDT (1606-1669). *Autorretrato*, 1668. Óleo sobre lienzo, 82,5 x 65 cm. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.

Imagen 2. 104. CASPAR DAVID FRIEDRICH. (1774-1840). *Viajero frente a un mar de niebla*. 1818. Óleo sobre lienzo, 94,8 x 74,8 cm. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

Imagen 2. 105. EGON SCHIELE (1890-1918). *Autorretrato triple*. (1913). Aguada, acuarela y lápiz. 48,4 x 32 cm. Colección privada.

Imagen 2. 106. EGON SCHIELE (1890-1919). *Autorretrato masturbándose, cubierto con ropajes negros*. (1911). Aguada, acuarela y lápiz. 48 x 32,1 cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

2.2.3. Narcisistas y maestros. Las enseñanzas del ego.

Imagen 2. 107. ELISABETH VIGÉE-LEBRUN (1755- 1842). *Autorretrato*, 1782. Óleo sobre lienzo, 97,8 x 70,5 cm. National Gallery, Londres.

Imagen 2. 108. ELISABETH VIGÉE-LEBRUN (1755- 1842). *Autorretrato*, 1790. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Galería de los Uffizi, Florencia.

Imagen 2. 109. ADÉLAÏDE LABILLEGUARD (1749-1803). *Autorretrato con dos alumnas*. 1818. Óleo sobre lienzo, 210,8 x 151,1 cm. Museo Metropolitano, Nueva York.

Imagen 2. 110. GUSTAVE COURBET (1819-1877). *El taller del pintor*. 1855. Óleo sobre lienzo, 359 x 598 cm. Museo Orsay, París.

Imagen 2. 111. GUSTAVE COURBET (1819-1877). *Autorretrato: hombre desesperado*. 1841. Óleo sobre lienzo, 45 x 54 cm. Colección particular.

Imagen 2. 112. PABLO PICASSO (1881-1973) *Autorretrato*, 1899-1900. Carboncillo sobre papel, 22,5 x 16,5 cm. Museo Picasso, Barcelona.

Imagen 2.113. PABLO PICASSO (1881-1973) *Autorretrato con paleta*, 1906. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia.

Imagen 2. 114. PABLO PICASSO (1881-1973). *El artista frente al lienzo*, (autorretrato). (1938).

Imagen 2. 115. PABLO PICASSO (1881-1973). *Minotauro, bebedor y mujeres*. Colección 'Suite Vollard'. (1933).

Imagen 2. 116. PAUL KLEE (1879-1940). *Autorretrato*. 1922. Óleo sobre yute, 40,5 x 38 cm. Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland.

Imagen 2. 117. MOHOLY NAGY (1895-1946). *Autorretrato*. 1925. Fotografía. George Eastman House, Rochester, Nueva York.

Imagen 2. 118. JOHANNES ITTEN. (1888- 1967). *El encuentro* (1916). Óleo.

2.2.4. El Artista y la locura. La delgada línea entre el genio y el loco.

Imagen 2. 119. VINCENT VAN GOGH (1853-1890). *Autorretrato con sombrero de paja*. 1887. Óleo sobre lienzo, 34 x 26,7 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit.

Imagen 2. 120. VINCENT VAN GOGH (1853-1890). *Autorretrato con la oreja vendada*. 1889. Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm. Courtauld Institute Galleries, Londres.

Imagen 2. 121. CAMILLE CLAUDEL (1864-1943). *El Ángel de la muerte (detalle)*. Escultura en bronce. Museo Orsay, París.

Imagen 2. 122. JEAN DUBUFFET (1901-1985). *Autorretrato*. 1947. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm. Georges Pompidou Center, París.

Imagen 2. 123. JEAN MICHEL BASQUIAT (1960-1988). *Autorretrato canalla, Segunda parte*. 1982. Pintura acrílica y crayón de óleo sobre lienzo, 243,8 x 154,9 cm. Colección particular.

Imagen 2. 124. JEAN MICHEL BASQUIAT. *Autorretrato*. 1982. Acrílico, cera y pintura de spray en tela, 193 x 238 cm. Colección particular.

Imagen 2. 125. TONY OURSLER (1957). *Sin título (MPD)*. 1998. Instalación de video; acrílico sobre fibra de vidrio, varillas metálicas y de proyección de vídeo, 62 cm x 87 1/4 x 7 pulgadas (157,48 cm x 221,62 cm x 17,78 cm), Colección SFMOMA.

Imagen 2.126. TONY OURSLER (1957). *Desplazamiento de Fase, 2000*. 2 muñecos sintéticos de piel, estante de madera, DVD, proyector, trípode. 50,8 x 38,1 x 33 cm.

Imagen 2.127. TONY OURSLER (1957). *Desterrado*. 2011. Soporte de acero, proyección y técnica mixta. 162.6 x 20.3 x 48.3 cm

2.3. LA CARICATURA. EL CUERPO VISTO DESDE EL HUMOR GRÁFICO.

Imagen 2. 128. LEONARDO DA VINCI. (1452-1519) *Grotescos*, (1490). Plumilla, 26 x 20 cm. Biblioteca Real, Windsor, Castillo de Windsor, Reino Unido.

Imagen 2. 128. LEONARDO DA VINCI. (1452-1519) *Grotescos*, (1490). Plumilla, 26 x 20 cm. Biblioteca Real, Windsor, Castillo de Windsor, Reino Unido.

Imagen 2. 130. GIAN LORENZO BERNINI (1598-1680). *Caricatura del capitán de la guardia pontificia*. Galería Nacional de Arte Antigo,

Imagen 2. 131. HONORÉ DAUMIER (1808-1879). *"El pasado, el presente y el futuro"*.

Imagen 2. 132. HONORÉ DAUMIER (1808-1879). Detalle de *Gargantúa* (1831). Esta representación del Duque de Orleans como "Gargantúa" fue una de las obras más polémicas de Daumier.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Imagen 2. 133. TOULOUSE LAUTREC (1864-1901). Autorretrato, 1882.

Imagen 2. 134. TOULOUSE LAUTREC (1864-1901). Autorretrato, 1885. Museo Toulouse Lautrec.

Imagen 2. 135. TOULOUSE LAUTREC (1864-1901). Auto-caricatura ante el caballete. Dibujo a pluma. Albi, Museo Toulouse-Lautrec.

Imagen 2. 136. ANTONIO MINGOTE (1919-2012). Autorretrato, (2006). 13 x 10,15 cm.

Imagen 2. 137. SEBASTIAN KRÜGER (1963). Caricatura de Mike Jagger, The Rolling Stones.

Imagen 2. 138. COURT JONES. Caricatura de Anthony Hopkins como Hannibal Lecter.

Imagen 2. 139. MARCEL DUCHAMP (1887-1968). *Mona Lisa con bigote*, 1919.

Imagen 2. 140. MAI YAMASHITA (1976) y NAOTO KOBAYASHI (1974). *Infinito 'Infinity'* (2006) del vídeo en el que, día tras día, recorrían el mismo camino en un parque.

Imagen 2. 141. HANS BELLMER (1902-1975). *La Poupee*, 1934.

Imagen 2. 142. H. R. GIGER (1940). Autorretrato (detalle). Tinta sobre papel, 1962.

Imagen 2. 143. MATTHEW BARNEY (1967). *Cremaster 4*, 1995.

2.4. UTILIZACIÓN DEL CUERPO EN LA PUBLICIDAD Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE.

Imagen 2. 144. JULES CHERET (1836-1932). *Bal au Moulin Rouge*, 1889. Litografía a color (cartel), 124,1 x 88 cm. Los Angeles County Museum of Art. Colección: Kurt J. Wagner, M.D., y C. Kathleen Wagner.

Imagen 2. 145. HENRY DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901). *Moulin Rouge: La Gaulue*, 1889. Litografía a color (cartel), 191 x 117 cm. Civica Raccolta di Stampe Bertarelli, Milán.

Imagen 2. 146. MUCHA (1860-1939). La actriz Maude Adams caracterizada como Juana de Arco, 1909. Litografía a color (cartel). Metropolitan Museum of Art. New York City, New York.

Imagen 2. 147. JAMES MONTGOMERY FLAGG (1877-1960). *Tío Sam de J. M. Flagg reclutando soldados para la Primera Guerra Mundial y Segunda Guerra Mundial*, 1916-17.

Imagen 2. 148. JOSEPH CHRISTIAN LEYENDECKER (1874-1951). Carel para el tercer préstamo de libertad.

Imagen 2. 149. J. HOWARD MILLER (1918-2004). *We can do it!*, 1942. (cartel), x cm. National Museum of American History.

Imagen 2. 150. Cartel antiguo para Coca Cola

Imagen 2. 151. TAMARA DE LEMPICKA (1898-1980). Autorretrato (Tamara en un Bugatti verde), 1925. Óleo sobre madera, 35 x 26 cm. Colección privada.

Imagen 2. 152. ROY LICHTENSTEIN (1923-1997). *Muchacha con cinta en el pelo*, 1965. Óleo y magna sobre lienzo, 122 x 122 cm. Herederos del artista.

Imagen 2. 153. VANITYFAIR magazine. *Scarlett Johansson como nuevo ideal de belleza*.

Imagen 2. 154. ORLAN (1923-1997). *Onmiprésence*, 1993. Sandra Gering gallery, Nueva York.

Imagen 2. 155. DAVID KIRBY. *Campaña publicitaria para United colors o Benetton*, 1990.

Imagen 2. 156. DAVID NEBREDÁ (1952). *El espejo, los excrementos y las quemaduras*, 1989-90. Fotografía-autorretrato de David Nebreda reproducido en el libro *Corpus Solus*.

Imagen 2.154. FÉLIX GONZÁLEZ TORRES (1957-1996). *Sin título (Retrato de Ross en Los Ángeles)* 1991. Caramelos envueltos individualmente en papel celofán de colores. Peso ideal 79,4 Kg, suministro ilimitado, dimensiones variables.

Imagen 2.155. FÉLIX GONZÁLEZ TORRES (1957-1996). *Sin título (Opinión pública)* 1991. Caramelos de licor negro envueltos individualmente en papel celofán transparente. Peso ideal 317,5 Kg, suministro ilimitado, dimensiones variables.

Imagen 2.157. FÉLIX GONZÁLEZ TORRES. (1957-1996). *Ross Laycock*, 1988.

Imagen 2.158. FÉLIX GONZÁLEZ TORRES. (1957-1996). *"Untitled" (Perfect Lovers)*, 1988.

3. NUEVO CONCEPTO DE AUTORRETRATO

3.1.1. Arte como investigación.

Imagen 3. 1. WILLEM DE KOONING (1904-1997). *Self Portrait*. 1947. Óleo sobre papel. 64,1 x 47 cm. Fundación Willem de Kooning, Nueva York, USA.

Imagen 3. 2. ANTONI TAPIES (1923), *Dietari Num. 5*, 2002. Técnica mixta y collage sobre Tabla. 270 x 220 cm.

Imagen 3. 3. ANDY WARHOL (1928-1987). *Self-portrait*, 1964.

Imagen 3. 4. JOSEPH KOSUTH (1945). *One and three Chairs*, 1965.

Imagen 3. 5. MICHELANGELO PISTOLETTO (1933), "Ragazza che fotografa" (2007). Serigrafía sobre acero inoxidable pulido, 250 x 125 cm. Cortesía, Galería Elvira González, Madrid, 2012.

3.1.2. Arte como evasión.

Imagen 3. 6. Jakob Mohr "Beweiß", ca. 1910. Colección Prinzhon.

Imagen 3. 7. Agnes Richter (en torno a 1890). Colección Pirzhon

Imagen 3. 8. ROBERT MORRIS (1931). *I Box*. 1961. Caja de madera contrachapada pitada, metal labrado y fotografía. 48 x 33 x 4 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

Imagen 3. 9. JEAN DUBUFFET (1901-1985). *L'Hourloupe*, 1966-1967.

Imagen 3. 10. KEITH HARING (1958-1990). *Luchando contra el sida*. 1990.

3.1.3. Arte como terapia.

Imagen 3. 11. FRIDA KAHLO. (1948-1985). *Pensando en Diego o Autorretrato como Tehuana*, 1943, óleo sobre fibra dura, 76 X 61 cm.

Imagen 3. 12. FRIDA KAHLO. (1948-1985). *La columna rota*. 1944, óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura, 40 X 30,7 cm. Colección particular.

Imagen 3. 13. SOPHIE CALLE (1953) *¿Dónde y cuándo? Lourdes*, 2005/2008 (detalle), fotografías, textos, marcos, neón, mármol 141 cm x 15 m.

Imagen 3. 14. REBECCA HORN (1944). *Finger Gloves: Fingerhandschuhe*. 1972.

Imagen 3. 15. LOUIS BOURGEOIS (1911-2010). *Torso, (autorretrato)*. 1963/1964. 62,8 x 40,6 x 20 cm.

Imagen 3. 16. LYGIA CLARK (1920-1988). *Baba antropofágica*, 1973.

Imagen 3. 17. JUDITH SCOTT (1943-2005). Esculturas fabricadas con una base de madera y envuelta capa tras capa con lana e hilo.

3.2. EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y AUTORREPRESENTACIÓN.

3.2.1. Identidad corporal: el cuerpo como soporte

Imagen 3. 18. GINA PANE (1939) *Azione Sentimentale*, 1974. *Performance*.

Imagen 3. 19. CAROLEE SCHNEEMANN (1939). *Up to and Including Her Limits, Berlin*, 1976. *Performance*.

Imagen 3. 20. HANNAH WILKE (1940-1993). *S.O.S. Starification Object Series*. 1974. Impresión en gelatina de plata. 17.8 x 12.7 cm.

Imagen 3. 21. McCARTHY (1945). *Sailor's Meat*, 1975. Pasadena, California.

Imagen 3. 22. SETELARC (1946). *Sitting/Swaying: Event for Rock Suspension*, 11 May 1980. Tamura Gallery, Tokyo.

3.2.2. Lenguajes corporales del arte actual.

Imagen 3. 23. ANA MENDIETA (1948-1985). *Sin título* (de la serie: Siluetas), 1976.

Imagen 3. 24. HERMAN NITSCH (1938). *Acción 122 en el Burgtheater*, Viena, 2005.

Imagen 3. 25. FRANCIS BACON (1909-1992). *Autorretrato*, 1969. Óleo sobre lienzo, 35,5 x 30,5 cm. Colección particular.

Imagen 3. 27. BERNARDÍ ROIG (1965). *La mort du ano f [La muerte del pintor]* (1994). Cartón, ceniza y grafito s. Papel + hierro y tela, 45 x 218 cm.

Imagen 3. 28. ATSUKO TANAKA (1932-2005). *Electric Dress*, 1957. 2ª exposición de Arte Gutai, Ohara. Sala Kaikan, Tokio.

Imagen 3. 29. BERNARDÍ ROIG (1965). *Sound exercises*, 2005. Resina de poliéster y fluorescentes.

Imagen 3. 30. BERNARDÍ ROIG (1965). *The ano f the lamp*, 2009. Resina de poliéster y fluorescentes.

Imagen 3. 32. MARIKO MORI (1967). *Nirvana*, 1996-98. 3D video.

3.3. AUTORRETRATO: DE LO INDIVIDUAL EN LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD A LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DEL PENSAMIENTO UNIVERSAL.

3.3.1. Arte de minorías.

Imagen 3. 33. ADFRIAN PIPER (1948). *Autorretrato con mis rasgos negroides exagerados*, 1981. Lápiz sobre papel, 25,4 x 20,3 cm. Colección de la artista.

Imagen 3. 34. ADRIAN PIPER (1948). *Vanilla Nightmares 2*, 1986.

Imagen 3. 35. ADRIAN PIPER (1948). *Catalysis III*, 1970. Fotodocumentación de la Performance en las calles de Nueva York.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Imagen 3. 36. NAN GOLDIN (1953). *Nan un mes después de haber sido golpeada*, 1984. Copia en Cibachrome, 68,5 x 101,5 cm.

Imagen 3. 37. MARLENE DUMAS (1953). *Do the Right Thing*. 1997.

Imagen 3. 38. MARLENE DUMAS (1953). *Vista de sala de la exhibición "Models"*, Salzburgo, 1995-1996.

3.3.2. La identidad femenina en el arte.

Imagen 3. 39. MARINA ABRAMOVIC. (1946). *The Kitchen, Homage to Saint Teresa*. 2009. Fotografía. 183.4 x 183.4 cm.

Imagen 3. 40. GHADA AMER. (1963). *The Dance*. 2004. Acrílico, gel, media y bordado en tela. 213,4 x 193 cm.

Imagen 3. 41. KIKI SMITH: *Sin título*. 1992. Papel de celulosa tailandés, papel nepalí y adhesivo de metil celulosa, 160 x 47 x 138 cm.

Imagen 3. 42. NANCY SPERO (1926-2009). *Maypole Tke No Prisoners II*, 2008. Técnica mixta: acero, seda, madera, nylon monofilamento, huella de la mano sobre el aluminio.

Imagen 3. 43. NANCY SPERO (1926-2009). *The Goddess Nut II*, 1990. Textos manuscritos y collage sobre papel, 213.4 x 279.4 cm.

3.3.3. Arte social, arte denuncia.

Imagen 3. 44. PAULA REGO (1935). *Lessons: The Shipwreck, after 'Marriage a la Mode' by Hogarth*, 1999. Pastel sobre papel montado sobre aluminio. 16,5 x 50 cm (tríptico).

Imagen 3. 45. SHIRIN NESHAT (1957). De la serie: *Women of Allha*. 1993. Gelatina de plata. 76.2 x 40.6 cm.

Imagen 3. 46. SHIRIN NESHAT (1957). *The last Word*. 2003. Gelatina de plata (fotografía). 76.2 x 40.6 cm

Imagen 3. 47. GUERRILLA GIRLS. "¿Las mujeres tenemos que estar desnudas para meternos en el Metropolitan Museum? Menos del 5% de artistas en la sección de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos". 1989.

Imagen 3. 48. BANKSY. *Autorretrato*.

Imagen 3. 49. BANKSY. *No Future*

4. EL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO (SIGLOS XX Y XXI).

4.1. EXPERIMENTAR EL CUERPO.

4.1.1. RUDOLF SCHWARZKOGLER. Explorando los límites del cuerpo.

Imagen 4. 1. GÜNTER BRUS (1938). *.Self-painting, Self-mutilation* 1965.

Imagen 4. 2. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). *13 works: 3. Aktion, wien*. 1965.

Imagen 4. 3. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). *3 Aktion, wien, Sommer*. 1965.

Imagen 4. 4. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). *4 Aktion (performance)*, 1965.

Imagen 4. 5. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). *3 Aktion*. 1965.

Imagen 4. 6. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). *2 Aktion. Vienna Summer*. 1965.

Imagen 4. 7. RUDOLF SCHWARZKOGLER (1940-1969). *Körperaktion*. 1965

4.1.2. VALIE EXPORT. Cuerpo-pasaporte.

Imagen 4. 8. VALIE EXPORT (1940). *Autorretrato*. 1970.

Imagen 4. 9. VALIE EXPORT (1940). *From the Underdog File*, 1969

Imagen 4. 10. VALIE EXPORT (1940). *. Action Pants: Genital Panik*, 1969. (performance).

Imagen 4. 11. VALIE EXPORT (1940). *Tap and Touch Cinema*, 1968. (performance).

Imagen 4. 12. VALIE EXPORT (1940). *Hyperbulie*, 1973. Video, 7 Min., s/w. (Transfer auf DVD 2003).

Imagen 4. 13. VALIE EXPORT (1940). *Venus Humanitas (fragmento)*, 1976.

Imagen 4. 14. VALIE EXPORT (1940). *Expectation*. 1976.

Imagen 4. 15. VALIE EXPORT (1940). *The Birth Madonna*, 1976.

4.2. EL CUERPO IDEALIZADO, EL CUERPO MALTRATADO.

4.2.1. DAVID NEBRED A. En cuerpo y alma.

Imagen 4. 16. DAVID NEBRED A (1952).

Imagen 4. 17. DAVID NEBRED A (1952).

Imagen 4. 18. DAVID NEBRED A (1952). *El espejo, la ceniza, y el alfa quemada en la frente*. 1989.

Imagen 4. 19. DAVID NEBRED A (1952). *Cara cubierta de mierda*.

Imagen 4. 20. DAVID NEBRED A (1952). *Put a de la regeneración*.

Imagen 4. 21. DAVID NEBRED A (1952).

Imagen 4. 22. DAVID NEBRED A (1952). *La medición del espejo*.

4.2.2. ORLAN. Deconstrucción del cuerpo.

Imagen 4. 23. ORLAN (1947). *Da a luz a su ser querido*. 1964. Fotografía en blanco y negro.

Imagen 4. 24. ORLAN (1947). *El origen de la guerra*, 1989. Cibachrome sobre aluminio reforzado.

Imagen 4. 25. ORLAN (1947). *La reencarnación de Santa Orlan* (estudio previo), 1990 – 1993.

Imagen 4. 26. ORLAN (1947). *The Reincarnation of Saint Orlan*, 1990 – 1993. Acción.

Imagen 4. 27. ORLAN (1947). *Virgen Blanca jugando con objetos litúrgicos*. 1983. Fotografía a color, 120 x 160 cm.

Imagen 4. 28. ORLAN (1947). *Documentary Study: The Draped-the Baroque 1978*. « Sculpture'Elles », Musée des Années Trente, Boulogne-Billancourt, Francia.

Imagen 4. 29. ORLAN (1947). *DisFiguration-ReFiguration*, Pre-Columbian Self-hybridizations nº 32. 1998. Cibachrome, 150 x 100 cm.

Imagen 4. 30. ORLAN (1947). *DisFiguration-ReFiguration*, Pre-Columbian Self-hybridizations nº 5. 1998. Cibachrome, 150 x 100 cm.

Imagen 4. 31. ORLAN (1947). *American-Indian Self-hybridizations*, 2005-2008. Nº 4: Pintura-retrato de No-no-mun-ya con fotografía de Orlan. 2005. 152.5 x 124.5 cm.

4.3. EL APROPIACIONISMO DE LA IDENTIDAD EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA.

4.3.1. CINDY SHERMAN. ¿Quién es quién?.

Imagen 4. 32. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título: Film Still, 50*. 1979.

Imagen 4. 33. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título: Film Still*.

Imagen 4. 34. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título 96*

Imagen 4. 35. CINDY SHERMAN (1954). *Film Still, Sin título 92*.

Imagen 4. 36. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título, 59*. 1992.

Imagen 4. 37. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título, 250*. 1992.

Imagen 4. 38. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título, 283*. 1988.

Imagen 4. 39. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título, 250*. 1992.

Imagen 4. 40. CINDY SHERMAN (1954). *Sin título 424*. 2004.

4.3.2. YASUMASA MORIMURA. El apropiacionismo apropiado.

Imagen 4. 41. YASUMASA MORIMURA (1951). *To My Little Sister-For Cindy Sherman*, 1998

Imagen 4. 42. YASUMASA MORIMURA (1951). *Daughter of Art History (Theatre B)*, 1989 Fotografía en color, Impresión tipo C, 180 x 246 cm. Colección de Bernardo Nadal-Ginard y Laura Steinberg.

Imagen 4. 43. YASUMASA MORIMURA (1951). *A Requiem: Where is the Dictator? 1*, 2007. Gelatina de plata montado en alpolíc. 150 X 120 cm.

Imagen 4. 44. YASUMASA MORIMURA (1951). *Self-Portrait – After Marilyn Monroe* 1996. Gelatina de plata, 44 x 34.5 cm.

Imagen 4. 45. YASUMASA MORIMURA (1951). *A Requiem: Infinite Dream / Che*, 2007. Gelatina de plata. 120 X 96 cm .

Imagen 4. 46. YASUMASA MORIMURA (1951). *Exchange of devouring*, 2008.

Imagen 4. 47. YASUMASA MORIMURA (1951). *An Inner Dialogue with Frida Kahlo (Hand Shaped Earring)*, 2001. Color photograph. 149.86 X 120.02 cm.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Imagen 4. 48. YASUMASA MORIMURA (1951). *Daughter of Art History (Princess A)*, 1990 Color photograph 82 3/4 X 63 inches (210.2 X 160 cm) (photo courtesy of: www.luhringaugustine.com).

Imagen 4. 49. MAN RAY. *Rose sélavy (Marcel Duchamp)*. 1921. Fotografía. 5-7/8" x 3-7/8". Philadelphia Museum of Art.

Imagen 4. 50. YASUMASA MORIMURA. *Doublonage (Marcel)*, 1995 Fotografía en color, 150 x 120 cm. Colección Museo Nacional Reina Sofía, Madrid.

Imagen 4. 51. ROBERT WILSON. *Johnny Depp posing as Marcel Duchamp posing as Rose Sélavy*.

4.4. EL AUTORRETRATO COMO PROCESO DE AUTOCURACIÓN.

4.4.1. VANESSA BEECROFT. Cuerpo-espejo.

Imagen 4. 52. VANESSA BEECROFT (1969). *Cuaderno de dibujos*.

Imagen 4. 53. VANESSA BEECROFT (1969). *Vb 53. 2004*. (vista general).

Imagen 4. 54. VANESSA BEECROFT (1969). *Vb 53. 2004*. (detalle).

Imagen 4. 55. VANESSA BEECROFT (1969). *Vb 45. 2001*.

Imagen 4. 56. VANESSA BEECROFT (1969). *Vb 45. 2001*. (detalle)

Imagen 4. 57. VANESSA BEECROFT (1969). *Vb 62. 2008*. (vista general).

Imagen 4. 58. VANESSA BEECROFT (1969). *Vb 62. 2008*. (detalle).

Imagen 4. 59. VANESSA BEECROFT (1969). *White Madonna with Twins. VBSS.008. 2006*. Digital c-print, 76 x 59 cm.

Imagen 4. 60. VANESSA BEECROFT (1969). *Black Madonna With Twins. VBSS.008, 2006*. Digital c-print, 76 x 59 cm.

Imagen 4. 61. VANESSA BEECROFT (1969). *Vb 61, Still Death! Darfur Still Deaf?. 2007*. (detalle).

4.4.2. ELIZABETH LAYTON. Autocaricatura emocional.

Imagen 4. 62. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Masks - March, 1978*.

Imagen 4. 63. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Apollo and The Muses - December 1, 1986*

Imagen 4. 64. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Hunger, April 18, 1985*.

Imagen 4. 65. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Hunger, April 18, 1985*.

Imagen 4. 66. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *I Am Loved, September 21, 1977*.

Imagen 4. 70. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Cinderella - July 30, 1982*.

Imagen 4. 71. ELIZABETH LAYTON (1909-1993). *Buttons - November 22, 1982*.

5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

5.2.1. IVAM. Instituto valenciano de arte moderno.

Imagen 5.1. Página web del IVAM. <http://www.ivam.es/>

Imagen 5.2. Catálogo on-line "Talleres didácticos del IVAM". <http://www.ivam.es/catalogopdf/0437/>

5.2.2. Museo Guggenheim Bilbao.

Imagen 5.3. Programa "Aprendiendo a través del arte, 2013. <http://lta.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/aprendiendo-a-traves-del-arte-2013/>

Imagen 5.4. El intervalo luminoso. 12 DE ABRIL, 2011 – 16 DE OCTUBRE, 2011. <http://www.guggenheim-bilbao.es/guia-educadores/personas-el-cuerpo-humano/#activities>

5.2.3. Museo Thyssen-Bornemisza.

Imagen 5.5. Espacio "Educathyssen" dentro de la web del museo. <http://www.museothyssen.org/thyssen/home>

Imagen 5.6. Programa "Miradas en el con Art Academy" en torno a la obra de Rembrandt y Edward Hopper (pp. 22-25) http://www.educathyssen.org/miradas_en_el_museo_thyssen_con_art_academy

MARCO EMPÍRICO.

6. PROGRAMA APLICADO: EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD

6.3.2.1.1. *Mi autorretrato geométrico*

Imagen 6. 1. Imagen de referencia utilizada en el taller de autorretrato geométrico.

Imagen 6. 2. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato geométrico en los que se puede apreciar una clara influencia de la imagen de referencia mostrada.

Imagen 6. 3. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato geométrico en los que partiendo de la imagen de referencia mostrada se han incluido detalles más personales en la realización de los trabajos. Los alumnos de grupo de experimentación tienen una edad comprendida entre los 7 y los 8 años.

Imagen 6. 4. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato geométrico en el que se aplica la variable para formato de trabajo cuadrado (20 x20 cm). Los alumnos de grupo de experimentación tienen una edad comprendida entre los 10 y los 12 años.

6.3.2.2.1. *Taller de Autorretrato e identidad.*

Act. 3. PASADO, PRESENTE, FUTURO:

Imagen 6.5. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad CASO 1.

Imagen 6.6. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad CASO 2.

Imagen 6.7. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad CASO 3.

Imagen 6.8. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad CASO 4.

Imagen 6.9. Selección de trabajos resultantes del taller de autorretrato e identidad. Actividad previa de autorretrato. (varios alumnos)

Imagen 6.10. Composición autorretrato de grupo resultante del taller de autorretrato e identidad. Actividad 4 "El mural". (varios alumnos).

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS.

8.1.1. AUTORRETRATO INICIAL Y PICTOGRAMA COMPAÑEROS

8.1.1.2. Pictograma/icono compañeros.

Imagen 8.1. ALBA GRECIANO. *Autorretrato e Icono compañeros*, Curso 2011-12. Acuarela sobre papel, 20 x 15 cm (cuadrático).

Imagen 8. 2. ANDREA RUÍZ. *Autorretrato e Icono compañeros*, Curso 2012-13. Acuarela sobre papel, 20 x 15 cm (cuadrático).

Imagen 8. 3. N. L. *Icono compañeros*, Curso 2011-12. Técnica mixta 40 x 30 cm (tríptico).

Imagen 8.4. EVA LÓPEZ PIÑEIRO. *Icono compañeros*, Curso 2011-12.

Imagen 8. 5. DAVID PASTOR. *Autorretrato e Icono compañeros*, Curso 2012-13.

8.1.2. EMOCIONES.

Imagen 8. 6. V.A. *Emociones "Miedo"*. Curso 2010-11.

Imagen 8. 7. B.S. *Emociones "Timidez"*. Curso 2010-11.

Imagen 8.8. MARINA GONZÁLEZ. *Emociones "Soledad"*. Curso 2010-11.

Imagen 8.9. B.S. *Emociones "Vicios"*. Curso 2010-11.

Imagen 8.10. DAVID HUERTAS. *Emociones "Desesperación"*. Curso 2010-11.

Imagen 8.11. DANIEL CASTRO. *Emociones "Nerviosismo"*. Curso 2010-11.

Imagen 8. 12. HELENA ACERO. *Emociones*. Curso 2010-11.

Imagen 8. 13. DANIEL CASTRO. *Emociones*. Curso 2010-11.

Imagen 8. 14. MARINA GONZÁLEZ. *Emociones* . Curso 2010-11.

Imagen 8. 15. MARÍA PÉREZ. *Serie "Emociones"* . Curso 2011-12.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

8.1.3. PINTAR MÚSICA.

- Imagen 8. 16. TRABAJO GRUPAL. *"Pintar música"*, curso 2011-2012. Fotos del proceso de trabajo.
- Imagen 8. 17. TRABAJO GRUPAL. *"Pintar música"*, curso 2011/2012. Trabajos finales.
- Imagen 8. 18. ALEJANDRO IGLESIAS. *Pintar música: Dire Straits, "Sultans of swing"*. Curso 2011-12.
- Imagen 8. 19. V.A. *Pintar música: Cage the Elephant, "Aberdeen"*. Curso 2011-12.
- Imagen 8. 20. RUTH PALOMARES. *Pintar música*, curso 2012-13. Acuarela sobre papel, 40 x 30 cm.
- Imagen 8.21. A. A. *Pintar música*, curso 2012-13. Técnica mixta, 30 x 40 cm.
- Imagen 8. 22. MELISA LOZA. *Pintar música*, curso 2012-13. Acuarela sobre papel, 40 x 30 cm.
- Imagen 8.23. DAVID PASTOR. *Pintar música*, curso 2012-13. Acrílico sobre cartón, 30 x 40 cm.
- Imagen 8.24. ELENA DE DIEGO *Pintar música*, curso 2012-13. Técnica mixta, 30 x 40 cm.

8.1.4. INTERPRETAR UNA OBRA DE ARTE.

- Imagen 8. 25. V.A. Interpretación obra de arte *"El tributo a la Moneda"* de Masaccio. Curso 2011-12.
- Imagen 8. 26. JAVIER GUTIÉRREZ. Interpretación obra de arte *"El nacimiento de Venus"* de Botticelli. Curso 2010-11.
- Imagne 8.27. S.B. Interpretación obra de arte *"Los Borrachos"* de Velazquez. Curso 2010-11.
- Imagen 8. 35. ALEJANDRO IGLESIAS. Interpretación obra de arte *"Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar"* de Dalí. Curso 2011-12.
- Imagen 8. 36. C.N. Interpretación obra de arte *"La Creación de Adán"* de Miguel Ángel. Curso 2011-12.
- Imagen 8. 37. EDUARDO FERNÁNDEZ. Interpretación obra de arte *"Sin Título"* de Haring. Curso 2011-12.
- Imagen 8. 38. A. G. Interpretación obra de arte *"La Lechera"* de Vermeer. Curso 2012-13.

8.1.5. PALABRAS CONCEPTO.

- Imagen 8. 41. CARLOS SÁNCHEZ-COLLADO. Serie sobre palabras concepto *"Política, Sociedad, Amistad y Familia"*. Curso 2012-13.
- Imagen 8. 42. B.S. Palabras concepto *"Sociedad"* Curso 2011-12.
- Imagen 8. 43. N.L. Palabras concepto *"Sociedad"* Curso 2011-12.
- Imagen 8. 44. M.P. Palabras concepto *"Política"* Curso 2011-12.
- Imagen 8. 42. B.S. Palabras concepto *"Sociedad"* Curso 2011-12.
- Imagen 8. 45. RODRIGO SAÑUDO. Palabras concepto *"Política, Sociedad, Amistad y Familia"* Curso 2011-12.
- Imagen 8. 47. S.B. Palabras concepto *"Amistad, Familia, Sociedad, Política"*, " Curso 2010-11.
- Imagen 8. 48. ÁLVARO SANTIAGO. Palabras concepto *"Sociedad, Amistad, Política y Familia"* Curso 2011-12.

8.1.6. DIARIO GRÁFICO.

- Imagen 8. 49. L.P. *Autorretratos del Diario Gráfico*, Curso 2010-11.
- Imagen 8. 50. ESTER RODRÍGUEZ . *Autorretratos del Diario Gráfico*, Curso 2011-12.
- Imagen 8. 51. ADREA RUÍZ. *Diario Gráfico*: estudio de bocetos como planteamiento inicial para diferentes actividades (Emociones, *Art Brut* y música), Curso 2012-13.

8.1.7. Sueños y pesadillas.

- Imagen 8. 52. MARÍA PÉREZ. Autorretratos: *"Soñar los Sentidos"*, Curso 2011-12.
- Imagen 8. 53. MARÍA PÉREZ. Autorretrato Interpretación: *"Lo que ví en el agua"*, de Frida Curso 2011-12.
- Imagen 8. 54. EDUARDO FERNÁNDEZ. Autorretrato: *"Soñar los Sentidos"*, Curso 2011-12.
- Imagen 8. 55. MARTA ATERO. *Sueños y Pesadillas*, Curso 2010-11.
- Imagen 8. 56. ENRIQUE SERRANO. Sueños y Pesadillas, *"Soñar los Sentidos"*, Curso 2011-12.

Imagen 8. 57. L.P. Autorretratos para “*Soñar los Sentidos*”, Curso 2010-11.

Imagen 8. 58. B.G. Autorretratos para “*Soñar los Sentidos*”, Curso 2011-12.

Imagen 8. 59. B.G. Ilustración libre para proyecto personal de la asignatura de ilustración vectorial. Curso 2011-12.

8.1.8. Yopinto

Imagen 8. 60. MARTA ATERO. *Autorretrato Art Brut*, Curso 2010-11.

Imagen 8. 61. M^a DE MIGUEL. *Art Brut*, Curso 2011-12.

Imagen 8. 62. TIANA RICA. *Autorretrato Art Brut*, Curso 2011-12.

Imagen 8. 63. L.P. *Autorretrato Art Brut*, Curso 2010-11.

Imagen 8. 64. RODRIGO SAÑUDO. *Autorretratos Art Brut*, Curso 2010-11.

Imagen 8. 65. EVA LÓPEZ PIÑEIRO. *Autorretratos Art Brut*, Curso 2010-11.

Imagen 8. 66. IÑIGO BILBAO. *Autorretratos Art Brut*, Curso 2010-11.

Imagen 8. 67. M.P. *Autorretrato Art Brut*, Curso 2011-12.

Imagen 8. 68. ALEJANDRO IGLESIAS . *Autorretrato para “Soñar los Sentidos”* realizado mediante el proceso *Art Brut*, Curso 2011-12.

Imagen 8. 69. MARINA LÓPEZ . *Autorretrato Art Brut*, Curso 2010-11.

Imagen 8. 70. *Art Brut*: Trabajo grupal realizado en clase (detalle). Técnica mixta. Curso 2012-13.

Imagen 8. 71. ANDREA RUIZ . *Art Brut*, Curso 2012-13.

Imagen 8. 72. GONZALO MUÑOZ. *Art Brut*, Curso 2012-13.

8.1.9. ¿Quién es quién?

Imagen 8. 73. L.P. *Autorretrato, “Apropiacionismo de la Identidad”*, Curso 2010-11.

Imagen 8. 74. ALBA GRECIANO. *Autorretrato, “Apropiacionismo de la Identidad”*,. Curso 2011-12.

Imagen 8. 75. ALBA GRECIANO. *Autorretrato, “Apropiacionismo de la Identidad”*, Curso 2011-12.

Imagen 8. 76. RAQUEL JIMÉNEZ . *Autorretrato, “Apropiacionismo de la Identidad”*, Curso 2011-12.

Imagen 8. 77. ENRIQUE SERRANO . *Autorretrato, “Apropiacionismo de la Identidad”*, Curso 2011-12.

Imagen 8. 78. BORJA MASSA . *Autorretrato, “Apropiacionismo de la Identidad”*, Curso 2011-12.

8.1.10. Déjame que te cuente...

Imagen 8. 79. MARÍA PÉREZ. *Déjame que te cuente...* Curso 2011-12.

Imagen 8. 80. EDUARDO FERNÁNDEZ. *Déjame que te cuente...* Curso 2011-12.

Imagen 8. 81. ROBERTO MARTÍNEZ . *Déjame que te cuente... (7 pecados capitales)* Curso 2012-13.

Imagen 8.82. MARTA ATERO . *Déjame que te cuente... “Body in a Box”*. Curso 2010-11.

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS.

1. INTRODUCCIÓN.

FIGURA 1.1. Relación del proceso creativo en interacción con el pensamiento preconscious hacia la esencia de lo creado a través del proceso de análisis continuo.

FIGURA 1. 2. Esquema conceptual en relación Obra-Autorretrato y aportaciones del proceso creativo y el proceso de análisis y simbolización.

FIGURA 1. 3. Interacciones para el desarrollo de la Identidad a través del autorretrato dentro de un programa educativo.

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

FIGURA 1. 4. Mapa conceptual de interrelación de parámetros de intervención en la propuesta de nuevos diseños didáctico en el programa de experiencias artísticas para el desarrollo de la identidad a través de la expresión artística y el autorretrato.

TABLA 1.1. Estructura de capítulos.

MARCO TEÓRICO.

3. NUEVO CONCEPTO DE AUTORRETRATO.

FIGURA 3.1. Interrelación de autores en función de su clasificación temática, técnica y conceptual

3.2.2. LENGUAJES CORPORALES DEL ARTE ACTUAL.

TABLA 3. 1. Clasificación de artistas según Amelia Jones en "El cuerpo del artista".

5. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

5.3. APORTACIONES A NUESTRA INVESTIGACIÓN.

FIGURA 5.1. Aportaciones de tesis doctorales y programas de referencia a nuestra investigación.

5.4.1.2. Nuevas perspectivas en la didáctica del arte.

TABLA 5.2. Diálogo objeto-artista-observador tomado de (Calaf, Navarro y Samaniego, 2000: 74).

MARCO EMPÍRICO.

6. PROGRAMA APLICADO: EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD

6.2.1. METODOLOGÍA DOCENTE

FIGURA 6.1. Sobre metodología de la enseñanza inspirado en la Figura 3.8 Elementos curriculares (Arráez Martínez y Romero Cerezo, 2000: 122).

FIGURA 6.2. Dimensiones del Currículo. Inspirado en la Figura 1.2. Aportaciones de distintas disciplinas a la Didáctica de las Ciencias (Perales Palacios, F. J. , 2000: 25).

6.2.2. ORIENTACIÓN METODOLÓGICA.

6.2.2.1. Investigación-acción.

FIGURA 6.3. Investigación-acción en experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.

6.2.2.2. Perspectiva humanístico interpretativa.

TABLA 6.1. Fenomenología y programa de experiencias artísticas.

TABLA 6.2. Etnometodología y programa de experiencias artísticas.

TABLA 6.3. Interaccionismo simbólico y programa de experiencias artísticas.

6.3.1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.

FIGURA 6.4. Relación existente entre el estudio y revisión de los referentes históricos relativos al autorretrato en interacción con disciplinas relativas a la historia del arte, la filosofía, la psicología y la sociología y el nuevo concepto actual de autorretrato en la obra de artistas contemporáneos dentro de un contexto determinado; arte como evasión, arte como investigación y arte como evasión, atendiendo a su vez a su marco de actuación para

el que se proponen cuatro apartados generales; arte de minorías, arte femenino y arte urbano y de denuncia como se describe en el apartado 5 del marco teórico.

FIGURA 6.5. Relación de intervenciones y marcos de intervención desde la perspectiva filosófica, artística y psicológica en el desarrollo de aplicaciones didácticas.

FIGURA 6.6. Selección de artistas e interconexión con el desarrollo del diseño didáctico para el programa de experiencias artísticas.

6.3.1.5. Fases del proceso de investigación.

TABLA 6. 4. Cronograma de evolución del proceso de investigación.

6.4. DISEÑO DIDÁCTICO Y APLICACIÓN DE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD.

FIGURA 6.7. Diseño didáctico.

6.4.2. OBJETIVOS DE LAS APLICACIONES ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD.

TABLA 6.4. Objetivos de las aplicaciones artísticas sobre autorretrato e identidad.

6.4.3. SECUENCIA DE LA APLICACIÓN DE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS.

TABLA 6.5. Secuenciación de la unidad didáctica. En esta Tabla se muestra la secuenciación de la unidad didáctica en base a los contenidos generales en función de las actividades específicas planteadas en el diseño didáctico de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.

6.4.5. CONTEXTO DE APLICACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN.

TABLA 6. 6. Contexto de aplicación y experimentación. En esta Tabla se describen aquellos aspectos relativos al contexto de experimentación en función de las actividades planteadas.

6.4.6. SELECCIÓN DE ARTISTAS.

TABLA 6.7. Selección de artistas. En esta Tabla se recopilan los artistas de referencia utilizados para el desarrollo de las actividades. La referencia detallada a la obra de la selección de artistas puede consultarse en los apartados correspondientes al marco teórico, especialmente en el capítulo 4.

6.4.7. RECURSOS, TÉCNICAS Y MATERIALES.

TABLA 6.8. Recursos, técnicas y materiales. En esta Tabla se indican los diferentes recursos utilizados en cada actividad así como la técnica artística indicada para su desarrollo y los materiales propuestos para su realización.

6.4.8. CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y VALORACIÓN.

TABLA 6.9. Elementos de evaluación y valoración. En esta Tabla se muestran los elementos de evaluación y valoración utilizados en cada una de las secuencias de trabajo y de forma específica en cada una de las actividades propuestas.

6.6. FASES DEL PROCESO DE APLICACIÓN DE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS SOBRE AUTORRETRATO E IDENTIDAD.

6.5.1. TEMPORIZACIÓN DE LA INTERVENCIÓN.

TABLA 6.10. Temporización de la intervención.

6.5.2. ESTRUCTURA DE LAS SESIONES DE TRABAJO.

TABLA 6. 11. Estructura de las sesiones de trabajo.

7. INSTRUMENTOS DE RECOGIDA DE DATOS.

TABLA 7.1. Estructura de los instrumentos de recogida de datos en relación a su distribución respecto a las actividades propuestas en experiencias artísticas sobre autorretrato y desarrollo de la identidad.

TABLA 7.2. Instrumentos de recogida de datos.

7.1. I1: AUTORRETRATO INICIAL Y PICTOGRAMA COMPAÑEROS.

FICHA 7.1. Ficha de trabajo para la 1ª sesión de experiencias artísticas en torno al autorretrato e identidad: Autorretrato inicial y pictograma compañeros.

7.4. I4: DOSSIER: MEMORIA DE TRABAJO.

FICHA 7. 2. Ficha de comentario de trabajos utilizada para cada una de las actividades propuestas en el desarrollo de experiencias artísticas sobre autorretrato e identidad.

7.5. I5: REGISTROS DE LA OBSERVACIÓN PARTICIPANTE

FICHA 7. 3. Descripción de las variables de observación.

FICHA 7. 3. Ficha de observación.

8. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS

8.2. DISCUSIÓN DE RESULTADOS.

8.2.2. RESULTADOS OBTENIDOS A PARTIR DEL CUESTIONARIO FINAL.

8.2.2.1. Conocimientos sobre Historia del Arte y Técnicas Artísticas

GRÁFICA 8.1. Resultado sobre conocimientos sobre Hª del Arte y Técnicas artísticas: valoración grupo 2010-11.

GRÁFICA 8.2. Resultado sobre conocimientos sobre Hª del Arte y Técnicas artísticas: valoración grupo 2011-12.

GRÁFICA 8.3. Resultado sobre conocimientos sobre Hª del Arte y Técnicas artísticas: valoración grupo 2012-13.

TABLA 8.1. Valoración numérica de conocimientos sobre Historia del Arte y Técnicas Artísticas.

GRÁFICA 8.4. Evolución de resultados sobre conocimientos de Historia del Arte y Técnicas Artísticas.

8.2.2.2. Valoración general de asignaturas

GRÁFICA 8.5. Valoración general de asignaturas.

8.2.2.3. Valoración de actividades realizadas durante la experiencia artística

GRÁFICA 8.6. Valoración de actividades realizadas durante las experiencias artísticas en el parámetro 6 del cuestionario: En la asignatura de Color se trabajaron las siguientes actividades (valora de 0 a 10 las aportaciones de conocimientos y aprendizajes de cada una de las actividades realizadas).

GRÁFICA 8.7. Valoración de la repercusión de las actividades contemplado en los parámetros 7, 8 y 9 del cuestionario: valoración grupo 2010-11.

GRÁFICA 8.8. Valoración de la repercusión de las actividades contemplado en los parámetros 7, 8 y 9 del cuestionario: valoración grupo 2011-12.

GRÁFICA 8.9. Valoración de la repercusión de las actividades contemplado en los parámetros 7, 8 y 9 del cuestionario: valoración grupo 2012-13.

9. CONCLUSIONES

9.1. CONCLUSIONES AL MARCO TEÓRICO

FIGURA 9.1. Conclusiones al marco teórico en relación a la Figura 6.4 del marco empírico sobre la relación existente entre el estudio y revisión de los referentes históricos relativos al autorretrato en interacción con disciplinas relativas a la historia del arte, la filosofía, la psicología y la sociología y el nuevo concepto actual de autorretrato en la obra de artistas contemporáneos dentro de un contexto determinado; arte como evasión, arte como investigación y arte como evasión, atendiendo a su vez a su marco de actuación para el que se proponen cuatro apartados generales; arte de minorías, arte femenino y arte social y de denuncia como se describe en el apartado 5 del marco teórico.

9.2. CONCLUSIONES AL MARCO EMPÍRICO

FIGURA 9.2. Conclusiones al marco empírico en relación a las Figuras 6.5 y 6.6 del marco empírico sobre la relación de intervenciones y marcos de intervención desde la perspectiva filosófica, artística y psicológica en el desarrollo de aplicaciones didácticas y la selección de artistas e interconexión con el desarrollo del diseño didáctico para el programa de experiencias artísticas.

ANEXOS

ANEXOS.

Anexo 1: Referentes desde la Psicología

ESCUELA	AUTOR	TEORIAS	INFLUENCIA
Esencia del RACIONALISMO	Platón (428/7-347 a.C.)	Propiedades Metafísicas Esencia del RACIONALISMO "El mundo real no es la base del conocimiento sino un mero reflejo de este" *imp. Los elementos irracionales de la mente (AFECTOS/APETITOS) controlados por la razón.	Esta idea aparece como sistema de control en todo el RACIONALISMO posterior.
METAFÍSICA	Aristóteles (384/3-372 a. C.)	"El empirismo como método de adquisición de conocimiento. El conocimiento proviene de la experiencia. Importancia de la ASOCIACIÓN ya que gobierna la memoria (relación de SEMEJANZA y CONTINUIDAD)	
Esencia del RACIONALISMO (Racionalismo Cartesiano)	Descartes (1596-1650)	" Pienso, luego existo " "de la duda surge el verdadero conocimiento. CONOCIMIENTO = reducir la realidad a unidades simples y evidentes que en el ser humano se da de forma innata .	
EMPIRISMO BRITÁNICO	Juan Luis Vives (1492-1540) Francis Bacon (1561-1626) Thomas Hobbes (1588-1679) John Locke (1632-1704) George Berkeley (1685-1753) David Hume (1711-1776) John Stuart Mill (1806-1873)	Aristotélico INDUCTISTA. El hombre como intérprete de la naturaleza. "La mente es una hoja en blanco" RAZONAR = facultad innata (las ideas no son innatas el razonamiento sí. *imp. La EXPERIENCIA como conocimiento. (mediante una sensación se desemboca una reflexión). Experiencia + Reflexión = ideas complejas (formadas por varias ideas simples). Aplicó sus ideas a la educación que posteriormente se plasmaron en el CONDUCTISMO. *imp. Primeras experiencias infantiles . "Teoría de la Visión" = Percepción humana por la experiencia. *imp. La influencia de Kant. (plantea la imposibilidad del conocimiento inductivo). ASOCIACIÓN de: Semejanza Contigüidad Causa-efecto Las impresiones son datos de la experiencia Las ideas son las imágenes de las impresiones. SISTEMA DE LÓGICA: Concordancia (Ejm.: problema en el habla = fallo en el cerebro) Diferencia. (Ejm.: disparo en la cabeza = lesión cerebral) Concordancia y diferencia. Residuos. (Ejm.: diferencias en la educación entre niños y niñas) Variaciones contaminantes. *imp. Para el feminismo posterior: "sentimiento de las mujeres"	CONDUCTISMO del s.XX.
RACIONALISMO	Wilhem Leibniz (1646-1716)	Razonamiento y argumentación Principio de contradicción Principio de razón suficiente *imp. Paralelismo psicofísico: mente y mundo sincronizados.	

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA
CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

	Kant (1724-1804)	Teoría constructivista de la percepción (no le convence ni la teoría empirista ni el racionalismo. "Todo conocimiento proviene de la experiencia pero no todo proviene de la experiencia". Mundo exterior = sensaciones: ordenados por nuestro pensamiento = producto de nuestra imaginación.	
CONTEXTO BIOLÓGICO Y NEUROLÓGICO	Charles Darwin (1809-1882) Robert Whytt (1714-1766) Franz Joseph Gall (1758-1828) Paul Broca (1824-1880)	TEORÍA DE LA EVOLUCIÓN Teoría de la evolución por selección natural. 1872. estudio sobre la expresión de las emociones humanas. Acciones voluntarias (cerebro) y acciones involuntarias (médula espinal). FRENOLOGÍA Estudio de las funciones cerebrales: 2 hemisferios. ANÁLISIS CLÍNICO Ejm.: paciente con problemas en el habla = lesión en el lóbulo frontal izquierdo. Diferente localización de las lesiones cerebrales = diferentes patología (habla, comprensión, etc.)	EXPRESIVIDAD EMOCIONAL. *imp. Hoy se conoce como "doble disociación";
PSICOLOGÍA CIENTÍFICA:			
FUNCIONALISMO Nace de las teorías de Darwin Institucionalización de la Psicologías: APA (American Psychological Association) ESTRUCTURALISMO AMERICANO	Charles Spencer (1820-1903) William James (1842-1910) Granville Stanley Hall (1844-1924) Edward Bradford Titchener (1867-1927) John Dewey (1859-1952) James R. Angell (1869-1949) Robert S. Woodworth (1869-1962)	Darwinismo Social: lucha por la vida supervivencia del más apto. Filósofo (no racionalista = irracionalista) Precedente del funcionalismo. PRAGMATISMO o utilitarismo. 1890: "Principios de la psicología". (estudia las propiedades de la conciencia) 1904: "Empirismo radical": plantea la inexistencia de la conciencia. Las creencias han de ser más útiles que reales. *imp. Los HÁBITOS: cuando creamos un hábito liberamos la atención hacia otras necesidades. PSICOLOGÍA EVOLUTIVA o genética (recapitulación biológica. Ejm.: El juego infantil como estadios anteriores de nuestra especie. Se le da mayor importancia a las actividades manipulativas que a las memorísticas. Líder en psicología estructuralista. *imp. Para el estudio de la mente: Medicina (1º conocer su anatomía) / Psicología (como funciona) Estudió los tipos de ELEMENTOS de la CONCIENCIA: • SENSACIONES: percepción. • IMÁGENES: ideas • AFECTOS: emociones (agradables y desagradables) Filósofo preocupado por el cambio social. Propone una educación progresista: "Los niños han de interactuar con el entorno". Defensor del aprendizaje manipulativo. Busca el objeto de la conciencia. *imp. Para la definición del método experimental	Primer psicólogo en ocuparse de la ADOLESCENCIA como etapa crucial del desarrollo. Támb.; pionero en el estudio de la vejez.
PSICOMETRÍA	Francis Galton (1822-1911)	Científico *imp. Se descubre que las huellas digitales son exclusivas en cada individuo.	

		<p>La INTELIGENCIA como pieza clave de la evolución humana (Revisando a Darwin) 1869.: "El genio hereditario". Propuso la EUGENESIA:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Positiva: personas inteligentes = deberían tener + nº de hijos • Negativa: personas menos inteligentes = se debería reducir su nº de hijos. • 	Hoy en día; GENÉTICA DEL COMPORTAMIENTO
TEST DE INTELIGENCIA	<p>Alfred Binet (1857-1911)</p> <p>Lewis M. Terman (1877-1956)</p>	<p>Psicólogo francés *imp. Como investigador de las diferencias individuales. 1905. "Escala métrica de Inteligencia" (el 7% de las personas so consideradas como débiles mentales según el nivel mental o edad mental)</p> <p>Adaptó el test de Binet a la población americana. CI: COCIENTE DE INTELIGENCIA (dividir la edad mental por la edad cronológica y multiplicarlo por 100) 1916. "Test de Satnford-Binet" (pruebas de inteligencia más utilizadas en todo el mundo). Seguimiento de niños superdotados.</p>	PSICOLOGÍA INDIVIDUAL
<p>ESCUELA PSICOLÓGICA DE LA GESTALT</p> <p>(percepción y resolución de problemas)</p>	<p>Max Wertheimer (1880-1943)</p> <p>Wolfgang Köhler (1887-1967)</p> <p>Kurt Lewin (1890-1947)</p>	<p>Fundador de la escuela de la Gestalt. Importancia de la PERCEPCIÓN y el PENSAMIENTO. Leyes Gestálticas de la ORGANIZACIÓN PERCEPTIVA:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ley de la proximidad • Ley de la similitud • Ley de la continuidad • Ley de cierre • Ley de la buena forma • Ley de Figura-fondo <p>Estudio del PENSAMIENTO Realizó estudios sobre el pensamiento de los chimpancés. "Insight": reestructuración del problema = Solución.</p> <p>De la física contemporánea: Campos de fuerza = EQUILIBRIO El ser humano y los CONFLICTOS (producen tensión en el cuerpo):</p> <ul style="list-style-type: none"> • acercamiento-acercamiento: elegir entre dos opciones que queremos. • evitación-evitación: elegir entre dos opciones que no queremos • acercamiento-evitación: poder elegir algo que queremos pero tener que decidir no hacerlo <p>Importantes estudios sobre el LIDERAZGO, estableciendo 3 tipos : autoritario / democrático / permisivo.</p>	PSICOLOGÍA SOCIAL
<p>Antecedentes de la locura como posesión demoníaca. Primeros pasos en el estudio de la LOCURA</p> <p>HIPNOSIS</p>	<p>Phillipe Pinel (1745-1826)</p> <p>William Tuke (1732-1822)</p> <p>Benjamín Rush (1745-1813)</p> <p>Franz Anton Mesmer (1734-1815)</p> <p>James Braid (1795-1860)</p> <p>Escuela de Nancy</p> <p>MArtin Charcot</p>	<p>Propone humanizar el tratamiento de los enfermos mentales.</p> <p>Defendió el tratamiento amable de los enfermos mentales.</p> <p>Explicación mecánica de los desórdenes psíquicos como desajustes en la presión sanguínea. ENFERMEDAD = posibilidad de mejora con tratamiento.</p> <p>HIPNOSIS Plantea una serie de desarreglos magnéticos = efecto placebo. Origen sobre la investigación en Hipnosis.</p> <p>Observó que el estado de hipnosis de los pacientes era similar al del sueño. NEUROHIPNOSIS (procesos inconscientes).</p> <p>SUGESTIÓN</p> <p>HISTERIA: propone que la histeria solo se da en mujeres y</p>	ENFERMEDAD MENTAL como hipótesis fisiológica

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

	(1825-1860)	que estas a su vez fingen sus síntomas. "Solo quien padece histeria puede ser hipnotizado" por lo que se considera a la hipnosis como una patología.	
<p>PSICOANÁLISIS</p> <ul style="list-style-type: none"> traumas infantiles / ego / mecanismos de defensa. Se ocupan del ser humano estándar + que de las enfermedades mentales. Referencias de Platón: "parábola sobre la razón" (pasiones y sentimientos) Referencias en Leibniz: factores del inconsciente en la mente 	<p>Sigmund Freud (1856-1939)</p>	<p>PSICOANÁLISIS Junto con Joseph Berver: CATARSIS (el paciente regresa mediante la hipnosis a la experiencia traumática que origino la enfermedad.</p> <p>MÉTODO DE LAS PRESIONES: consiste en dejar hablar al paciente (sin hipnosis) cuando calla, se le presiona la frente y se dejar fluir la primera palabra (palabra clave).</p> <p>1900. INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS. Ideas inconscientes con una simbología propia y/o universal.</p> <p>Primeros estudios sobre la HISTERIA:</p> <ul style="list-style-type: none"> por trauma infantil (abuso sexual) mecanismo de defensa (expresiones del inconsciente reprimidas) Teoría de la seducción: Teoría del COMPLEJO DE EDIPO <p>Estudio del DESARROLLO de la PERSONALIDAD (unido al desarrollo de la sexualidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> Etapas oral: placer por la boca. Etapas Sádico-anal: el niño experimenta placer con la expulsión o retención de heces. Etapas Fálica: El niño descubre los órganos genitales. Niños: Miedo a la castración. Niñas: envidia de pene. Complejo de Edipo: Niño: deseo sexual hacia la madre y odio al padre.. Niña: "Complejo de Electra" (no todas) o optar por una personalidad masculina. Etapas genital: interés por otros miembros de la comunidad que no sean sus padres. <p>PERSONALIDAD del ADULTO:</p> <ul style="list-style-type: none"> YO (ego): consciente / inconsciente ELLO (id): instancias psíquicas (placer) SUPERYÓ (superego): interiorización de la Figura paternas. = NORMAS (sentimiento de culpa). <p>Final de su carrera: analizó el impulso autodestructivo: THANATOS (impulso de muerte) frente a EROS (impulso de vida).</p>	<p>Psicoanálisis como acercamiento metapsicológico al ser humano: Paciente: asociación libre (habla sobre lo primero que se le ocurre) + interpretación de los sueños. Propone el psicoanálisis como útil para cualquier persona e imprescindible para los psicoanalistas: TRANSFERENCIA POSITIVA (el analista asume la autoridad del superyó y puede remediar los errores. Problema: la resistencia del Yo = TRANSFERENCIA NEGATIVA.</p>
<p>Psicoanálisis después de Freud</p>	<p>Alfred Adler (1870-1937)</p>	<p>ESCUELA DE PSICOLOGÍA INDIVIDUAL Quitó importancia al papel del sexo en el desarrollo de la personalidad. *imp. : complejo de inferioridad en la infancia.</p>	
	<p>Carl Jung (1875-1961)</p>	<p>PSICOLOGÍA ANALÍTICA También rechazó las teorías sexuales. Importancia de las palabras para el sujeto: (asociación de palabras + medidas fisiológicas + control de pulso y respiración)</p> <p>Funciones de la mente:</p> <ul style="list-style-type: none"> PENSAR: lógica para reflexionar. SENTIR: Experiencia (positiva o negativa) PERCIBIR: captar estímulos. INTUIR: solución de problemas por medios ajenos a la lógica. 	<p>PSICOLOGÍA SOCIAL</p>
	<p>Anna Freud (1895-1982)</p>	<p>Desarrollo de los TIPOS PSICOLÓGICOS INCONSCIENTE COLECTIVO</p>	
	<p>Erich Fromm (1900-1980)</p>	<p>1937. "Mecanismos de defensa del YO". *imp. Desarrollo del psicoanálisis infantil = JUEGO</p>	

		Entre psicoanálisis y psicología humanista.	
Precusores del CONDUCTISMO		POSITIVISMO LÓGICO: utilizan explicaciones basadas únicamente en entidades observables. *imp. La influencia de Darwin en psicología. 2 teorías: <ul style="list-style-type: none"> SELECCIÓN NATURAL: (FUNCIONALISMO) "Las conductas que tienen mejores consecuencias tendrán que reproducirse más frecuentemente en el futuro". CONTINUIDAD BIOLÓGICA entre las ESPECIES. Influencia en las ciencias del comportamiento APRENDIZAJE como tema principal de estudio	Fundamenta la TEORÍA ACTUAL DEL APRENDIZAJE PSICOLOGÍA ANIMAL o COMPARADA
Precedentes del conductismo	Georges Romanes (1848-1894)	MÉTODO ANECDÓTICO. Observaciones de distintas personas sobre comportamientos inteligentes en animales. INTROSPECCIÓN ANALÓGICA: una persona se pone en el lugar de un animal en la resolución de problemas = estudio de comportamiento.	
	Lonwy Lloyd Morgan (1852-1936)	PRINCIPIO DE PARSIMONIA o Canon de Lloyd Morgan. Estudio del comportamiento anecdótico (Ejm.: perro/pestillo puerta/salir del jardín).	
	Edward Lee Thorndike (1874-1949)	Del funcionalismo americano Interesado por la psicología animal rechazó las teoría anecdótica de Lloyd Morgan CAJAS PROBLEMA: (estudio con gatos) "Ensayo / Error", dos leyes de aprendizaje: <ul style="list-style-type: none"> La ley del efecto: las conductas con resultados placenteros quedan grabadas en la memoria. La ley del ejercicio: cuanto más frecuente se asocie una acción a un resultado o estímulo más fuerte es la conexión. 	
CONDUCTISMO	Ivan Petrovich Pavlov (1878-1958)	Estudió el flujo de los jugos gástricos. *imp. Las investigaciones sobre el REFLEJO CONDICIONADO: Ejm.: perro + sonido * comida = salivación y jugos gástricos asociados.	PSICOLOGÍA DEL APRENDIZAJE
	John B. Watson (1878-1958)	Fundador del CONDUCTISMO posteriormente neoconductista. En su tesis estudió el sistema nervioso de una rata y su asociación con el aprendizaje. 1913. "Manifiesto conductista" (artículo "la psicología tal como la ve el conductismo") Plantea la necesidad de crear una psicología puramente objetiva y experimental = rama de las ciencias naturales. En humanos: estudia los miedos infantiles: <ul style="list-style-type: none"> Caso "niño Alberto": rata + golpe (repetidas veces) = fobia a las ratas. Junto con J.J.B. Morgan: estudio para identificar las emociones básicas del ser humano (MIEDO / COLERA / AMOR) Posteriormente trabajó en PUBLICIDAD: en el estudio de los intereses de la población. "Cualquier persona es capaz de conseguir todo lo que se proponga con tal que se den las circunstancias adecuadas = Sueño Americano.	
NEOCONDUCTISMO			
PSICOLOGÍA HUMANISTA	Gordon Allport (1897-1967)	Precursor de la psicología humanista. Plantea una teoría no freudiana de la personalidad. "Solo los neuróticos están dominados por el inconsciente". LA PERSONALIDAD INDIVIDUAL: enfoque ideográfico. "Todas las personas son completamente distintas y hay que estudiar de forma independiente". PROPIUM: es igual que el YO. Se desarrolla a partir de las relaciones sociales (importante la relación con la madre) en la	
<ul style="list-style-type: none"> Tratar al ser humano como un todo Comprender al hombre no a su 			

CONCEPTO ACTUAL DEL AUTORRETRATO EN LA OBRA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

<p>memoria</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estudio de la experiencia consciente • Solo el estudio de la CONCIENCIA servirá para a comprensión del ser humano. 	<p>Abraham Maslow (1908-1970)</p> <p>Carl Rogers (1902-1987)</p>	<p>infancia y la adolescencia. Estudio de las EXPRESIONES FACIALES para estudiar ciertos aspectos de la personalidad.</p> <p>Concepción global del ser humano. El ser humano persigue la AUTORREALIZACIÓN = desarrollo de todos sus habilidades y potenciales.</p> <p>5 tipos de necesidades:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fisiológicas. • DE seguridad. • De posesión y amor. • De estima de otros y de uno mismo (autoestima). • A autorrealización. <p>TERAPIA CENTRADA EN EL CLIENTE Terapia de la personalidad basada en su práctica clínica "El individuo tiene la capacidad para su propia curación" *imp. CONFIANZA EN SÍ MISMO Ejm.: Educación materna:</p> <ul style="list-style-type: none"> • condicionada: niño con problemas de adaptación social, " si no soy bueno, no me querrán". • Positiva incondicionada. <p>AUTORREALIZACIÓN como el nivel más alto de la salud mental. Rogers considera la autorrealización como un proceso no como un resultado.</p>	
<p>PSICOLOGÍA COGNITIVA</p> <p>Psicología Soviética</p>	<p>Frederick Bartlett (1886-1969)</p> <p>Pavel Petrovich Blonski (1884-1941)</p> <p>Lev Semionovich Vygosky (1896-1934)</p>	<p>Resurgimiento de la PSICOLOGÍA COGNITIVA:</p> <ul style="list-style-type: none"> • En los años 20 del s. XX en EEUU se dio un desinterés por los procesos mentales. • El conductismo desterró: un objeto de estudio, la CONCIENCIA y un método, la INTROSPECCIÓN • Hoy día los procesos mentales de la naturaleza (conscientes o inconscientes) son habituales objetos de estudio en psicología. <p>En los años 30 en EEUU predominio indiscutible. En EUROPA (dispersa como la propia Europa: varias escuelas) más investigaciones mentalistas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • PSICOLOGÍA del DESARROLLO (Soviética y de Ginebra) • Desarrollo del TEST de INTELIGENCIA (Francia y Reino Unido). <p>Perspectiva MENTALISTA. Estudios sobre la memoria y el pensamiento: Analizó el recuerdo y el olvido. La memoria no es un almacén sino un proceso activo de elaboración de conocimiento.</p> <p>LOS ESQUEMAS. Construcciones de cada persona sobre su entorno.</p> <p>Con precedentes como Pavlov tienen un punto de vista MECANISTA Y REDUCCIONISTA: Los procesos psicológicos se reducen a variables fisiológicas.</p> <p>Prohíben los test de inteligencia ya que consideran que establecen diferencias entre las personas.</p> <p>Psicología centrada en el ORIGEN SOCIAL de la INTELIGENCIA, el PENSAMIENTO y el LENGUAJE.</p> <p>Defendió el estudio de la CONCIENCIA. "El comportamiento social es el que conforma la conciencia" Considera que la conciencia humana es la cumbre de la evolución. A partir del nacimiento, el medio social determina el desarrollo de la conciencia.</p>	

Escuela de Ginebra	<p>Jean Piaget (1896-1980)</p> <p>Noam Chomsky (1928-)</p> <p>George A. Miller (1920-)</p> <p>Donald Broadbent (1926-1993)</p>	<p>DESARROLLO EVOLUTIVO INFANTIL *importancia de la interacción de los niños con los adultos y con otros niños más completos. "No es el desarrollo el que facilita el aprendizaje sino que el aprendizaje es imprescindible para el desarrollo"</p> <p>Zona de desarrollo: es la diferencia entre el nivel real del niño y el nivel que alcanza con interacción. *importante para el desarrollo intelectual del niño.</p> <p>1934. "Pensamiento y lenguaje". ESTUDIO DE LOS PROCESOS DE DESARROLLO La función comunicativa del lenguaje es anterior a la función simbólica. ETAPAS:</p> <ul style="list-style-type: none"> • lenguaje puramente comunicativo. • Lenguaje egocéntrico (de 3 a 7 años). • Lenguaje interior; componente esencial del pensamiento. <p>Biólogo de formación. TEORÍA GENERAL DEL CONOCIMIENTO Analiza su desarrollo. Epsitemología Genética (ciencia del desarrollo del conocimiento)</p> <p>Observaciones sobre el conocimiento infantil</p> <p>Lingüista. Importante por la crítica a Skinner sobre la conducta verbal.</p> <p>Primer psicólogo que apreció la importancia de la teoría de la información. 1951. "Lenguaje y Comunicación". Nueva psicología cognitiva: LA MEMORIA Dificultad para memorizar cifras de + de 7 cifras o + de 7 palabras inconexas.</p> <p>1ª TEORÍA DE LA ATENCIÓN.</p>	
--------------------	--	---	--

Anexo 2: actividad EL ROSAL

LEE ATENTAMENTE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS PREGUNTA Y ESPERA...	REALIZAR ANOTACIONES O DIBUJAR DIRECTAMENTE EL ROSAL A MEDIDA QUE LEES LAS PREGUNTAS
1. ¿Qué tipo de rosal eres?	
2. ¿Eres pequeñito?	
3. ¿Eres grande?	
4. ¿Eres ancho?	
5. ¿Eres alto?	
6. ¿Tienes flores?	
7. Si tienes flores ¿qué tipo?	
8. ¿Tienes hojas?	
9. ¿Qué tipo?	
10. ¿Cómo son tus ramas y tallos?	
11. ¿Tienes espinas?	
12. ¿Cómo son tus raíces... o tal vez no tienes... si tienes. ¿Son largas y rectas?	
13. ¿Están torcidas?	
14. ¿Son profundas?	
15. Mira a tu alrededor...	
16. ¿Estas en un jardín?	
17. ¿Un parque?	
18. ¿En el desierto?	
19. ¿En una ciudad?	

20. ¿En el campo?	
21. ¿En el centro del mar?	
22. ¿Estás en un tiesto, creciendo en la tierra o dentro del cemento?	
23. ¿Dentro de algún sitio?	
24. Mira a tu alrededor...	
25. ¿Qué ves?	
26. ¿Otras flores?	
27. ¿Estás solo?	
28. ¿Hay algunos árboles?	
29. ¿Animales?	
30. ¿Gente?	
31. ¿Pájaros?	
32. ¿Pareces un rosal o algo diferente?	
33. ¿Hay algo alrededor, como un acerca?	
34. ¿Hay alguien que te cuida?	
35. ¿Cómo es el tiempo ahora?	
36. ¿Cómo es tu vida?	
37. ¿Cómo te sientes?	
38. ¿Cómo es tu experiencia y que te pasa cuando las estaciones cambian?	

Anexo 3: Ficha actividad PASADO, PRESENTE y FUTURO

Realiza una representación gráfica del pasado, del presente y del futuro: cómo éras, cómo eres y cómo crees que serás o te gustaría llegar a ser. Para ello primero realiza una reflexión sobre las siguientes preguntas (puedes hacer breves anotaciones a cada pregunta).

Mentalmente imagina cómo te ves ante las preguntas correspondientes a cada bloque (pasado presente y futuro). Finalmente procede a la realización gráfica de la actividad.


Hace 5 años...	Ahora...	Dentro de 10 años...
¿Cómo eras físicamente?	¿Cómo eres físicamente?	¿Cómo crees que serás físicamente?
¿A qué te dedibas?	¿A qué te dedicas?	¿A qué te gustaría dedicarte?
¿Qué aficciones tenías?	¿Qué aficciones tienes?	¿Qué aficciones piensas que tendrás?
¿Con quién vivías?	¿Con quién vives?	¿Con quién vivirás?
¿Qué amigos tienas?	¿Qué amigos tienes?	¿Qué amigos esperas tener?
¿Cómo era la relación con tus padres?	¿Cómo es la relación con tus padres?	¿Cómo esperas que sea la relación con tus padres?
¿Tenías pareja?	¿Tienes pareja?	¿Piensas que tendrás pareja?
¿Qué te gustaba hacer en tu tiempo libre?	¿Qué te gusta hacer en tu tiempo libre?	¿Qué te gustaría hacer en tu tiempo libre?
¿Eras feliz?	¿Eres feliz?	¿Esperas ser feliz?
¿De qué te sentías más orgulloso?	¿De que te sientes más orgulloso?	¿De que te te gustaría sentirte más orgulloso?

Cuando termines los dibujos, dedica unos 5 minutos a observarlos, realiza una reflexión sobre lo que has dibujado y comenta tus impresiones en la cara posterior de esta ficha.

Anexo 4: Plantilla actividad PASADO, PRESENTE y FUTURO

PASADO	PRESENTE	FUTURO

Anexo 5: Carta de color



VERDE. Simboliza la esperanza, la fecundidad, los bienes que han de venir, el deseo de vida eterna. Es un color sedante, hipnótico, anodino. Es un color de gran equilibrio, porque esta compuesto por colores de la emoción (amarillo = cálido) y del juicio (azul = frío). Significa realidad, esperanza, razón, lógica y juventud. Se lo asocia con las personas superficialmente inteligentes y sociales que gustan de la vanidad de la oratoria y simboliza la primavera y la caridad. Incita al desequilibrio y produce reposo en el ansia y calma, también porque sugiere amor y paz y por ser al mismo tiempo el color de los celos, de la degradación moral y de la locura. Sugiere humedad, frescura y vegetación, simboliza la naturaleza y el crecimiento. Mezclado con amarillo, el verde adquiere las cualidades más características de este color.


AMARILLO. Genera calor, provoca el buen humor y la alegría. Estimula la vista. Está vinculado con la actividad mental y la inspiración creativa ya que despierta el intelecto. Es el color más intelectual y puede ser asociado con una gran inteligencia. Significa envidia, ira, cobardía, y bajos impulsos, es el color de la luz, el sol, la acción, el poder y simboliza arrogancia, oro, fuerza, voluntad y estímulo.

NARANJA. Representa la alegría, la juventud, el calor, el verano. Comparte con el rojo algunos aspectos siendo un color ardiente y brillante. Aumenta el optimismo, la seguridad, la confianza, el equilibrio. Es algo más cálido que el amarillo y actúa como estimulante de los tímidos, tristes o linfáticos. Simboliza entusiasmo y exaltación y cuando es muy encendido o rojizo, ardor y pasión. Mezclado con el negro sugiere engaño, conspiración e intolerancia.

ROJO. Es el símbolo de la pasión ardiente y desbordada, de la sexualidad y el erotismo, también del peligro. Es el color del fuego y de la sangre, de la vitalidad y la acción, ejerce una influencia poderosa sobre el humor y los impulsos de los seres humanos. El aspecto negativo del rojo es que puede destapar actitudes agresivas. Se lo considera con una personalidad extrovertida, que vive hacia afuera, tiene un temperamento vital, ambicioso y material, y se deja llevar por el impulso, más que por la reflexión.

Simboliza sangre, fuego, calor, revolución, alegría, acción, pasión, fuerza, disputa, desconfianza, destrucción e impulso, así mismo crueldad y rabia.

Mezclado con blanco es frivolidad, inocencia y alegría juvenil y en su mezcla con el negro estimula la imaginación y sugiere dolor, dominio y tiranía.




PÚRPURA. Este color se asocia a la realeza, dignidad y suntuosidad. Representa el misterio, también se asocia con la intuición y la espiritualidad, influenciando emociones y humores.

También es un color algo melancólico. Actúa sobre el corazón, disminuye la angustia, las fobias y el miedo. Agiliza el poder creativo.

AZUL. El color azul es el símbolo de la profundidad se le atribuyen efectos calmantes y se usa en ambientes que inviten al reposo. El azul es el más sobrio de los colores fríos, transmite seriedad, confianza y tranquilidad. Favorece la paciencia la amabilidad y serenidad, aunque la sobreexposición al mismo produce fatiga o depresión. También se aconseja para equilibrar el uso de los colores cálidos. Se lo asocia con los introvertidos o personalidades reconcentradas o de vida interior. Es el color del infinito, de los sueños y de lo maravilloso, y simboliza la sabiduría, fidelidad, verdad eterna e inmortalidad. También significa descanso o desfallecimiento. Mezclado con blanco es pureza, fe, y cielo, y mezclado con negro, desesperación, fanatismo e intolerancia. El azul es un color que en grandes extensiones no fatiga los ojos.

BLANCO. Su significado está asociado con la pureza, la fe y la paz, alegría y pulcritud. En las culturas orientales simboliza la otra vida, representa el amor divino, estimula la humildad y la imaginación creativa. Es el que mayor sensibilidad posee frente a la luz. Es la suma o síntesis de todos los colores, y el símbolo de lo absoluto, de la unidad y de la inocencia, significa paz o rendición.



GRIS. Iguala todas las cosas y no influye en los otros colores. Puede expresar elegancia, respeto, desconsuelo, aburrimiento o vejez. Es un color neutro y en cierta forma sombrío. Simboliza neutralidad, sugiere tristeza y es una fusión de alegrías y penas, del bien y del mal. Al color gris se le asocia con la independencia, la auto-suficiencia, el auto-control, porque es un color que actúa como escudo de las influencias externas.

NEGRO. Se relaciona con la oscuridad, el dolor, la desesperación, la formalidad y solemnidad, la tristeza, la melancolía, la infelicidad y desventura, el enfado y la irritabilidad y puede representar lo que está escondido y velado. Es un color que también denota poder, misterio y el estilo. En nuestra cultura es también el color de la muerte y del luto. Símbolo del error y del mal. Es la muerte, es la ausencia del color. Estiliza y acerca. También transmite nobleza y elegancia.

Anexo 6: Cuestionarios

Cuestionario inicial

Taller Experimental
YOUTUBERATIV

NOMBRE: _____

Valora del 1 al 5 las siguientes cuestiones:

1. Soy una persona creativa.
1 2 3 4 5

2. Cuando me enfrento a un nuevo proyecto me gusta combinar intuición y razón.
1 2 3 4 5

3. Siento una gran motivación por todo lo que hago y disfruto con mi trabajo.
1 2 3 4 5

4. Soy algo más creativo que la gente que me rodea.
1 2 3 4 5

5. En la escuela, en casa o ahora, siempre me han considerado una persona creativa.
1 2 3 4 5

6. Me gusta observar costumbres y formas de vivir diferentes.
1 2 3 4 5

7. Creo que me conozco bien a mí mismo.
1 2 3 4 5

8. Me gusta aprender sobre temas diversos.
1 2 3 4 5

9. Soy consciente de mis puntos débiles y de mis puntos fuertes.
1 2 3 4 5

10. Me gusta romper las normas y pensar más allá de lo establecido.
1 2 3 4 5

11. Tengo facilidad para expresar mis ideas de forma gráfica, a través de dibujos, esquemas o mapas.
1 2 3 4 5

Responde a las cuestiones que se plantean a continuación:

12.- ¿Cuál es tu pieza favorita de arte?

13.- Nombra a 3 personas creativas que admires y ¿por qué? (5 líneas máximo).

14.- Tu característica o rasgo más curioso.

15.- Realiza una composición que te represente y justificala con un breve comentario escrito. La composición puede ser figurativa o abstracta pero siempre utilizando la gama cromática con la que te identificas hoy y ahora, para acabar, defiéndete a ti mismo de la manera más original posible, pensando que estás "vendiendo" tu potencial creativo.

Cuestionario final (cara A)

ENCUESTA: aplicaciones didácticas en la enseñanza artística

Antes de comenzar tus estudios de grado ¿Tenías conocimientos sobre Historia del Arte?

SI NO REGULAR NS/NC

En caso afirmativo valora puntuando del 1 al 10 tu nivel de conocimientos inicial: _____

Antes de comenzar tus estudios de grado ¿Tenías conocimientos sobre Técnicas Artísticas?

SI NO REGULAR NS/NC

En caso afirmativo valora puntuando del 1 al 10 tu nivel de conocimientos inicial: _____

Actualmente, ¿Han mejorado tus conocimientos sobre referentes artísticos?

SI NO REGULAR NS/NC

En caso afirmativo valora puntuando del 1 al 10 tu nivel de conocimientos actual: _____

y, ¿Sobre el empleo de técnicas graficoplásticas?

SI NO REGULAR NS/NC

En caso afirmativo valora puntuando del 1 al 10 tu nivel de conocimientos actual: _____

Qué asignaturas consideras que te han aportado conocimientos más útiles, interesantes o motivadoras en relación a lo anteriormente expuesto (marca tu respuesta con una X)

Dibujo Artístico
 Creatividad
 Historia del Arte
 Color

Dibujo Técnico
 Historia del Arte
 Imitación
 Otras _____

En la asignatura de Color se trabajaron las siguientes actividades (valora de 0 a 10 las aportaciones de conocimientos y aprendizajes de cada una de las actividades realizadas)

Autorretrato inicial
 Pictograma conceptual
 Retrato psicológico
 Pintar música
 Interpretar una obra de arte
 Palabras concretas

Dibujo gráfico
 Sueños y Pasadillos (Narrar los sueños)
 Art Bitti
 ¿Quién es quién? (Apreciación)
 Déjame que te cuente
 Otras _____

¿Consideras que mediante la realización de estas actividades has aprendido destrezas técnicas en el manejo de herramientas plásticas y de expresión artística?

SI NO REGULAR NS/NC

En caso afirmativo, indica la actividad a destacar: _____

Cuestionario final (cara B)

¿Consideras que la realización de estas actividades te ha aportado conocimientos sobre el patrimonio cultural y artístico en torno a la historia del arte y del diseño?

SI NO REGULAR NS/NC

En caso afirmativo indica la actividad a destacar: _____

¿La realización de estas actividades te ha ayudado a conocer aspectos personales relacionados con ideas, gustos, percepciones, inquietudes, motivaciones, etc...?

SI NO REGULAR NS/NC

En caso afirmativo indica la actividad a destacar y ¿Porqué? _____

OTRAS OBSERVACIONES

Algunos de los trabajos y comentarios a los mismos realizados durante el curso 2010_11 y 2011_12 formarán parte del conjunto de imágenes de estudio para la investigación de propuestas educativas.

En caso de ser utilizado alguno de tus trabajos:

¿Das permiso para su utilización?

SI NO

En el caso de referencias escritas y comentarios:

¿Das permiso para su utilización?

SI NO

En caso afirmativo: ¿Cómo quieres que aparezca la referencia a tu obra?

- Con tu nombre completo y apellido
 Con las siglas de tu nombre (Ejm: Noelia Báscones: N.B.)
 Numerado (Ejm: Alumno 1, Alumno 2, etc...)

Los resultados de esta encuesta serán utilizados, previo permiso del alumno, para la investigación sobre aplicaciones didácticas de la enseñanza creativa, realizada por Noelia Báscones Reina en el proceso de investigación de su tesis doctoral.

Madrid 5 de Noviembre de 2012

Firma del Alumno:

Nombre y Apellidos _____

