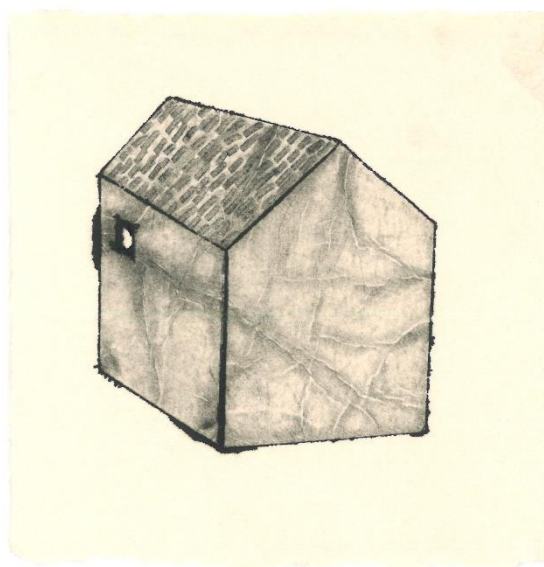




UNIVERSIDAD
DE GRANADA



Título visual. Rodríguez, N. (2023). *Proyecto Casa II*.

TFM

Trabajo Fin de Máster

Máster en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual

Título:

Proyecto Casa II. Investigación artística sobre la casa arquetípica por medio del libro de artista.

Autor/a: Nerea Rodríguez Fernández

Tutor/a: M.^a del Carmen Hidalgo Rodríguez

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Dibujo y arte contemporáneo

Departamento de Dibujo

Convocatoria: Septiembre

Año: 2023

TFM Trabajo Fin de Máster

Máster en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual

Título:
**Proyecto Casa II. Investigación artística sobre la casa
arquetípica por medio del libro de artista.**

Autor/a: Nerea Rodríguez Fernández
Tutor/a: M.^a del Carmen Hidalgo Rodríguez

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:
Dibujo y arte contemporáneo
Departamento de Dibujo

Convocatoria: Septiembre
Año: 2023

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

El plagio, entendido como la presentación de un trabajo u obra hecho por otra persona como propio o la copia de textos sin citar su procedencia y dándolos como de elaboración propia, conllevará automáticamente la calificación numérica de cero. Esta consecuencia debe entenderse sin perjuicio de las responsabilidades disciplinarias en las que pudieran incurrir los estudiantes que plagien.

El abajo firmante Dña. Nerea Rodríguez Fernández con DNI -----, que presenta el Trabajo Fin de Máster con el título: Proyecto Casa II. Investigación artística, declara la autoría y asume la originalidad de este trabajo, donde se han utilizado distintas fuentes que han sido todas citadas debidamente en la memoria y dispone de la autorización y permisos pertinentes para la publicación de las imágenes y documentos.

Y para que así conste firmo el presente documento en Granada a 7 de septiembre de 2023.

El autor: Nerea Rodríguez Fernández

INDICE:

1. Introducción.....	5
1.1. Justificación e hipótesis.....	6
1.2. Objetivos.....	6
1.2.1. Objetivo general.....	6
1.2.2. Objetivos específicos.....	6
1.3. Metodología.....	7
2. Marco teórico.....	9
2.1. La casa arquetípica.....	9
2.1.1. Arquetipo externo.....	11
2.1.2. Arquetipo interno.....	21
2.2. Libro de Artista: una casa a habitar.....	33
2.2.1. Libro-Arte. Reflexiones y acercamientos.....	33
2.2.2. LAMP. El libro de artista como espacio introspectivo....	36
3. Marco empírico. Producción artística contemporánea.....	40
3.1. Proyecto Casa. Autorretrato arquitectónico.....	40
3.2. Proyecto Casa II. Diario arquitectónico.....	43
3.2.1. Conceptualización del pensamiento.....	44
3.2.2. Materialización del pensamiento.....	48
3.2.3. Obra final. Diario Arquitectónico.....	58
4. Conclusiones.....	62
5. Proyección del trabajo: “Proyecto Casa II”.....	64
6. Bibliografía.....	65
7. Índice de figuras.....	69
8. Currículum artístico.....	71

Resumen

En este trabajo, se lleva a cabo una investigación artística protagonizada por la figura de la casa, concretamente en los arquetipos, tanto externos como internos, que rigen este espacio. Y, por ende, resulta inevitable mencionar la relación existente y coexistente entre el sujeto y la casa. Partiendo del Trabajo Fin de Grado, *Proyecto Casa* (2020), se indaga en el análisis de la figura de la casa de la mano de referentes teórico-procesuales, como Gaston Bachelard y su obra *La poética del espacio* (2020) o el trabajo plástico de la artista Louise Bourgeois, entre otros, analizando el ideal de la casa arquetípica. Consecuentemente, la investigación conceptual es proyectada por medio de la producción artística contemporánea que establece el formato de Libro de Artista como expresión artística idónea para la traducción gráfica de las reflexiones suscitadas entorno a la figura de la casa. El Libro de Artista es entendido como espacio de introspección, originando un “diario arquitectónico”; una casa a habitar.

Abstract

This work consists of an artistic research of the figure of the house, specifically in the archetypes, both external and internal, that govern this space. Therefore, it is unavoidable to mention the relationship existing and coexistent, between the subject and the house. Starting from the work *House Project* (2020), the author inquires into the analysis of the house following theoretical-process authors such as Gaston Bachelard and his work *The poetic of spaces* (2020) or the plastic work of Louise Bourgeois by analyzing the ideal of the archetypal house, among others. Consequently, the conceptual research is projected through contemporary artistic production that establishes the Artist Book format as the ideal artistic expression for the graphic translation of the reflections raised around the figure of the house. The Artist's Book is understood as a space for introspection, originating an “architectural diary”; a house to live.

Palabras Clave

Casa arquetípica. Diario arquitectónico. Espacio de la memoria. Libro de artista. Producción artística contemporánea.

Key Words

Architectural diary. Artist's book. Contemporary artistic production. Memory space. Archetypal house.

1. Introducción

Cuadrado. Triángulo. Triángulo sobre cuadrado; la casa. La casa como la primera edificación erigida por un infante. La casa, según afirmaba Bachelard (2020): “es el primer mundo del ser humano” (p. 43), supone el cosmos para el lactante; “el ser humano es depositado en la cuna de la casa” (Bachelard, 2020, p. 43). No obstante, el espacio que supone la casa va más allá de la etapa de la niñez, pues prevalece en el sujeto allá donde esté; habitándose mutuamente, del mismo modo que la fugitiva Bourgeois sentenciaba la imposibilidad de abandonar la casa. Consecuentemente, la figura de la casa supone el germen que se pretende abordar en este proyecto, concretamente, desde un enfoque arquetípico del ideal de la casa.

Este trabajo Fin de Máster surge como consecuencia del Trabajo Fin de Grado; *Proyecto Casa* (2020). El presente documento coge el testigo del análisis de los diversos espacios subjetivos, reflexionando sobre el espacio como componente del sujeto y viceversa, más concretamente en base a la figura de la casa. Por ende, se presenta a través de las siguientes páginas, el análisis del espacio de la casa enfocado en los arquetipos que rigen a dicha enigmática estructura, distinguiendo arquetipos externos – a aspectos formales – y, arquetipos internos – en relación con el horizonte interno del sujeto -. Por consiguiente, el cuerpo teórico planteado es sustentado por diversos referentes, tanto teóricos como procesuales, desde *La poética del espacio* (2020) de Gaston Bachelard, presentando el concepto de la casa del recuerdo e incluso abordando el transcendental inmobiliario que esta presenta, hasta la ya mencionada con anterioridad obra de George Perec, *Especies de espacios* (2003). Sin obviar, la mano que tiende la maravillosa Louise Bourgeois, proyectando en sus obras autobiográficas la relación que la artista mantenía con la figura de la casa desde un enfoque terapéutico, guiado por el trauma y las ataduras hacía este espacio desde su niñez. A la par, se realiza un recorrido conducido por diversos artistas plásticos que emplean arquetipos externos, formas geométricas primitivas, en la construcción o deconstrucción de sus obras, como Liliana Porter o Agnes Martín, entre otros. Suscitando, además, el visionado de la producción gráfica de varios artistas protagonizada por reflexiones en torno a la figura de la casa, empleando como medio el libro de artista, “diario visual” como apunta Pep Carrió (2012), formato de gran interés para la autora de este trabajo como se expone a continuación.

En cuanto al marco empírico de dicho documento, se proyecta el Libro de Artista como método idóneo para la expresión de las reflexiones y análisis expuestos primeramente en el cuerpo conceptual de dicho trabajo. Previamente, se propone una serie de acercamientos a la disciplina artística que supone el formato de Libro de Artista, indagando a través de diversos teóricos y artistas de esta categoría contemporánea, como Bibiana Crespo, Salvador Haro o el grupo de investigación LAMP, en qué consiste, ya que no existe una definición como tal; pues pretender definir el Libro de Artista sería limitarlo. A su vez, se propone un enfoque introspectivo de este medio, analizando el potencial íntimo que el artista encuentra en el libro de artista.

En síntesis, se presenta el Libro de Artista como casa a habitar, a modo de “diario arquitectónico” bajo el título de *Proyecto Casa II* (2023).

1.1. Justificación e hipótesis

La justificación de dicha investigación artística habita en la relación prácticamente inherente que se establece entre vida y obra. Este vínculo indiscutible se teorizó, anteriormente, bajo el título *Proyecto Casa* (2020), reunido mediante el trabajo fin de grado.

La motivación que reside en la temática de esta propuesta es, por tanto, en su totalidad personal, movida por un ejercicio introspectivo, acompañado por la necesidad de materializar y exponer esta realidad por medio de una producción artística contemporánea, empleando como vía el formato que ofrece el libro de artista.

Se parte, por ende, de la hipótesis que decreta el Libro de Artista como medio idóneo para el análisis y la proyección gráfica de las reflexiones establecidas en torno al ideal de casa arquetípica.

A fin de cuentas, los intereses personales fomentan un cuerpo de trabajo teórico promovido por diversos referentes tanto conceptuales como plásticos que, recogiendo el testigo del anterior Trabajo Fin de Grado, *Proyecto Casa* (2020), se focalizan en el ideal arquetípico que envuelve la figura de la casa, sustentado a la par y consecuentemente, el origen de una producción gráfica contemporánea por medio del Libro de Artista como espacio de intimidad, germinando en un “diario arquitectónico” que sustenta las reflexiones del cuerpo de trabajo, abarcando a su vez; una casa a habitar.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general

Como objetivo general, se pretende desarrollar un cuerpo de obra artística, dando lugar a una producción artística contemporánea empleando como medio el Libro de Artista.

1.2.2. Objetivos específicos:

- Proseguir la investigación artística del Trabajo Fin de Grado, *Proyecto Casa* (2020), profundizando y desarrollando a partir de este un cuerpo de trabajo teórico procesual centrado en el ideal de la casa arquetípica.
- Analizar e indagar sobre el arquetipo externo que habita la figura de la casa arquetípica por medio de un marco teórico referencial.
- Analizar e indagar sobre el arquetipo interno que habita la figura de la casa arquetípica por medio de un marco teórico referencial.
- Analizar el Libro de Artista como espacio introspectivo para la creación artística por medio de un marco teórico referencial.
- Proyectar de forma gráfica a través de una producción artística contemporánea protagonizada por el Libro de Artista, las reflexiones resultantes y colindantes entorno a la figura de la casa: *Proyecto Casa II* (2023), a modo de “diario arquitectónico”.

1.3. Metodología

El enfoque metodológico que plantea el siguiente proyecto consiste esencialmente en una investigación artística, como se denomina en inglés *artistic research*, pues propone un trabajo teórico procesual basado en la figura del Libro de Artista, recopilando a la par que sustenta de manera paralela el marco conceptual y referencial expuesto.

La investigación artística consiste en la producción artística en sí misma como parte fundamental del proceso de investigación, donde la obra de arte constituye el resultado de dicha investigación, a modo incluso de conclusión. También, se ha de señalar, la existencia de matices en dicha investigación donde la obra no solo es el resultado de un marco teórico previo, sino el sustento, a modo de proceso de retroalimentación teórico-práctica.

A su vez, se da cabida la importancia de un marco teórico que es alimentado metodológicamente por fuentes bibliográficas donde cohabitan no solo referentes plásticos, sino, sociólogos, filósofos, epistemólogos, teóricos del arte e incluso, poetas. De este modo se hallan figuras fundamentales tales como Perec, con su obra *Especies de espacios* (2003) o, también, de gran relevancia, el volumen *La poética del espacio* (2020) de Gaston Bachelard. Paralelamente, se recurre a artistas plásticos como Liliana Porter con sus fotograbados arquetípicos. Al mismo tiempo se expone tanto la obra gráfica de Eduardo Chillida como sus hipótesis sobre conceptos tan abismales como el espacio, el tiempo o el propio vacío a través de sus *Escritos* (2019). Sin obviar al pilar sustancial que supone Louise Bourgeois, concretamente con su serie *Femme Maison* (1946-1948), entre otros, con motivo de abordar desde un enfoque artístico el ideal de casa arquetípica.

Por otro lado, el rumbo que toma el marco teórico con relación a la disciplina artística del libro de artista se fundamenta de igual manera en una metodología sustancialmente bibliográfica. A razón de este hecho, cabe señalar referentes tanto plásticos como teóricos de esta expresión artística, tal es el caso de Bibiana Crespo o el Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid LAMP, “el Libro de Artista como Materialización del Pensamiento”. De igual modo, cabe señalar la presencia de artistas plásticos como Pamela Salen la cual a través de sus fotogramas domésticos acerca al espectador-lector al entendimiento de la compleja disciplina que conlleva el libro de artista. Con motivo de estas fuentes bibliográficas cabe señalar la apertura hacia una metodología experimental que tendrá su máximo desarrollo en lo que a la producción artística acontece.

Así pues, el cuerpo conceptual de esta investigación es de suma importancia, apadrinado por referentes de diversas disciplinas que convergen como si de líneas secantes se tratasen en un único punto; este punto es titulado como *Proyecto Casa II* (2023).

En relación a lo anteriormente expuesto, la justificación de la adecuación de la investigación artística a la hora de abordar este trabajo fin de máster, reside brevemente y a modo de cierre, en la obtención de una obra de arte resultante de un proceso de indagación previo, cuyo marco, tanto teórico como empírico, son indivisibles, desembocando en una producción artística

que registra, documenta e incluso difunde estas reflexiones, interpretaciones, experimentaciones y hasta vivencias que se han ido desarrollando en este TFM titulado *Proyecto Casa II. Investigación artística sobre la casa arquetípica por medio del Libro de Artista*.

Por lo que compete, ya no solo al cuerpo conceptual de trabajo, sino al desarrollo de una producción artística contemporánea en base al libro de artista, cabe señalar que este documento Trabajo Fin de Máster, prosigue o más bien, profundiza, en el trabajo fin de grado realizado previamente en el año 2020, bajo el título: *Proyecto Casa*.

Es decir, el presente Trabajo Fin de Máster recoge el testigo del ya mencionado Trabajo Fin de Grado. De tal manera que, partiendo de una línea de creación artística previa, con un lenguaje artístico personal ya desarrollado, se es acentúa una metodología experimental fruto del proceso de la creación artística, cuyo objetivo reside en la expresión gráfica a través del medio que supone el libro de artista. Por tanto, se abren nuevas vías de investigación artística, que proyectan una serie de objetivos en el presente documento a afrontar tanto de manera conceptual como procesual.

En base al proceso creativo enmarcado empíricamente en el presente documento, cabe señalar la asistencia disciplinada al lugar de trabajo práctico, en este caso, el taller de grabado. A causa de la estancia en este espacio de trabajo, se fomenta una metodología experimental, anteriormente planteada, de cara a proyectar la producción artística contemporánea.

Por consiguiente, la investigación artística que se expone no supone únicamente la continuidad de un precedente trabajo fin de grado, más bien, conlleva la hipótesis que establece el libro de artista como medio de expresión plástico idóneo para el análisis y reflexiones en torno al ideal de la casa arquetípica.

2. Marco teórico.

2.1. La casa arquetípica.

“La construcción del individuo nace en la casa, regida por una serie de arquetipos tanto externos como internos; la casa como espacio utópico” (Rodríguez, 2020, p. 20).

En primer lugar y, como se mencionaba con anterioridad en el trabajo fin de grado, *Proyecto Casa* (2020) se emprendió en su día un proceso de reflexión y acercamiento a la figura de la casa; teñido desde la connotación utópica, que más sin querer que queriendo, resulta supeditada a este lugar.

Ahora bien, en el presente cuerpo teórico aquí expuesto, se pretende analizar e indagar en la figura que supone el espacio de la casa, más concretamente, se abordarán los arquetipos que rigen dicha estructura. Estos arquetipos son clasificados por la autora en dos grupos, arquetipos externos e internos. Si bien es cierto que en su día dichos prototipos fueron mencionados, no suscitaron la relevancia que presentan en este documento; eran arraigados al ideario de utopía que envuelve la figura de casa, *Proyecto Casa* (2020).

“La imagen de la casa arquetípica ha sido utilizada por artistas contemporáneos para elaborar creativamente hechos vitales que tienen que ver con la intimidad o con la memoria, pero también con el desarraigo o el extrañamiento” (González, 2013, p. 117).

Con motivo de lo que concierne el ideal de casa arquetípica, resulta de interés mencionar a Carmen González, pues señala el poder simbólico a nivel estructural de la casa recurrente en el arte contemporáneo, recopilando por medio de su artículo *La casa arquetípica y su representación en el arte contemporáneo* (2013), una serie de referentes que, abordando el ideal de la casa de manera íntimamente personal, obtienen, a la par, la identificación colectiva de lo que supone este espacio. Del mismo modo, la Real Academia Española (1933-1936) plasma la definición del término arquetipo, desde la visión psicológica, como “imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo”.

Por otro lado, González (2013) referenciaba en su artículo al filósofo francés Gaston Bachelard, quién acuñó en su obra, *La poética del espacio* (2020), el concepto de *topofilia*, para denominar las imágenes del “espacio feliz” (p. 33). A su vez, los diversos matices poéticos que habitan este término nos presentan un escenario de espacios ensalzados, espacios vividos, espacios de la intimidad, aludiendo a aquellos lugares amados, de carácter protector e incluso hospitalarios de la imaginación; más concretamente analiza en sus páginas el espacio de la casa.

Al hablar Bachelard (2020) de *topofilia*, resulta inevitable aludir al vocablo *utopía*, ésta fue una invención del pensador Tomás Moro (1516) para su obra literaria. Esta palabra se origina por la unión de dos términos griegos, el prefijo “ou”, que significa no, y el sufijo “topos”, que significa lugar, es decir; “no lugar”. Actualmente, según recoge la Real Academia Española, el término utopía es definido como “plan, proyecto, doctrina o sistema ideales que parecen de muy difícil realización”, tesis que no difiere de la explicación

otorgada por Moro (1516), que consistía en el ideal de la creación de un estado justo, cuyo fin otorgase la felicidad de sus habitantes.

Al fin y al cabo, resulta inapelable hablar de arquetipos obviando el ideal utópico que en ellos reside, o, ¿acaso los arquetipos no son más que meras carreteras que conducen hacia un imaginario utópico? Así pues, se tiende una autovía. Por un lado, el carril derecho del arquetipo externo y, para adelantar, el carril izquierdo que constituye el arquetipo interno, o viceversa. Ambos, recorren la inmensidad territorial que comprende la figura de la casa que es subordinada al punto de destino que implica la utopía. En suma, ¿no son los arquetipos, el concepto utópico y la figura de la casa construcciones de la sociedad de igual manera que suponen las autovías?

Así pues, hablando de vías, es conveniente realizar un matiz incitando al espectador-lector a replantear el pensamiento del espacio, sin obviar a su fiel compañero el tiempo. Dicha relación espacio-temporal habita la obra *Especies de espacios* (2003) de George Perec, de igual manera que alza el marco teórico presente en este documento, reflexionando acerca del espacio o, mejor dicho, especies de espacios, como el mismo título de su escrito indica. No obstante, es de la mano de Bachelard (2020), de donde se obtiene la llave que permite acceder a los rincones del espacio de la casa.

Asimismo, el vigente trabajo es recorrido no solo de manera conceptual sino procesual, paralelamente, por personajes como Isidro Ferrer y Pep Carrió, cuyas reflexiones visuales entorno a la casa presentan el patrón simbólico que alude González (2013) al hablar de la representación de la casa como fuente inagotable. Del mismo modo, es proyectada la obra de Liliana Porter, enraizada al ideal de infancia y habitada por arquetipos primitivos. Pues bien, estos arquetipos residen en los vacíos arquitectónicos de Rachel Whiteread, de igual manera que constituyen los versos de Chillida (2019). A su vez, se esconden contradictoriamente a simple vista en la obra de la fugitiva Louise Bourgeois, no sin antes, dejarse caer por la “silenciosa” obra gráfica de Agnes Martín, habitando, a la par, la casa del recuerdo de Olafur Eilíasson, página a página. Sin obviar, el cobijo que estos encuentran tras conceptos duchampianos que tiñen el sutil trabajo de Komagata o Antonio Rabazas, entre otros. A fin de cuentas, tanto los referentes ya citados, como los que irán redescubriéndose, epígrafe a epígrafe, comprenden la casa como un lugar activo, habitado por la memoria y cargado de experiencia personal.

Añadir, con motivo de objeto de dicha investigación aquí planteada, que se establece el formato de Libro de Artista como vehículo apropiado para la producción artística de este trabajo. Los siguientes referentes artísticos presentes en este documento son visionados desde un enfoque gráfico, en relación con la disciplina artística a desarrollar: el libro de artista.

Recapitulando la clasificación inicial otorgada a los arquetipos distintivos dentro de la figura de la casa, el siguiente documento gestiona estos mismos de manera individual, suponiendo un esfuerzo a la hora de diferenciar uno de otro, ya que ambos comparten un vínculo inquebrantable que erige el espacio de la casa, y en consecuencia, no es de extrañar que los referentes aquí presentes salten de una página a otra, sucesivamente, creando un ideal compacto acerca de la temática principal de dicho trabajo: la casa arquetípica.

2.2.1. Arquetipo externo.

En primer lugar, en cuanto a aspectos formales se refiere, el espacio que supone la casa está regido por arquetipos externos protagonizados por formas geométricas primitivas. La casa, como indicaba Bachelard (2020), concentra a su alrededor una especie de asociación de imágenes, y esta insinuante cavilación adquiere sentido página a página, epígrafe a epígrafe, comenzando por el arquetipo interno.

No obstante, resulta prácticamente inevitable hablar de la casa obviando el colosal concepto que engloba el espacio. Como es mencionado en *Proyecto Casa*: “El espacio; ese gran interrogante” (Rodríguez, 2020, p. 5). A lo que cabe añadir: el espacio que supone la casa; ese mayor interrogante.

En relación con la complejidad que proyecta el espacio, varios son los teóricos y artistas que se han aventurado a meditar en torno a este abismal concepto, tal es el caso de Eduardo Chillida (2019) al meditar con “ocupar un espacio y no tener medida: ¿no será esto el espacio?” (p. 64).

Con respecto al espacio que supone la casa, Bachelard (2020) enfatiza la importancia de este lugar al afirmar que ésta constituye “nuestro primer universo” (p. 40). En relación con esta idea cósmica, Bachelard (2020) va más allá distinguiendo la figura de la casa natal como el espacio más importante en la vida del sujeto. Es decir, como Bachelard (2020) redacta: “en suma, la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar” (p. 53), prosiguiendo con la enfatización que establece el resto de las viviendas, hipotéticas casas, del individuo como meras variaciones de esta pieza clave; la casa natal atribuida de un carácter inolvidable.

Por tanto, la casa es asociada a una serie de imágenes, no solo a nivel metafísico, de manera intangible, que también, sino a nivel formal, estructural. De la misma forma que Bachelard (2020) evoca a la infancia para teorizar sobre la figura de la casa, “casa natal”, que engloba una serie de prototipos geométricos presentes en el colectivo popular, adquiridos de forma intrínseca desde la niñez.

Por otro lado, al abordar el imaginario que presenta el espacio, resulta claro recurrir a George Perec. Sin duda, el juicio que establece Perec (2003) sobre el espacio es más que fascinante, aportando declaraciones como la siguiente: “Mis espacios son frágiles: el tiempo va a desgastarlos, va a destruirlos: nada se parecerá ya a lo que era, mis recuerdos me traicionarán, el olvido se infiltrará en mi memoria” (p. 139).

Cabe resaltar la labor del escritor francés en su obra *Especies de espacios* (2003), puesto que elabora un listado clasificando los diversos tipos de espacios existentes y coexistentes. A partir de este inventario, se han seleccionado aquellos espacios coetáneos en la figura de la casa defendidos en el presente documento. Estos espacios son los siguientes (p. 21):

Espacio cerrado
Espacio prescrito

Espacio contado
Espacio vital

Espacio crítico
Descubrimiento del espacio
Espacio aéreo
Paseos por el espacio
Geometría del espacio
Mirada que explora el espacio
Espacio tiempo
Espacio medido

Espacio imaginario
Espacio nocivo
Espacio blanco
Espacio del interior
Espacio ordenado
Espacio vivido
Espacio recorrido
Espacio plano

Así pues, Perec (2003) plasma la existencia de diversos tipos de espacios, analizando a través de su obra estos espacios subjetivos como supone la página, la cama o incluso la casa.

De igual manera que Eduardo Chillida, reflejaba a través de sus *Escritos* (2019), la distinción de un listado de espacios yuxtapuestos, de entre los cuales cabe señalar los siguientes, teniendo en cuenta el espacio que supone la casa en el presente cuerpo de trabajo (p. 56):

Espacio positivo – Espacio negativo
Espacio limitado – Espacio inmenso
Espacio ahora – Espacio siempre

Ahora bien, para Chillida (2019) el proceso creativo consistía en la acción de cuestionar; “la obra es para mí contestación y pregunta” (p. 50). Entendiendo de tal manera el proceso artístico, no es de extrañar que Chillida se interrogase continuamente sobre el espacio, presente en sus obras ya no solo tridimensionales, sino también, incógnitas presentes de forma bidimensional visible en su trabajo gráfico.

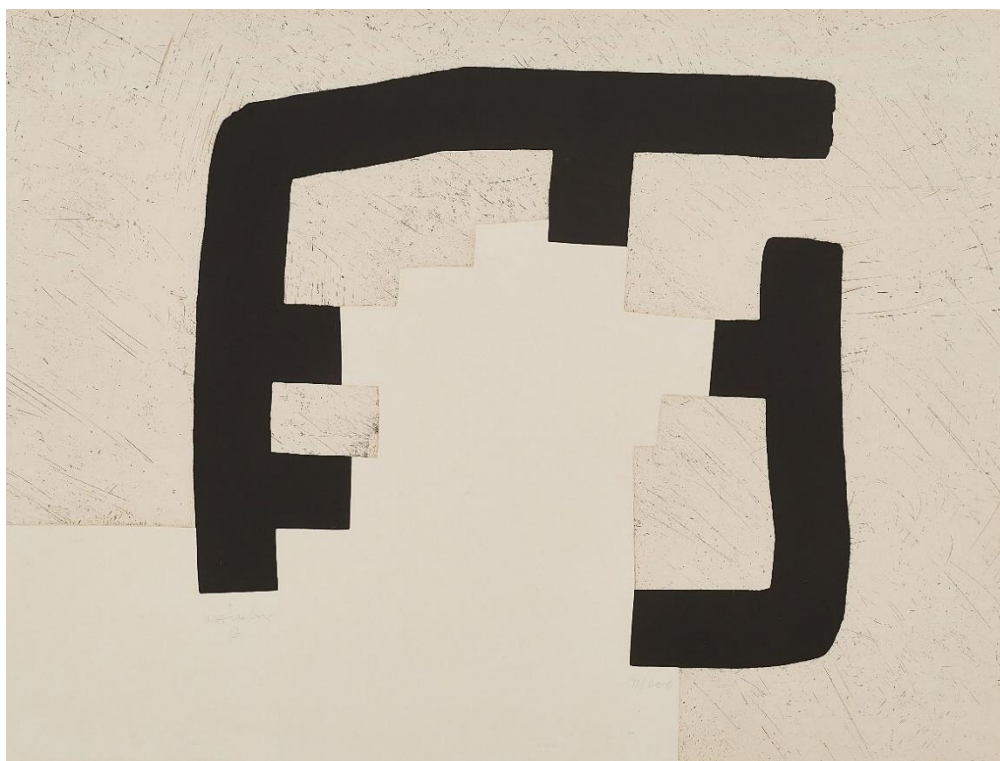


Figura 1. “Homenaje a Heidegger”, aguafuerte y aguatinta, Eduardo Chillida, 1994.

En el mencionado Trabajo Fin de Grado *Proyecto Casa* (2020), se realiza una aproximación al monumental concepto que supone el espacio, de tal modo, se recurre a figuras como Heidegger o Foucault, para esclarecer ciertos ideales en relación con este, como es el caso del concepto de habitar. En este caso, cabe señalar la obra *El arte y el espacio* (2019), editada por el filósofo alemán, Martin Heidegger, en parte, en base a la obra del escultor vasco Eduardo Chillida, recopilando reflexiones en torno al arte y su relación con el espacio, como el propio título indica. Del mismo modo, Chillida (2019), expone la siguiente reflexión heideggeriana: “solo si somos capaces de habitar podremos construir” (p. 70).

Por otro lado, Chillida también fue conocido por el filósofo francés, Gaston Bachelard, quién, incluso, redactó el *El cosmos del hierro* (1985), sustentado por la obra del propio Chillida. Y, precisamente, esta conexión da paso a la presentación de la figura de Bachelard, autor que supone un pilar fundamental para el presente Trabajo Fin de Máster, suponiendo concretamente su volumen, *La poética del espacio* (2020), metafóricamente el santo grial del cuerpo de trabajo.

Cabe señalar la producción artística recíproca entre Chillida y ambos filósofos, Heidegger y Bachelard, mediante la creación plástica de homenajes por parte del artista vasco a cada uno de los pensadores. De este modo, se origina la obra Homenaje a Heidegger (1994), que trata de un grabado en aguafuerte y aguatinta y, por otro lado, Homenaje a Bachelard (1958), también conocido como “Sueño articulado”, que consiste en una pieza escultórica en hierro.

Ahora bien, retomando el ideal de arquetipo interno, se ha de conocer una gran parte del trabajo de la artista argentina Liliana Porter, que es regido por arquetipos, algunos más evidentes en unas obras que otras; presentes ya sea de manera directa o indirecta. Estos arquetipos se caracterizan por la geometría básica de sus formas, como es el caso del triángulo, el círculo y el cuadrado, o traducido de manera tridimensional, se hablaría de la pirámide, la esfera y el cubo. Estas formas primitivas transportan a la más pura infancia, rememorando el clásico juego de aprendizaje cognitivo-conductual, que consiste en elaborar construcciones a partir de estas mismas o, de insertar cada una de las piezas de madera, generalmente, en su correspondiente hueco. Así pues, el infante aprende a reconocer el volumen.

Como se mencionaba, considerable parte del trabajo de Porter aparece habitado por estos arquetipos, desde obras en papel como *The attempt* (triángulo) (2014), pasando por una gran variedad de estampaciones como es el caso de *Untitled with pyramid*, *Untitled with sphere* y *Untitled with cube*, todas ellas realizadas durante 1974, pudiendo funcionar tanto individualmente como de manera conjunta; conformando un tríptico. A modo de inciso, mencionar el fotograbado *Triangle* (1975), protagonizado por estas formas arquetípicas que caracterizan a la artista, tanto de manera bidimensional como tridimensional sobre arena, rescatando la idea de bloque de construcción infantil ya mencionado.



Figura 2. *"Untitled with Geometric Shapes"*, fotografado y collage, Liliana Porter, 1974.

Por otro lado, es de interés nombrar los "figurines" de Porter, estos consisten en objetos encontrados en su mayoría, a partir de los cuales origina poéticas visuales por medio de instalaciones artísticas. Los "figurines" aluden a la infancia, la rememoran a través de las escenografías que recrean, pues generalmente se tratan de muñecos abandonados que han sido hallados por Liliana. He aquí donde reside el gran atractivo de estas creaciones, hallazgos que retoman una nueva vida de la mano de la artista; rescata la infancia aparentemente perdida y la pone sobre la mesa a partir de su obra.

Si bien es cierto la clara evidencia de lo entendido como arquetipo externo en la obra de Porter, cabe señalar, también, el trabajo de Agnes Martín, *On clear day* (1973), éste constituye el único proyecto impreso de la artista, desarrollado durante su retiro a una casa aislada en Nuevo México, se compone de treinta cuadrículas sobre formato cuadrado en papel japonés.

Según recoge Krakow Witkin Gallery (2019), Salatino, presidente y curador de grabados y dibujos en el Instituto de Arte de Chicago, señaló, en 2008, sobre la propuesta de Agnes que las cuadrículas evocan la idea de inocencia de la artista, "se trata de esos sutiles momentos de felicidad que todos experimentamos", pues para Martín el arte se define como "la representación concreta de nuestros sentimientos más sutiles" (Salatino, 2008)

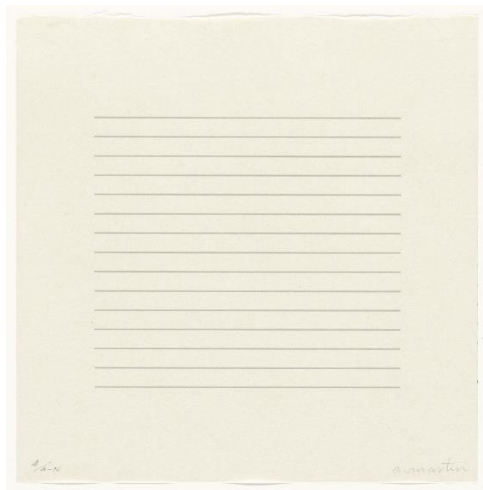


Figura 3. "On a clear day", Agnes Martin, 1973.

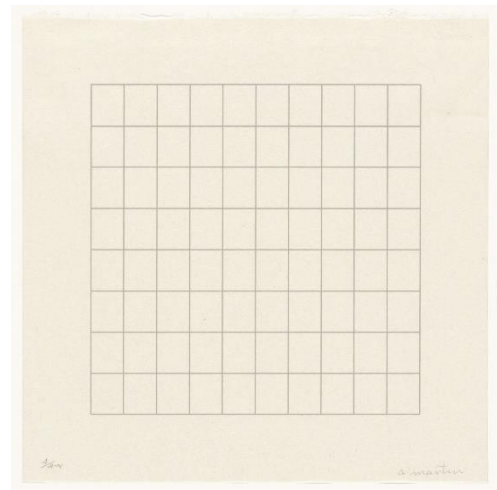


Figura 4. "On a clear day", Agnes Martin, 1973.

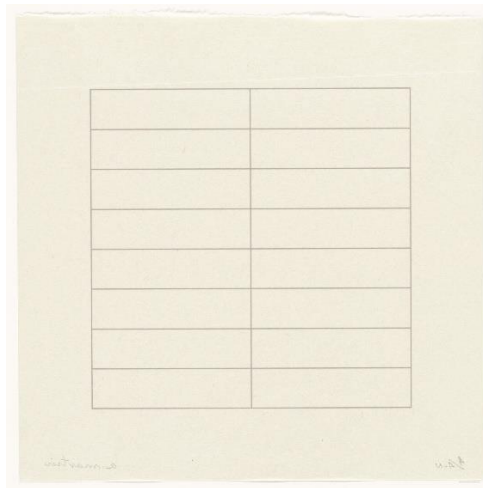


Figura 5. "On a clear day", Agnes Martin, 1973.

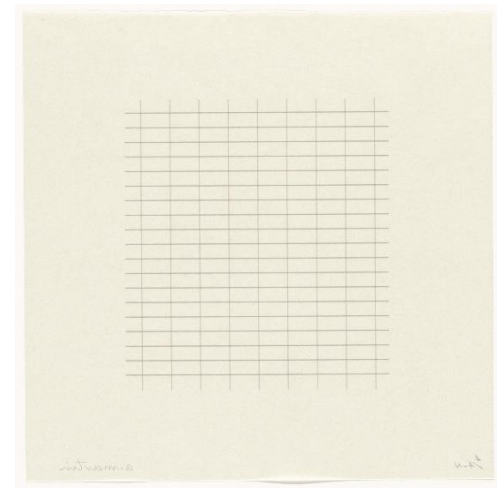


Figura 6. "On a clear day", Agnes Martin, 1973.

Asimismo, la obra de Martin recuerda al trabajo de Elena Asins (2023), esta misma definió su propio trabajo como "una obra muy provocativa, pero en silencio" (Asins, 2023), tesis que al mismo tiempo se puede atribuir a la obra comentada de Martin. A su vez, ambas artistas se asemejan en cuanto a la vivencia del proceso creativo, las dos experimentaron un aislamiento autoimpuesto, con el fin de una soledad buscada a la par que necesaria, huyendo del bullicio de la ciudad se convirtieron en "fugitivas" constantes como Louise Bourgeois.

Acerca de la metodología de trabajo ejecutada por Asins, ésta se basa en un sistema de relaciones, fundamentado por la estructura; la estructura de un todo. Es decir, consiste en la encadenación de lugares, situaciones, tiempos y espacios. De acuerdo con la metodología defendida, Asins evidencia el proceso de secuencial, proyectando el cambio en su obra, incorporando de esta manera el elemento que supone el tiempo a su trabajo. En igual forma, Chillida (2019) mostraba gran interés por el proceso de las cosas al mutar de

un estado a otro; “crecimiento, evolución, desarrollo” (p. 49), influidos a su vez por el componente que supone el tiempo.

Del mismo modo, tanto Asins como Chillida discernen la poesía como elemento constructivo. Hecho visible en el volumen de Javier Pueyo, *La nada poética* (2020), enlazando la obra del escultor Jorge Oteiza, concretamente las piezas que suponen las *cajas metafísicas*, con la poesía de José Ángel Valente, *Tres lecciones de tinieblas*.

Por otro lado, resulta irrefutable la influencia directa o, indirecta, del trabajo de Jorge Oteiza en la obra de Asins, siendo respaldado Oteiza, a su vez, por el trabajo de Chillida y viceversa.

Con relación a la obra de Oteiza, se ha de destacar el Propósito experimental (1988), comúnmente conocido como laboratorio experimental o laboratorio de tizas. El Propósito Experimental (1988), como bien explica Pueyo (2020), sugiere la creación de un espacio activo, a partir del ensamblaje de formas geométricas. Estos elementos geométricos remiten al arquetipo externo, ya que radica en geometrías básicas como son el cuadrado y el círculo; el cubo y la esfera, entre otras. De este modo, se origina un lenguaje propio del artista que permite la creación de multitud de composiciones empleando dichos recursos estilísticos propios de alfabeto de Oteiza, provocando la activación del espacio a partir de los elementos geométricos.

Señalar la figura de Juan Pablo Huércanos (2016), subdirector del Museo Oteiza, este cataloga el Laboratorio Experimental (1988), llevado a cabo por Oteiza (1908-2003) a lo largo de su vida como “proyecto infinito” (p. 41).

Como se mencionaba, la similitud entre artistas como Asins y Oteiza, se proyecta además en la metodología aplicada por ambos en la creación artística. Asins, habitaba la geometría, basándose en un proceso estructural, de igual modo que Oteiza lleva a cabo mediante su Propósito Experimental (1988).

A partir del contenido que ofrece el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la obra de Asins resulta de fácil acceso gracias a documentos sobre esta misma, como el catálogo expositivo *Fragmentos de la memoria* (2011), o el contenido audiovisual *Aquí no hay nada que comprender* (2023), ambos archivos registrados por el MNCARS. No obstante, el interés por el repertorio mencionado reside en la voz de la propia artista, es decir, es la propia Elena Asins quien habla de su obra, pues ¿quién mejor que uno para hablar sobre sí mismo? A razón de este hecho, Asins, redescubre trabajos de gran atractivo como, por ejemplo, la serie de serigrafías sobre papel titulada *La rotación del menhir* (1999), que evidencia una clara influencia del ya mencionado Oteiza.

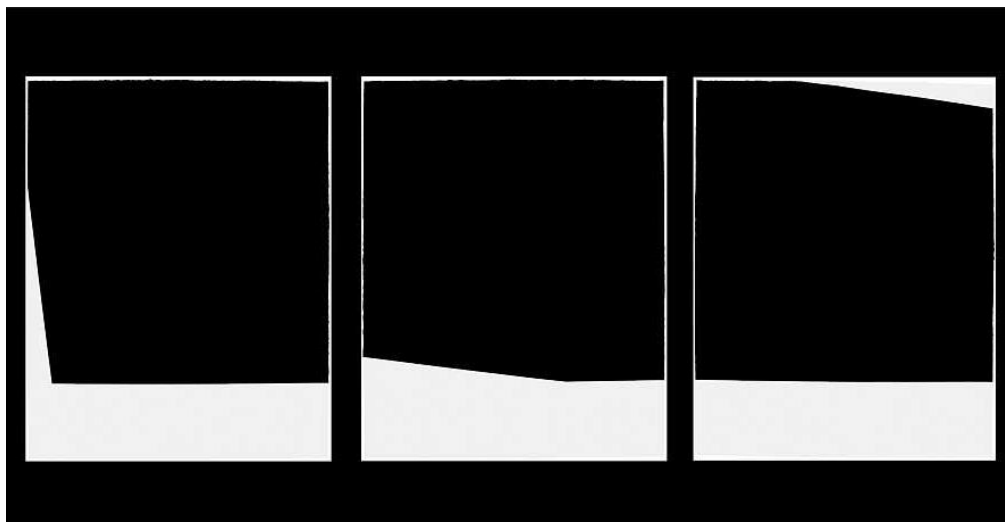


Figura 7. “La rotación del menhir”, serie serigráfica, Elena Asins, 1999.

A su vez, evocar la metáfora que empleaba Asins a la hora de describir su propia obra, empleando el concepto del silencio, de igual manera que Pueyo (2019) manifiesta sobre Oteiza, con relación a la búsqueda del silencio, en este caso, un “silencio creativo” (p. 46), entendido como la fase del proceso artístico protagonizado por una estética negativa que alude el propio lenguaje. Es decir, se presenta la inmensa hipótesis de la desocupación del espacio como elemento edificante, en otros términos, la construcción del vacío. No obstante, el complejo imaginario que envuelve al vacío será desarrollado en el epígrafe correspondiente al arquetipo interno, donde se dan cabida conceptos tales como lo “infraordinario” de Perec (2017), o lo “infraleve” de Duchamp (2016).

Otro elemento, con respecto a la construcción del vacío teorizada con anterioridad, se presta la distinción de la pieza *Your House* (2006) de Olafur Eliasson. Ésta supone la representación de la casa del artista danés a través del corte láser de 454 hojas de papel que conforman un libro de carácter inmersivo, dónde página a página se construye (o deconstruye) progresivamente este espacio arquitectónico tan personal para el artista por medio del corte en negativo del papel.



Figura 8. “Your House”, libro artista, Olafur Eliasson, 2006.



Figura 9. “Your House”, libro de artista, Olafur Eliasson, 2006.

El libro de artista ideado por Eliasson (2006), se vincula también a la obra *Especies de espacios* (2003), en la medida que Perec dedica un capítulo a “la página”, proyectando sobre la hoja interesantes reflexiones tales como: “Escribo: vivo en mi hoja de papel, la cerco, la recorro. Suscito espacios en blanco, espacios (saltos en el sentido: discontinuidades, pasajes, transiciones)”. (p. 31)

Cabe señalar, a modo de paréntesis, el proyecto *Poèmes en Pièces* (2012), de Julie Sthepen Cheeng. Dicha propuesta, adquiere un atractivo a nivel estructural a causa del empleo de la tridimensionalidad en las geometrías arquetípicas. Tal es el caso del cubo, edificado mediante papel. Concretizando, el proyecto se conforma por dieciséis módulos de papel, que ofrecen una variedad compositiva que rememora en parte al Propósito Experimental (1988) de Oteiza, suponiendo la construcción de habitáculos que conforman una estructura similar a una casa. Por consiguiente, las hipótesis planteadas por Perec (2003) nuevamente adquieren protagonismo al habitar el papel de igual manera que sucede en el libro-juguete de Cheeng (2012).

A raíz de las formas arquetípicas identificadas, se profundiza a continuación, en la figura de ilustradores como son Pep Carrió e Isidro Ferrer, ambos ejemplifican a la perfección la representación frecuente en el arte contemporáneo de la casa arquetípica, constituyendo un simbolismo colectivo, como analiza Carmen González en su artículo *La casa arquetípica y su representación en el arte contemporáneo* (2013).

Pep Carrió inició en el año 2007 un proyecto personal conocido como “diario visual”, consistía en crear una imagen cada día empleando como medio una agenda anual negra, bastante austera, lista para ser habitada por las maravillosas ideas y reflexiones visuales de Carrió. A modo de experimentación portátil, realiza imágenes visuales de manera automática, con los recursos y técnicas asequibles en ese preciso momento, como es el caso de lápices, tinta, collage a partir de imágenes encontradas, gouache, rotulador, etc.

Se puede mencionar una colección de “diarios visuales” que parten desde el inicio de este proyecto en 2007, hasta cinco años más tarde, en 2011, recopilados todos ellos bajo el título de *Los días al revés* (2012), editado por La Fábrica. No obstante, Carrió ha seguido llevando a cabo su proyecto personal, resultando el último fechado en 2022. Por lo tanto, hoy en día, mientras son leídas estas líneas, Pep está en algún lugar del mundo capturando en su agenda del año otro de sus maravillosos poemas visuales, o, comúnmente conocidos como ilustraciones.

En base a los dibujos elaborados por Carrió durante el periodo de confinamiento durante el año 2020, protagonizados por la figura de la casa y reflexiones visuales de ésta llevadas a cabo en su peculiar agenda anual, es cuando María José Ferrada - inspirada por dichas creaciones- decide emprender un proyecto paralelo al de Carrió, elaborando una breve historia diaria que acompañase a estas ideas visuales. Ambos proyectos convergieron con el tiempo bajo el título *Casas* (2023), originando una poética fusión entre dibujo y texto, que sin duda, nos transportan a otras realidades,

cómo se puede leer en la contraportada del propio libro: “la casa tiene que ver con el espacio físico, pero también con el espacio interior que uno habita”.

La propuesta editorial colaborativa entre Ferrada y Carrió (2023) rememora las fantásticas y enigmáticas *Ciudades invisibles* (2022) de Italo Calvino. En la obra de Calvino se describen ciudades ficticias, fruto de la inspiración de poemas del autor que nos invitan a sumergirnos en sus calles, a habitarlas, como es el caso de Zaira, clasificada dentro de las ciudades de la memoria, edificada por medio del espacio y el pasado acontecido; cuyos cimientos son los recuerdos. Por otro lado, encontramos la ciudad “sutil” de Isaura, conocida como la ciudad de los mil pozos, donde seguramente como habitante censado se enmarcaría Duchamp, puesto que una atmósfera “infraleve” parece envolver el territorio; Calvino describe (2022) que “un paisaje invisible condiciona el visible” (p. 35).

Cogiendo el testigo en este documento de Carrió a Ferrer, se rescata la muestra exhibida en el centro La CALA de Chodes: casa de creación e investigación artística, a través la exposición *Abrir la ventana* (2010), donde el artista proyectó de manera tridimensional sus reflexiones acerca de la figura de la casa elaborando poéticas esculturas y maquetas de pequeño formato.

Las representaciones sobre la casa de Isidro (2010) remembran las historias breves de Ferrada (2023) sobre este potente espacio, como por ejemplo la casa de Yaro Mbeki: “La casa de Yaro Mbeki era una casa de una sola habitación. Nadie entendía cómo era posible que en ella cupieran, además de la cama y el sillón, un bosque, tres bandadas de pájaros y el sol de la tarde” (p. 12).

Prosiguiendo con el trabajo de estos dos ilustradores, cabe mencionar también, el proyecto de realidad aumentada llevado a cabo por el Departamento de Informática de la E.P.S.A y el Departamento de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, bajo el nombre de *Abierto todo el día* (2012). En éste se desarrolla una aplicación que permite interactuar no solo con los diarios visuales que mencionábamos de Pep Carrió, sino que también ofrecen la experiencia de adentrarnos en los cuadernos elaborados por el gran Isidro Ferrer.

A continuación, se presenta una de las muchas ilustraciones (Figura 10) que Carrió proyectó como traducción de reflexiones en torno a la casa, con el propósito de ejemplificar el arquetipo externo por medio de esas construcciones geométricas que remiten a la infancia, pues, ¿quién no ha dibujado un cuadrado y un triángulo y no lo ha llamado casa? Al mismo tiempo, la siguiente ilustración (Figura 10) abre la puerta por la cual asoma el ideal de arquetipo interno, éste, se ha ido escabullendo página a página, evidenciando pistas, como si de las baldosas amarillas de Mago de Oz se tratase, hasta, finalmente, exponerse definitivamente, con todo lo que esto implica para la figura de la casa arquetípica y consecuentemente, su inherente relación con el sujeto: “yo”.



Figura 10. Reflexión visual para la obra de Ferrera “Casas”, Pep Carrió, 2023.

En definitiva, el arquetipo externo que, junto al arquetipo interno, rige el espacio de la casa, se traduce en geometrías primitivas propias de la infancia, como es el caso del cuadrado, el triángulo o el círculo, así como, el cubo, la pirámide o la esfera, entre otros. Con el objetivo de esclarecer el ideal de arquetipo externo, se recurre a referentes tanto teóricos como procesuales que pretenden arrojar luz sobre estos prototipos geométricos que conforman la figura de la casa. Por esta razón, se indaga inicialmente en la inmensidad del espacio, específicamente, el espacio que supone la casa, de la mano de figuras como Perec, Bachelard e incluso Chillida. Prosiguiendo con el trabajo de artistas plásticos como Liliana Porter y sus fotograbados, habitados por las

geometrías más primitivas; intrínsecas en la infancia. A la par, se visita, brevemente, la serie gráfica de Agnes Martín, rememorando las estructuras de la inocencia más cuadrículada. De igual modo, se catapulta al lector-espectador a habitar directamente la geometría, a través del proceso creativo de Elena Asins y, por ende, de Jorge Oteiza. De igual manera, se expone la hipótesis que establece la construcción del vacío, tesis reflejada en el trabajo de diversos referentes, como es el caso de Olafur Eliasson (2006), que catapulta al lector-espectador desde su propia casa, o las reflexiones visuales que tanto el ilustrador Pep Carrió, como Isidro Ferrer construyen empleando como fuente inagotable el simbolismo estructural que plantea la casa; ya señalado por Carmen González (2013), a la par, teñido por las invenciones narrativas de Ferrera (2023), evocando al gran Italo Calvino (2020).

2.1.2. Arquetipo interno.

Al hablar del ideal de la casa arquetípica, no basta con mencionar únicamente el arquetipo externo, sino que se ha de tener en cuenta, asimismo, el arquetipo interno coexistente, de carácter prácticamente intangible, trascendental e incluso metafísico que rememora al ideal de “cosmos doméstico” propuesto con anterioridad por Bachelard (2020).

Prosiguiendo con la obra de Bachelard (2020), resulta conveniente obedecer al punto de inicio de toda introspección, como supone la casa. Ahora bien, mientras que en el arquetipo externo se distinguía el ideal de la casa natal, en esta ocasión, se produce una evolución del espacio, como bien definiría Perec (2003), dando lugar a la casa en su estado onírico; la casa del recuerdo.

Tal es el caso, que los valores positivos de protección asociados a la casa natal van más allá, constituyendo valores del ensueño, presentes únicamente en la casa del recuerdo, edificada por imágenes del espacio utópico vinculadas al ideal de casa; topofilias. Este concepto de topofilia corresponde al arquetipo interno que es indagado, a la par que cuestionado, mediante este epífrase, edificado en concordancia con el arquetipo externo, desde la infancia. Hecho reflejado por Bachelard (2020) tras la siguiente reflexión:

“La infancia sigue en nosotros viva y poéticamente útil en el plano del ensueño y no en de los hechos. Por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. Habitar oníricamente la casa natal es más que habitarla en el recuerdo: es vivir en la casa desaparecida de la manera en que habíamos soñado en ella”.
(p. 55)

De acuerdo con el volumen de Bachelard (2020), se presta un recorrido a través de diversos referentes conceptuales y procesuales con el fin de exponer estos arquetipos internos, cuestionando incluso lo que este prototipo supone en relación con la figura de la casa arquetípica, así como, el ideal utópico que a esta misma parece envolver de manera connatural.

Con relación al pensador francés, cabe mencionar a su conocido y ya mencionado artista vasco, Chillida, quién mostro interés por el libro de artista,

como es el caso del proyecto creativo conjunto con el escritor José Miguel Ullán, el libro (en) blanco, conocido como *Adoración* (1977). Este proyecto fue ideado por Ullán, quién escogió el trabajo gráfico de Chillida para ilustrar el primero de siete tomos, que componen la obra *Funeral Mal* (1972-1985), como se explica en el artículo de Carrasco (2014). De este modo, *Adoración* (1977) constituye el primer volumen, atribuido el libro “blanco” con relación al color predominante del artista seleccionado por Ullén, en este caso, la obra gráfica de Chillida se caracteriza por el color blanco, propio del soporte de sus grabados, el papel, cuya temática es religiosa, tal y como no solamente el color sino el título de la obra deja intuir.

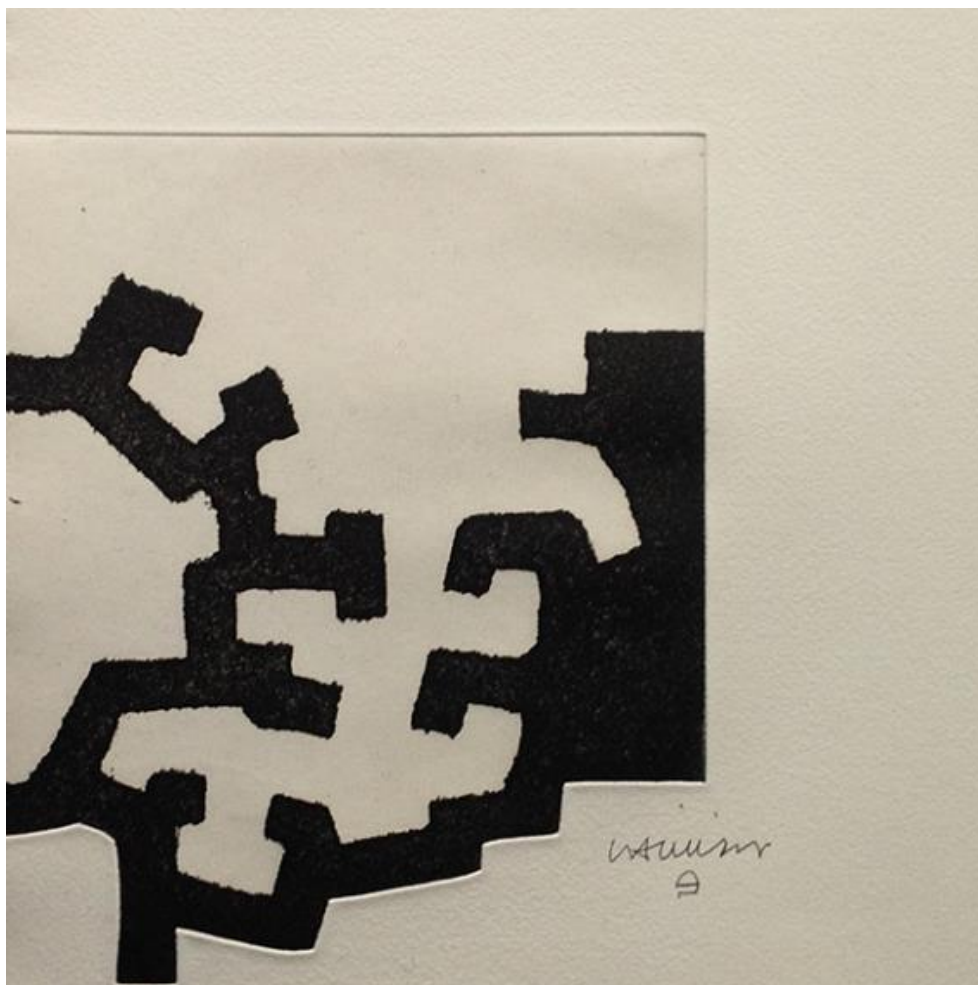


Figura 11. “*Adoración*”, estampa perteneciente al libro de artista escrito por José Miguel Ullán, Eduardo Chillida, 1977.

Esta propuesta coordinada, implica la acción de habitar un espacio intermedio donde residen poeta y artista plástico, entendiendo metafóricamente el libro como una casa, cimentada sobre el espacio comunitario que supone el blanco del papel. En conclusión, Carrasco (2014) señala el proceso escultórico que oferta el vacío, como símil el blanco, en el caso de Chillida, a la par que, en el caso de Ullén, “describir”, comprendiendo por tanto el ideal de “desprendimiento” como el acto de creación a través del negativo.

Al igual que ocurre en la propuesta de Ullén para Adoración (1977), se da el idéntico caso en el proyecto Nada reiterada... (2005-2008) de Mar Arza, expuesto en el MACBA. La similitud entre ambas piezas reside en la construcción de una obra a partir de otra ya existente. Es decir, en cuanto al contenido textual, la obra de Ullén (1977) carece de autenticidad, ya que pertenece a fragmentos de libros ya existentes de otros autores, cuyos párrafos, eso sí, han sido intervenidos por Ullén, constituyendo en contraposición, un nuevo cuerpo tipográfico. Paralelamente, el libro de artista instalativo de Mar Arza (2005-2008), es configurado mediante la novela literaria ya existente de Carmen Laforet, *Nada* (1921), la cual es intervenida por la artista mediante la acción de suprimir parte del texto hasta elaborar un cuerpo tipográfico resultante, al mismo tiempo que, en cierto modo, inédito.

En contraposición a lo sucedido en el trabajo de Ullén o Arza, se rescatan los siguientes versos del propio Chillida englobados bajo el título de sus ya mencionados *Escritos* (2019). Los siguientes versos citados, en concordancia con sus obras plásticas, permanecen habitados por el poético concepto de “inframance”.

“No vi el viento
vi moverse las nubes

No vi el tiempo
vi caerse las hojas”.
(Chillida, 2019, p.103)

El término “inframince” fue dado a conocer por el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) a partir de su primera publicación de *Notas* en el año 1980. La palabra se forma a partir de la unión de la preposición latina “*infra-*”, que significa abajo o debajo, empleada como prefijo, y “*-mince*”, adjetivo francés que significa sutil, leve o tenue. No obstante, su traducción al castellano es “*infraleve*”.

Y, ahora bien ¿en qué consiste este enigmático concepto? Según recoge Amaya Sánchez en su tesis doctoral en 2016, el propio Duchamp establece que intentar definir lo que supone el término “*infraleve*” sería limitarlo, siendo algo que escapa a nuestro alcance y solo podemos estrechar mediante ejemplificaciones de este mismo. De igual manera ocurre al intentar aportar una explicación al Libro de Artista, problemática que será tratada más adelante en este mismo documento.

Por lo tanto, al hablar de ejemplificaciones como método para esclarecer este intangible ideal duchampiano, es de interés rescatar el término “*ready-made*”, concepto acuñado por Duchamp para cobijar un arte en contra del tradicionalismo de la época que influyó en el movimiento vanguardista del dadaísmo y surrealismo, como señala Gompertz (2013), se trata de hacer o no, arte con objetos ya existentes de antemano, tal como supuso la pieza Rueda de bicicleta (1913). Esta obra que consiste en una rueda de bicicleta anclada a un taburete esconde mucho de “*infraleve*”, el giro de la elipse metálica con sus múltiples radiales proyectan al espectador el movimiento producido por una acción pasada y, por ende, una presencia ya lejana. Por tanto, se podría afirmar que el concepto de “*infraleve*” aguarda la presencia de una ausencia.

Algo similar ocurre en *Lo Infraordinario* (2017), que capta la esencia del etéreo ideal de Duchamp, incitándonos en sus páginas a valorar la cotidianeidad; Perec señala: “lo que realmente ocurre, lo que vivimos” (p. 23), haciendo hincapié en “lo que ocurre cada día y vuelve cada día” (p. 23). El mismo autor reta al lector a “interrogar lo habitual” (p. 23), algo que, precisamente por estar habituados, no se cuestiona, empujando al espectador a despertar y reflexionar sobre lo “infraordinario” de la vida propia.

“Cómo hablar de esas cosas comunes, más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos” (Perec, 2003, p. 23).

Un gran “interrogador de lo habitual”, como aventuraba Perec (2017), es el diseñador gráfico japonés Katsumi Komagata. Su producción artística parte de incógnitas que, a pesar de conformar su rutina, pasan inadvertidas a causa de este hábito. No obstante, suponen la apertura de puertas abismales, como cuando Komagata recogió a su hija del colegio llorando y se preguntó a dónde van las lágrimas. Este interrogante es proyectado gráficamente por el diseñador a través de *Tears* (2000).



Figura 12. “A cloud”, libro de artista, Katsumi Komagata, 2007.

Por otro lado, estos ideales aquí expuestos se encuentran presentes en el libro *A cloud* (2007), del mismo Komagata, conformado por trece páginas troqueladas caracterizadas por diferentes papeles que añaden la versatilidad de gramajes, texturas y tonalidades, que suponen el impulso sensorial a través de la inmensidad del blanco que se podría denominar cielo. Este sutil trabajo de Komagata pretende poéticamente hacer tocar las nubes al espectador. El artista argumenta la necesidad creativa de dicha obra por medio de la siguiente anécdota personal: “a veces olvido mirar al cielo porque estoy muy ocupado. Así que dentro de este libro hay nubes. Cuando pasamos las páginas, los recuerdos vuelven con la visión de las nubes que hemos visto antes” (Komagata, 2013, p. 36), recordando la advertencia de Perec (2017) de centrarnos en lo cotidiano, lo “infrordinario”.

Del mismo modo que Komagata transporta al lector al cielo, se encuentra el artista y docente Antonio Rabzas, más conocido por su seudónimo artístico Anto Rabzas, quién se pregunta: “¿quién mide las nubes?” (2016). Este desarrolló un proyecto durante cinco años titulado *Geometrías sensibles* (2015-2020) donde coexisten varias series de producciones gráficas como es el caso de la serie 07: *Medidor de Nubes* (2016). Técnicamente, se compone de collages ejecutados mediante papel japonés Mauishi sobre papel teñido Mingeishi.



Figura 13. “Serie 07: Medidor de nubes”, Anto Rabzas, 2016.

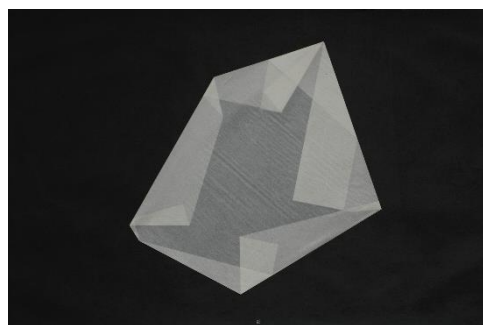


Figura 14. “Serie 07: Medidor de nubes”, Anto Rabzas, 2016.

A partir de esta serie, Rabzas cavila sobre los cambios y el paso del tiempo, denotando interés por los procesos de transformación, tales como las estaciones o los fenómenos atmosféricos, en esta ocasión: las nubes. Asimismo, relaciona este elemento con los arquetipos al mencionar “observando las nubes, surge “la nube” como signo arquetípico, esa forma majestuosa que invade los cielos y que de niños todos dibujamos junto al sol, la casa y el árbol” (Rabzas, 2016).

Por otro lado, las inquietudes de Komagata o Rabzas remembran la obra literaria ilustrada por el ya mencionado Ferrer, *El libro del té* (2022), donde su autor Kakuzo Okakura afirma lo siguiente: “el vacío es absolutamente poderoso porque puede contenerlo todo” (p. 47).

Resulta inevitable que la cita de Okakura (2022) catapulte a la obra de la artista inglesa Rachel Whiteread, pues, ¿quién mejor para edificar por medio del vacío que la propia Whiteread? El trabajo de Rachel tiene como

protagonista el vacío y la construcción a través de este mismo, originando piezas a gran escala por medio de vaciados de moldes; espacios negativos que representan objetos y escenografías del día a día.

Es de interés mencionar la pieza *Ghost* (1990), de Whiteread, donde la artista llevó a cabo el vaciado del salón de una casa victoriana que tuvo gran impacto en la memoria del espectador, que llevó a la autora a posicionarse internacionalmente. Años posteriores, creó *House* (1993), empleando su metodología artística protagonizada por el proceso de vaciado presentó una casa cuyos espacios fueron mostrados al mundo por medio de la solidez del hormigón, exponiendo los recovecos más profundos de ésta. A su vez, la materialidad que ofrece el hormigón evoca la condensación de vivencias y recuerdos que habitan el lugar que implica la casa; fraguando la memoria. Whiteread hace visible la presencia del pasado a través de los volúmenes arquitectónicos de la intimidad proyectados en sus obras.

De igual manera, a pesar de que el trabajo de Whiteread se caracterice por representaciones arquitectónicas tridimensionales, en su mayoría a gran escala, destacan también sus fascinantes dibujos sobre soportes cuadriculados que parecen rememorar el trabajo de Agnes Martín (1973). Resulta lírico el empleo de tinta blanca para representar estas construcciones de vacío sobre el espacio medido y ordenado que aportan los papeles de retículas, propios de dibujo técnico. Es el caso de *House* (1992), seguramente un bosquejo previo a su posterior desarrollo escultórico (1993).

Similar al carácter arquitectónico que toman las obras de Whiteread, se encuentra la obra instalativa de Isidro Blasco, que gira en torno a la relación emocional entre el sujeto y el espacio que este habita, proyectando esta temática en piezas como *Casa en línea* (2015) o en años posteriores con *There is no place like home* (2021). En ambas exhibiciones citadas el espacio a inspeccionar es, concretamente, la “casa” o “casas” del artista.

Por un lado, *Casa en Línea* (2015) fue una instalación concebida para el espacio *_2B space to be*, en Madrid. Este proyecto recoge y exhibe los rincones de las casas de Nueva York, donde el artista ha residido durante un periodo de diecinueve años, configurando una única estructura a modo de collage tridimensional donde fotografía y escultura, o, mejor dicho, arquitectura, se funden para unificar estos espacios originando una única pieza, un lugar íntimo del artista.

Por otro lado, *There is no place like home* (2021), donde años más tarde Blasco lleva a cabo una instalación en el madrileño Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque. En esta ocasión, el artista realiza la construcción de una casa a partir de madera reciclada, cuya estructura se levanta aparentemente inestable. Blasco invita al espectador a adentrarse en esta escultura arquitectónica, incitando a transitar, habitar, este caos utópico.

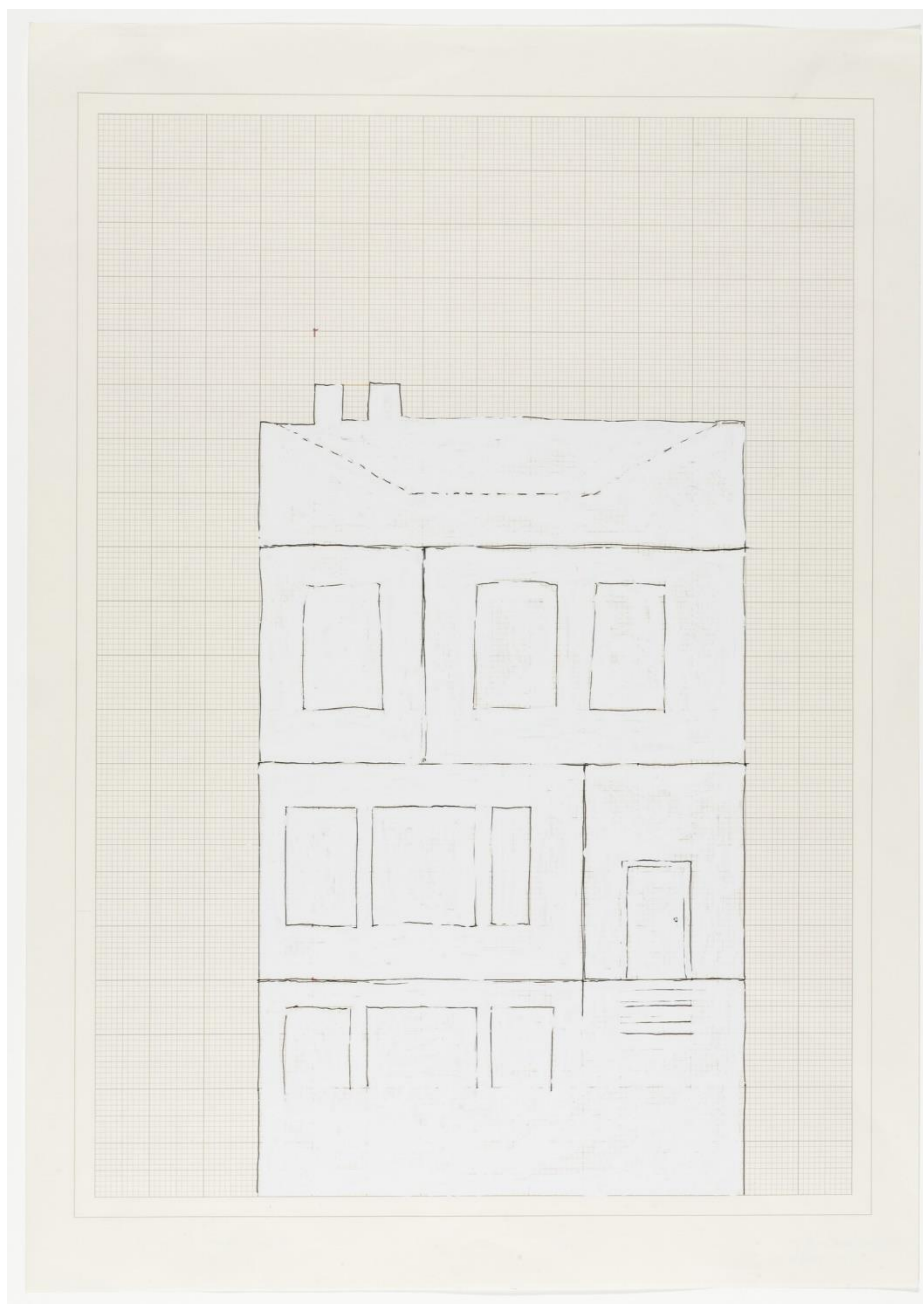


Figura 15. “House”, dibujo en tinta blanca, Rachel Whiteread, 1992.

Por consiguiente, el trabajo arquitectónico de Blasco materializa la reflexión ejercida por el artista en torno al espacio, sobre el vacío, partiendo de sus propias vivencias más íntimas; desde la casa. En cierto modo, Blasco se ve relegado al espacio que supone la casa, habitando éste de forma permanente, de igual manera que declaraba Louise Bourgeois (1999): “no puedo salir de la casa. Quiero. Tengo que hacerlo. Me gustaría hacerlo. Estaba planeándolo, pero tuve que darme por vencida en el último momento” (p. 29).

La artista Louise Bourgeois supone un pilar fundamental en la investigación artística de este Trabajo Fin de Máster, del mismo modo que en su día cimiento las bases de *Proyecto Casa* (2020).

Según varios expertos, críticos e historiadores del arte, como apunta Josef Helfensten (1999), la obra de Louise Bourgeois representa una “autobiografía cifrada” (p. 19). Resulta innegable la relación homogénea que existe entre la vida y obra de la artista parisina. Teniendo en cuenta que Bourgeois concebía el arte de modo terapéutico, por ende, es evidente esta simbiosis inherente entre vida-obra; obra-vida de la artista.

Remontando a una edad temprana para comprender la obra de la artista, a los ocho años la “petite” Bourgeois tuvo su primer acercamiento con el arte terapéutico en la mesa de su comedor. Este hecho fue marcado por la frustración que le causaba el narcisismo de su padre jactándose durante la comida, a partir de la cual, en torno al pan y la saliva, la pequeña Louise esculpió su figura paterna y acto seguido procedió a desmembrarla, titulándola; *Une poupée de pain* (1919).

En concordancia con la obra ya mencionada de Blasco, el trabajo de Bourgeois permanece arraigado en el recuerdo de los espacios domésticos que habitó a lo largo de su vida, autodefiniéndose a sí misma como una “coleccionista de espacios y memorias” (p. 29), remitiendo en especial a los espacios de su infancia, entendiéndolo, por ende, de suma importancia la casa de su niñez, como señala Beatriz Colomina (1999) en el epígrafe titulado *La arquitectura del trauma* que le dedica a la artista francesa.

Más adelante, durante los años cuarenta, el trabajo de Bourgeois giró en torno a la relación entre las figuras y el espacio, minimizando las emociones, relaciones y personas en imágenes arquitectónicas vinculadas con la vivienda. Un ejemplo de vía procesual se recopila bajo el título *He Disappeared into Complete Silence* (1947), publicación de breves textos y estampaciones en aguafuerte. El interés de esta obra proyectada por medio del formato libro, se caracteriza por una narrativa de historias breves cuya temática revela el sentimiento de soledad y el fracaso en las relaciones. El lenguaje empleado por la artista toma un tono contradictorio al plasmar con aparente indiferencia los cortos relatos que enmascaran la verdadera vulnerabilidad que se esconde tras cada página. A la par, los aguafuertes protagonizados por representaciones arquitectónicas sustitutas de las personas se caracterizan por poseer una gran verticalidad y su consecuente frialdad: como si de rascacielos que se erigen sobre el papel se tratasen.

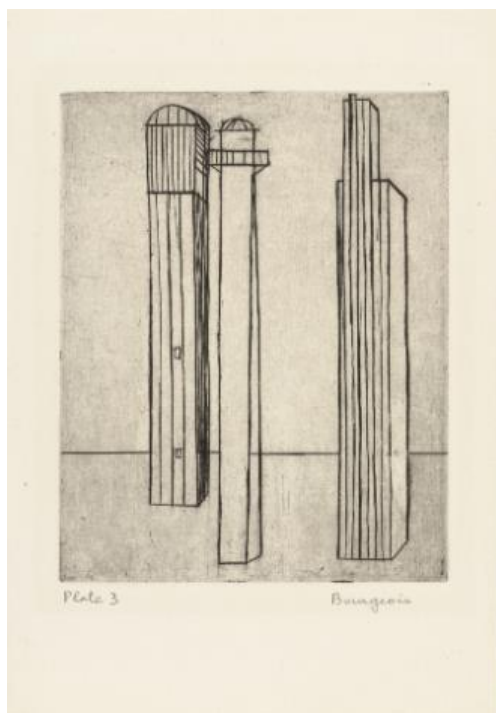


Figura 16. “He Disappeared into Complete Silence”, libro de artista, Louise Bourgeois, 1947.

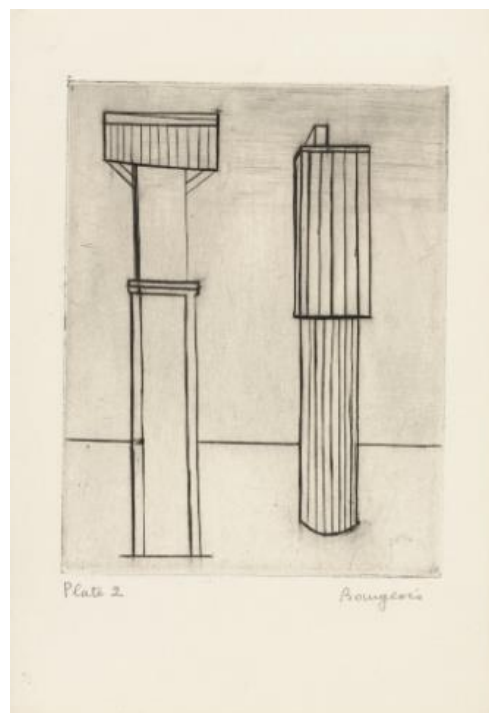


Figura 17. “He Disappeared into Complete Silence”, libro de artista, Louise Bourgeois, 1947.

Paralelamente, durante la década de los 40, Bourgeois realizó un pequeño dibujo a tinta que supondría el inicio de una de las series más fascinantes de la artista, *Femme Maison* (1946-1948). Esta nueva corriente de trabajo parece haber recogido el testigo de la obra *He Disappeared into Complete Silence* (1947), anteriormente mencionada, constituyendo una evidente evolución de las formas antropomórficas, como analiza Lynne Cooke (1999), evocando como recurso estilístico las formas geométricas primitivas expuestas en el epígrafe sobre el arquetipo externo. De tal manera, se evidencia la vinculación entre ambos prototipos que habitan y cohabitan en el ideal de la casa arquetípica.

La maravillosa serie *Femme Maison* (1946-1948) se compone de una serie de “metáforas arquitectónicas” (Gorovoy y Tilkin, p. 15). Estas piezas son protagonizadas por figuras híbridas, mujeres-casa, que permanecen relegadas a este espacio. Como remarca Colomina (1999), la imposibilidad que manifiesta la artista de separar el propio cuerpo de la casa; un cuerpo permanentemente retenido por la figura de la casa, abarcando a su vez emociones, vivencias, temores y penas, experiencias íntimas, etc. A modo de inciso, señalar el parentesco entre dichas representaciones antropomorfas de la casa con relación a las reflexiones visuales anteriores, que Pep Carrió desarrolló en base al espacio que supone la casa empleando arquetipos externos, que siendo habitados a su vez por arquetipos internos eran en parte protagonizados por humanos-casa.

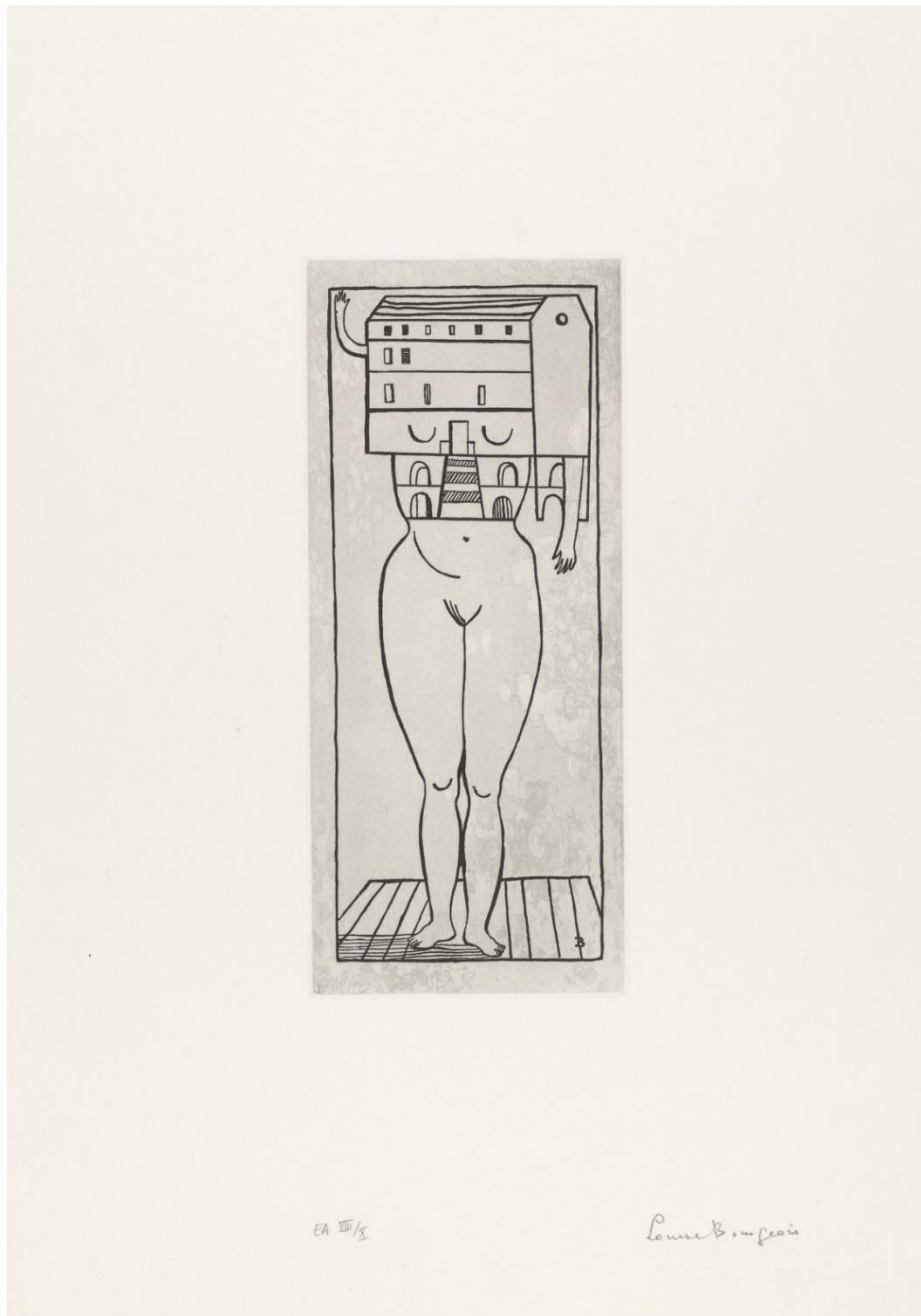


Figura 18. “*Femme Maison*”, Louise Bourgeois, 1946-1948.

Por otro lado, Colomina (1999) expone también la intencionalidad de Bourgeois en cuanto que pretende que su obra sea como una “casa” (p. 44), con el objetivo de originar un entorno inmersivo para el espectador, dotando de relevancia al plano arquitectónico como escenografía para los dramas familiares y el día a día de la cotidianidad de la vida.

De acuerdo con el ideal de la casa entendida por Bourgeois, se presta a su vez el concepto de “homesickness” (1999). Este término se compone de la palabra “home”, traducida como “casa” y, la palabra “snikess”, traducida como “enfermedad”. Grosso modo, el término “homesickness” vendría a significar nostalgia en español. Este término es asociado específicamente a

esa nostalgia de la casa, es decir, el abandono tanto dentro como fuera de la casa. Por este motivo, se puede asociar las mujeres-casas de Bourgeois con cuerpos “homesick” y, por ende, lo que todo este concepto en torno a la figura de la casa arquetípica implica, específicamente, en asociación con el presente arquetipo interno.

Por ejemplo, el ideal de utopía que se tiende a asociar al concepto de la casa es sumamente cuestionable al recurrir a figuras como María, la protagonista del largometraje de stop-motion *La casa lobo* (2018), inspirado en el oscuro caso de Colonia Dignidad en el cual no vamos a ahondar. La joven María que busca refugio en el bosque que, tras huir de un siniestro lobo que acecha sin descanso, halla una enigmática casa en la inmensidad de la maleza que parece reaccionar acorde a los sentimientos de esta, y lo que aparentemente se presenta como un espacio seguro, poco a poco se desfigura hasta adquirir un entorno de pesadilla. Ahora bien, a pesar de entablar una metáfora tan cruda, como es el caso de María, evidencia la caída del ideal de utopía y, por ende, del arquetipo interno de la casa asociado a este. Sin embargo, el arquetipo externo se mantiene en cuanto a aspecto formal de la estructura representada en la pieza audiovisual.

Por otro lado, conveniente destacar la hipótesis que establece la casa como espacio no solo habitado por el sujeto, sino a su vez de manera viceversa; el sujeto habitado por la propia casa. Es decir, se expone el enrevesado imaginario de confinamiento infinito, reflexión suscitada con motivo del cortometraje de Víctor Moreno (2020), este ejerce de narrador con voz en off formulando la teoría del confinamiento del universo como condición humana. Sin embargo, ¿no es acaso la casa nuestro primer universo como declaraba Bachelard?

Un caso similar es el de la pequeña Lucía (2023), quién interroga a un paisano de su pueblo sobre el inmerso concepto de la fe, a lo que éste alega intuitivamente que es poseída de manera intrínseca en el más recóndito rincón del ser de cada uno. Acaso, ¿no es la casa íntima sinónimo de la fe?

“De niño.

De niño creía que habría un momento en el que el tiempo se pararía.

Y los niños seríamos niños para siempre.

Y los jóvenes, jóvenes para siempre.

Y los viejos, viejos para siempre.

Y que la muerte no sería para la gente a la que queremos,
sino para las cosas que olvidamos”.

(Saraiba, 2018)

Al hablar de los rincones íntimos más intrínsecos, citar los versos anteriores, los cuales se engloban en la especial obra de Aitor Saraiba, *La Herencia* (2018). Esta particular edición, de aparente aspecto infantil, esconde tras de sí gran unión con la obra anteriormente revelada de Isidro Blasco. Se ha de tener en cuenta su desestructurada familia, donde el pequeño Saraiba, marcado por la figura ausente de un padre legionario incapaz de aceptar la orientación sexual de su hijo y que además se siente oprimido por este mismo motivo en la reducida ciudad en la que reside, anhelando huir de este de igual modo que Bourgeois, y convirtiéndose por fin en un fugitivo del hogar que le

ha tocado habitar. Sin embargo, ¿cómo escabullirse de algo que es heredado? Acaso, ¿no es el arquetipo interno una herencia?

Otro elemento, es la propuesta editorial que nace de la colaboración entre el psicólogo Gustavo Puerta Leisse y la fantástica ilustradora Elena Odrizola, el álbum; *Sentimientos encontrados* (2020). Este peculiar y sensible proyecto pretende que el lector filosofe, ya sea de manera introspectiva o a través de la lectura colectiva con más individuos. Al abrir *Sentimientos encontrados* (2020) se presentan dos partes, dos lecturas simultáneas, o no, por un lado, la ilustración y por otra el texto. Ambos lenguajes pueden interpretarse de manera única o conjunta, aportando una flexibilidad en la lectura a elección del espectador. Sin embargo, lo más peculiar de este libro reside en el protagonismo de la figura de la casa.

Odrizola (2020) nos adentra a modo de voyeur por las distintas ventanas que componen la casa, elemento contenedor donde discurren distintos acontecimientos del día a día de una familia. La escenografía donde se acontecen los hechos siempre es la misma, la casa. No obstante, la familia que allí habita recorre distintas emociones que se dejan entrever por los resquicios de las ventanas. Estas emociones aparecen recopiladas a través del texto elaborado por Leisse (2020), que puede o no acompañar a la ilustración.

En síntesis, el interés de la obra conjunta que constituye *Sentimientos encontrados* (2020) reside en el papel fundamental que es atribuido a la figura de la casa en la obra. De tal modo, se evidencia la importancia del espacio que supone la casa en relación con el sujeto que la habita y viceversa.

Realizar un breve inciso para señalar el maravilloso trabajo realizado por Odrizola en las ilustraciones desarrolladas para el álbum *Tropecista* (2013), una historia de Jorge Gonzalvo, narrando visualmente la historia de amor entre un malabarista y una “tropecista” por medio de imágenes creadas mediante recortes y superposición de papeles blancos. Un sutil pero potente trabajo que vuelve a poner sobre la mesa el poder constructivo del vacío, del blanco, ya anteriormente tratado pero que aún tiene mucho que aportar en este Trabajo Fin de Máster, como se podrá comprobar más adelante, ya no solo en el cuerpo teórico, sino también en la propuesta artística que conforma el marco empírico de este presente documento.

Resumiendo lo planteado, el arquetipo interno que rige la casa juntamente con el arquetipo externo, expuesto en el epígrafe anterior, conforman el cuerpo teórico del presente documento sobre el ideal de la casa arquetípica. El presente prototipo supone una construcción metafísica en torno a la figura de la casa, provocando la asociación de una serie de adjetivos a dicho emplazamiento que poco tienen que ver con la realidad, entendiendo esta como la negativa a una única verdad. Es decir, ¿acaso no es el arquetipo interno una construcción social de igual manera que supone el ideal utópico?

2.2. El libro de Artista: una casa a habitar.

En relación con las reflexiones proyectadas a lo largo del presente cuerpo teórico sobre el colosal concepto que supone el espacio, resulta de interés aludir a Carrión (1975), en lo que concierne el espacio que supone el libro de artista, componente fundamental de este TFM.

“Un libro es una secuencia de espacios.
Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente –
Un libro es también una secuencia de momentos.” (p. 33)

Como ya se ha mencionado, la producción artística contemporánea que recoge este documento es proyectada por medio del Libro de Artista. Pero ¿en qué consiste esta disciplina artística? ¿Qué distingue al Libro de Artista de un mero libro sin más? ¿Qué entresijos esconde este formato? ¿Posee páginas? ¿Está firmado por Picasso? ¿Puede volar?

En el siguiente epígrafe se desarrolla una aproximación hacia el camaleónico concepto de Libro de Artista; siendo acercado por diversos estudiosos y artistas de esta disciplina, como Salvador Haro, Bibiana Crespo o LAMP, entre otros.

En primer lugar, se indagará en la inexistente definición propia del Libro de Artista; inexistente, ya que definir supondría la exclusión del propio ideal de Libro de Artista. De tal modo, se procede a esclarecer esta incógnita a través de parámetros y características que ayuden a acotar el campo que presenta el libro de artista como disciplina artística. El análisis que se aporta se sustenta sobre todo en los escritos de Crespo y Haro.

En segundo lugar, se plantea explorar de la mano de LAMP el Libro de Artista como espacio de creación artística desde un punto introspectivo. Esto se lleva a cabo por medio de diversas publicaciones facilitadas por Marta Aguilar, integrante de LAMP, analizando el medio que ofrece del libro como espacio íntimo para el artista. En consecuencia, del planteamiento que establece el libro de artista como un espacio de introspección, se despliega una vía de trabajo sobre el concepto del diario íntimo, de gran relevancia de cara al marco empírico, concretamente, a la producción gráfica del libro de artista: *Proyecto Casa II* (2023), metafóricamente proyectada como un “diario arquitectónico”.

2.2.1. Libro-Arte. Reflexiones y acercamientos al Libro de Artista.

El Libro de Artista; ese gran interrogante.

A raíz de la cuestión, se despliegan teóricos sobre la disciplina del Libro de Artista como es Salvador Haro, quien desarrolló el monográfico científico que acompañó a la exposición organizada por el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, *Treinta y un libros de artista* (2013), escrito que explora en términos generales la práctica artística que supone el libro de artista. Y es gracias a este documento, donde diversos pensadores y artistas

de esta enigmática disciplina se dan cita, sugiriendo multitud de definiciones ante la inmensidad que plantea el Libro de Artista. De este modo, se presenta al coleccionista y teórico del libro de artista, Jaime Mariata (2008), quién se aventura a señalar:

“He visto libros de todos los colores, de todas las dimensiones, en todos los formatos, con todas las técnicas. He visto libros con forma de mesilla de noche, de ladrillo, libros de cristal, de mermelada y hasta de nata. Me parece que la batalla por tratar de definir lo que es un libro de artista es una cruzada perdida. Cada artista tiene su idea y su concepto.” (p. 32)

Prosiguiendo con el monográfico de Haro (2013), este referencia a Bibliana Crespo con el propósito de pretender aportar una definición para el libro de artista, ya no solo por su inmensa variedad sino por la desmesurada generalización del propio término, hecho que se expone en el presente epígrafe.

A la hora de aportar una definición al libro de artista, múltiples conceptos y términos tienden a entremezclarse, originando cierta confusión. No obstante, es de gran ayuda rescatar el artículo *El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte* (2010) de Bibliana Crespo, a través del cual se esclarece el entramado que se aglomera entorno a la cuestión del Libro de Artista. Crespo propone adoptar el concepto de “Libro-Arte” a modo de contenedor de tipologías como Libros Ilustrados, *Livres d’Artiste* o de *Peintre*, Libros de Artista, Revistas y Manifiestos Artísticos, Libros-Objeto, Libros-Instalación, Libros-Performance y Libros-Electrónicos. Prosiguiendo con la clasificación anterior, se establece el concepto de Libro de Artista como una categoría dentro del término genérico de Libro-Arte; entendiendo a este mismo como un medio creado o concebido por un artista, cuyo contexto artístico se relaciona con un libro o similar. Estas creaciones pueden adquirir variedad de formatos, acoger diversas técnicas plásticas e incluso su reproducción de manera mecánica; fomentando la experimentación como creación artística. A su vez, cabe la posibilidad de disponer de lenguaje, ser meramente visual o ambas, adquiriendo un carácter narrativo, documental o a modo de baúl de recuerdos abarcando pensamientos y reflexiones del artista.

Cabe realizar un breve paréntesis para mencionar la reproducibilidad de dichas piezas, el Libro de Artista se puede tratar de una creación única o bien tratarse de piezas numeradas en series de ediciones limitadas. Discrepando así con Camilo Gutiérrez, que sostiene en su Trabajo Fin de Máster *Contener el Tiempo. Reflexión sobre el libro de artista y el libro objeto desde la mirada de un viajero* (2022), que el Libro de Artista tiene cabida dentro de una serie de corto tiraje con un objetivo propagandístico hacia un mayor número de espectadores, relegando de esta manera al Libro-Objeto con la exclusividad creativa de la que también puede disponer un Libro de Artista, como se mencionaba con anterioridad.

No obstante, en la siguiente afirmación sostenida por Gutiérrez (2022) en su TFM: “el libro de artista es una obra en sí misma” (p. 21), se comparte la unanimidad de teóricos y artistas del Libro de Artista que habitan y cohabitan en este Trabajo Fin de Máster.

Aparte, Gutiérrez (2022) hace alusión al denominado *Proceso Creativo* (1957) de Duchamp en su escrito sobre el Libro de Artista. Duchamp plantea entonces la creación artística dada por una relación bilateral, entre artista y espectador, otorgando (o no) este último la posteridad al artista. Es decir, el espectador da valor social al artista cuando éste es “aceptado” y por consiguiente consagrado a la posteridad. Durante el proceso artístico, el artista actúa movido en su labor creadora por la intuición; no siendo consciente del aspecto estético, va viajando por una serie de reacciones subjetivas propias de la intención creadora. Por tanto, se presenta el concepto de coeficiente artístico bautizado por Duchamp como la exclusión entre la intencionalidad proyectiva de la obra y la proyección resultante de esta misma, de manera que se podría puntualizar inintencional. Es decir, Duchamp señala el acto creador como la suma no solo del artista, sino del propio espectador, el cual establece la relación entre la obra de arte y el mundo exterior, resultando evidente esta contribución cuando entra en juego la idea de la posteridad y por consiguiente la rehabilitación al artista.

Ahora bien, teniendo en cuenta el fundamental papel que toma el espectador en la obra, según señala Duchamp (1957), resulta evidente el nexo que establece Gutiérrez (2022) entre el proceso creativo duchampiano y el propio medio de libro de artista.

Por otra parte, Crespo (2011) indaga en las características propias que determinan esta disciplina artística. Las cualidades que Crespo distingue en su artículo son: estructura, narración y forma. A aspectos genéricos, el Libro-Arte debe mantener una conexión con el ideal de libro, dicha vinculación viene dada por las aptitudes identificadas por Crespo.

En primer lugar, por medio de la secuencia el artista marca el “ritmo” de lectura, construyendo, página a página, el tiempo propio de la obra; dotando de identidad única al libro. La idea de secuencialidad en los libros depende del enfoque imaginativo que el artista le otorga, afirma Crespo, de manera que se distingue la secuencia ininterrumpida, la secuencia polisemiótica y la secuencia externa.

En segundo lugar, hablar de un familiar cercano en cuanto a libro se acontece; el texto. Este ingrediente se caracteriza por ser moldeable a aspectos formales en el medio que ofrece el Libro-Arte. Bibiana distingue por medio de un “sentimiento” diferente, los Libros-Arte que usan el lenguaje de los que están auténticamente escritos. Y, en base a la relación entre texto y libro establece la siguiente diferenciación entre textos inventados, libros preexistentes, poesía *trouvée*, poesía concreta, poesía visual e incluso hipertexto.

Por último, pero no por ello menos importante, abordar el componente estructural del libro: la forma. El libro comprendido en cuanto a aspectos formales ha de concebirse como un sistema organizado, no obstante, ha de tenerse en cuenta el “oficio”.

Los artistas contemporáneos han confrontado el formato de libro comprendido como un todo, y siendo determinado por las intenciones conceptuales del artista existe una amplia variedad formal como son el rollo, el códex, como punto fijo, de estructura veneciana, formato acordeón, en cajas o formas

compuestas. Cabe señalar que todos los formatos enunciados ofrecen un amplio abanico de posibilidades a cada una de sus estructuras.

En definitiva, el formato de Libro-Arte se presta a la experimentación ilimitada únicamente por la creatividad del artista, de ahí que este soporte de creación sea fundamental en el arte contemporáneo.

Para ir terminando, rememorar a Crespo nuevamente cuando concluía su epígrafe sobre el Libro de Artista por medio de las siguientes palabras, ideal que comparte gran similitud con la cavilación de Mariata (2008), mencionada al inicio. Por tanto, y tal y como dice Crespo (2010), “quizás solamente cabe añadir que existen tantas definiciones como libros o, quizás en realidad, cada Libro de Artista necesita su propia definición” (p. 17).

2.2.2. LAMP. El libro de artista como espacio introspectivo.

Prosiguiendo con la inmensa disciplina del libro de artista, es más que conveniente hablar del grupo de investigación de la Universidad Complutense de Madrid *El Artista como Materialización del Pensamiento*, conocido por las siglas LAMP. Fue fundado en el año 2006 por el artista y docente de esta misma entidad Francisco Molinero Ayala, cuyo fin reside en acercar el Libro de Artista al alumnado de la facultad de Bellas Artes incluyendo a este mismo en diversas asignaturas como una forma de expresión y aprendizaje. A su vez, LAMP se extiende fuera de las aulas fomentando el desarrollo y edición de proyectos fuera del ámbito universitario.

Mencionar el impulso inicial otorgado a LAMP a través de la exhibición de los libros de artista de Carmen Hidalgo Wilckens, Maria del Mar Mendoza y Francisco Molinero Ayala, todos ellos, componentes del grupo de investigación. No obstante, como dato de interés de la muestra expuesta que tuvo lugar en la Galería Juan Gris de Madrid, conviene remarcar las palabras del crítico de arte y escritor Enrique Andréz Ruiz (2011), quien tras contemplar las piezas sentencio: “del libro como espacio de creación artística” (p. 14).

Según establece LAMP, la disciplina artística que supone el libro de artista engloba tanto aspectos prácticos como conceptuales, esta generalidad se ve reflejada también al señalar las infinitas interpretaciones de comprensión que abarca el imaginario de libro de artista. A causa de este hecho, Juanita Bagés (2011) plantea la siguiente afirmación:

“El libro es también entendido como contenedor, un lugar para la narración, para la memoria, el recuerdo o la imaginación. Además de otras metáforas que lo hacen también una puerta o un vehículo que al abrirse lleva a otros lugares y a otros mundos.” (p. 70)

El libro de artista es entendido como un “espacio íntimo de creación” señala Aguilar, artista, docente e integrante de LAMP, en el documental emitido por

Radio Televisión Española Metrópolis (2020). Señalando al mismo tiempo, al libro de artista como un lugar necesario para auto reflexionar y experimentar.

Debido al descubrimiento de esta disciplina artística como espacio introspectivo, Eva Santín (2013) presenta la tipología de libro donde confluyen sentimientos, circunstancias, cotidianidad, emociones y experiencias: todo ello bajo el diario íntimo.

Un ejemplo histórico de lo que supondría esta terminología se remonta al periodo Heian con *El libro almohada* (2017) de Makura no Soshi, una de las primeras grandes obras de la literatura japonesa, que recoge la costumbre de las mujeres niponas de guardar sus diarios íntimos en los cajones que contenían las almohadas de la época.

Actualmente, la idea de “libro almohada” está presente en numerosas obras que rodean al libro de artista, como ocurre en el trabajo de la artista y docente estadounidense Pamela Salen. Asimismo, Salen representa la “poética de la memoria” (2013) a raíz de los matices de lo “infraordinario” que cohabitan en el día a día, por medio de su trabajo, como se hace eco la propia artista en su artículo, con el texto “mi proyecto, en parte, se trata de la búsqueda familiar, una búsqueda situada en algún lugar entre lo conocido y lo desconocido” (Salen, 2013).

Con motivo de la declaración anteriormente aportada por la artista, recobra vida el concepto de “homsecik” acuñado por Bourgoeis (1999), o el mundo de contradicciones que revelaba Chillida al reflejar yuxtapuestos espacios de espacios en sus *Escritos* (2019).

Por lo tanto, Salen defiende la memoria como diario; memoria como acto de creación. Su trabajo se centra en la “pérdida del hogar”, “homesick”, empleando un método de investigación heurístico registra recuerdos de representaciones domésticas a través del fotograma. Para Salen el tiempo es chequeado por medio del fotograma, a su vez, el hogar se establece como experiencia, suponiendo la historia autobiográfica de la artista la principal “protagonista”. En este sentido se comprende la obra a modo incluso de autorretratos arquitectónicos, similar a la serie antropomorfa *Femme Maison* (1946-1948).

Resulta de interés mencionar obras de Salen como *Bedrooms* (2010), donde las habitaciones son habitadas como espacios de la memoria. La artista genera por medio de papel fotosensible arquitecturas de todos los dormitorios en este caso, donde ha vivido a lo largo de su vida, gracias a este material refleja el paso del tiempo que incide sobre el soporte proyectando fantasmas sobre las paredes de papel. Previamente, la artista ha escrito sobre cada lámina de material fotosensible las experiencias y recuerdos asociados a cada estancia empleando tinta blanca. Este proceso marca el futuro de la obra, pues cuando la luz vela suficientemente el papel originando que la tinta se haga visible, Salen pone punto final a dicho proceso fijando las imágenes resultantes, ya que de este modo se interrumpe de manera definitiva la acción sobre el material fotosensible. Se puede afirmar que dichas láminas, estancias, conforman un diario autobiográfico de la artista, donde el papel se convierte en un lugar de secretos que se revelan al espectador por medio de la luz; del paso del tiempo.

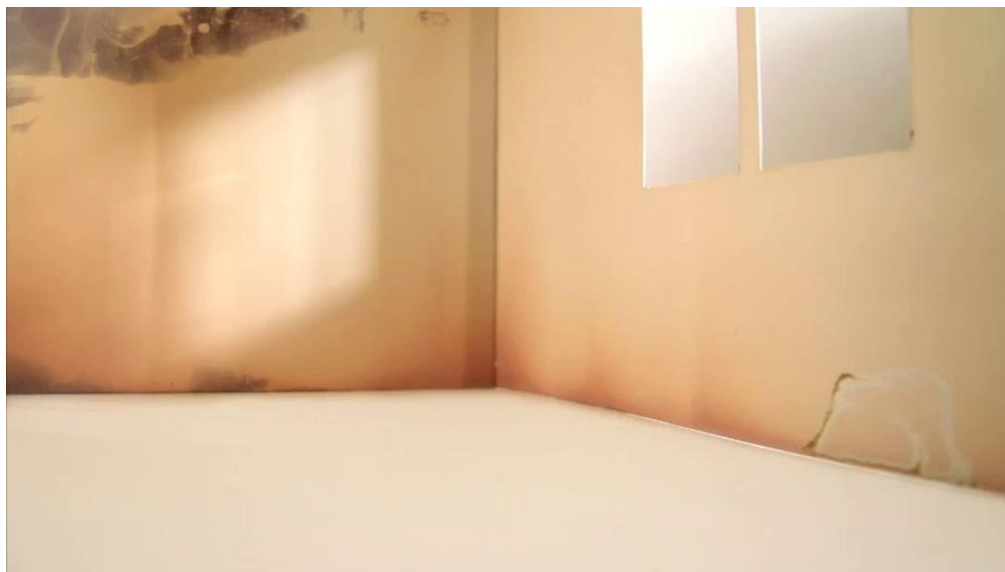


Figura 19. “Bedrooms”, libro de artista, Pamela Salen, 2010.



Figura 20. “Bedrooms”, libro de artista, Pamela Salen, 2010.

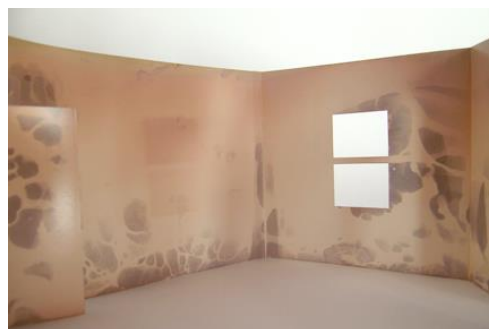


Figura 21. “Bedrooms”, libro de artista, Pamela Salen, 2010.

La obra de Salen sintetiza a la perfección los arquetipos que dictan el ideal de la casa, confluyendo en el espacio que supone el trabajo plástico de la artista, tanto el arquetipo externo como el arquetipo interno analizados previamente mediante el cuerpo de trabajo de este trabajo fin de máster. A su vez, por tanto, la obra de Salen se ve envuelta por una atmósfera habitada el imaginario de Péric y Duchamp. Asimismo, el trabajo desarrollado por Salen guarda similitud con referentes artísticos anteriormente mencionados, como es el caso de Blasco y su registro del espacio íntimo mediante la inmortalización de los rincones domésticos vividos. Por otro lado, la metodología practicada por Eliasson difiere del proceso creativo de Salen, en contraposición al gran componente sensitivo que la obra de esta desprende, se antepone la aparente frialdad técnica que proyecta el libro de Eliasson (2006).

Se ha de mencionar, que Eliasson presenta un pequeño texto a modo de contraportada para el libro de Henya Kara, *Blanco* (2021), el cual pretende analizar la entidad del blanco en relación con la estética japonesa y, por ende, a la cultura del autor. Resulta ineludible abordar el concepto de blancura obviando el ideal de vacío, pues como apunta Hara (2021): “el vacío está presente en el blanco, y el blanco está presente en el vacío” (p. 55).

Asimismo, las reflexiones proyectadas por Hara rememoran la obra literaria anteriormente citada *El libro del té* (2022), puesto que, de igual manera, Hara dedica un epígrafe en sus escritos para mencionar esta ceremonia del té, atribuida de una sencillez que el autor interroga como fuente de poder e inspiración, puntualizando Hara (2021): “la belleza de los utensilios que se utilizan para preparar el té radica en su simplicidad” (p. 55).

Recapitulando, el diario tiene la peculiaridad de constituir una pieza íntima para el propio artista, no siendo originalmente destinada al público, esto dota a la obra de una sinceridad y libertad no vista en otros géneros. A partir del diario íntimo se desarrolla un lenguaje plástico personal de cada artista, extendiendo los límites de su intimidad no frecuentes en otras creaciones de este mismo.

Por tanto, se origina una conversación íntima entre el medio y el artista que, a pesar de disponer de espectadores, solamente el propio autor es capaz de concebir en su totalidad (o incluso ni eso). Este formato proyecta las vulnerabilidades de su creador; que desnudo ante el público exige a este una “mirada profunda” (Santín, 2013, p. 95). De este modo, el lector-espectador se sumerge en la pieza a partir de su propia introspección, nadando entre el mar de emociones, sentimientos, experiencias y vivencias sensibles, constituyendo una nueva lectura, única para cada bañista.

Y hablando de chapuzones, mencionar la casa de Aparicio Silvia descrita por Ferrer (2023): “La casa de Aparicio Silva está dentro de su cabeza y tiene una piscina en la que se sumerge cada noche a nadar, entre ochocientos y mil metros” (p. 22).

En síntesis, el libro de artista es entendido como un espacio introspectivo donde habitan no solo el artista-autor, sino el espectador-lector, confeccionando de este modo un diario íntimo. Por último, proponer como punto de inflexión la siguiente hipótesis proyectada por Ana Soler, para LAMP, sobre el libro de artista interpretado, metafóricamente hablando, con la casa. Es decir, Soler (2015) lanza la siguiente meditación:

“Podríamos decir, que un libro de artista es como una casa, debes ver todas las habitaciones para tener una percepción global de la misma y ese recorrido te lleva su tiempo; es como un viaje, que hasta que no lo terminas, no descubres la multitud de detalles que han compuesto la experiencia”. (p. 153)

3. Marco empírico. Producción artística contemporánea.

Como se indicaba al inicio de este escrito, la investigación artística desarrollada y recogida en este TFM es proyectada a través de la producción artística contemporánea, hallando su expresión gráfica de las introspecciones que rodean el formato de libro de artista en base al ideal de la casa arquitectónica.

A través de este documento, se profundiza en las inquietudes y obra personal, partiendo de la línea de investigación que supone el trabajo fin de grado: *Proyecto Casa* (2020). A continuación, se expone resumidamente dicho documento desde un enfoque tanto conceptual como procesual, puesto que supone la antesala del presente trabajo.

La línea de trabajo es cimentada metodológicamente no solo por el cuerpo bibliográfico, en cuanto a la relevancia de referentes teórico-plásticos, sino también por el componente experimental de suma importancia en el desarrollo de la producción artística, cuyo elemento común supone la técnica de gofrado.

De igual manera, *Proyecto Casa II* (2023), es abordado tanto de manera conceptual como matérica, sustentado a nivel referencial y experimental. Se finaliza con la presentación de la obra del libro de artista creada para este TFM.

3.1. Proyecto Casa. Autorretrato arquitectónico.

La producción artística contemporánea que conforma la obra gráfica de *Proyecto Casa* (2020), Trabajo Fin de Grado, se compone de una serie de estampaciones a modo de autorretratos arquitectónicos, sustentado por un cuerpo teórico referencial que analiza el espacio que supone la figura de la casa como elemento principal en la construcción del recuerdo y, consecuentemente, la del propio sujeto: yo.

En cuanto a aspectos formales, los siguientes grabados funcionan tanto en una conjunta unidad, como en una clasificación por trípticos, en base a su ejecución técnica: trabajo en calcográfico y trabajo en gofrado.

Con respecto al proceso de estampación, ha sido ejecutado sobre papel Fabriano Rosaspina color crema, 220 de gramaje, confeccionado en formato cuadrado, 35 x 35 cm, en alusión a la forma geométrica arquetípica que conforma la casa. Los grabados fueron realizados mediante técnicas experimentales calcográficas, como la punta seca, aguafuerte o aguafuerte al azúcar. Hay que destacar la intervención de las planchas de cobre, modificando su silueta para obtener estas casas arquetípicas, y empleando blanco de plomo en polvo para generar reservas sobre el soporte a estampar; originando estampaciones en seco. Similar a las estampaciones en seco, destacan los gofrados.

La serie de grabados que componen *Proyecto Casa* (2020) suponen una de las producciones más intimistas desarrolladas. A consecuencia de la motivación artística que implica la propia vida, la obra adquiere un carácter esencialmente autobiográfico, autorretratos arquitectónicos.

La temática del documento analiza el espacio que supone la casa con relación a la construcción del propio sujeto: del “yo” y, viceversa. Consecuentemente, estas reflexiones son reflejadas en la producción gráfica, por medio de la representación de casas figuradamente arquetípicas siendo construidas o, mejor dicho, deconstruidas, sobre el papel. Metafóricamente, la metodología aplicada de trabajo se vincula al ideal de casa utópica, cuestionado en el respectivo cuerpo teórico, pues cabe preguntarse: ¿no es el ideal utópico una construcción más de la sociedad?

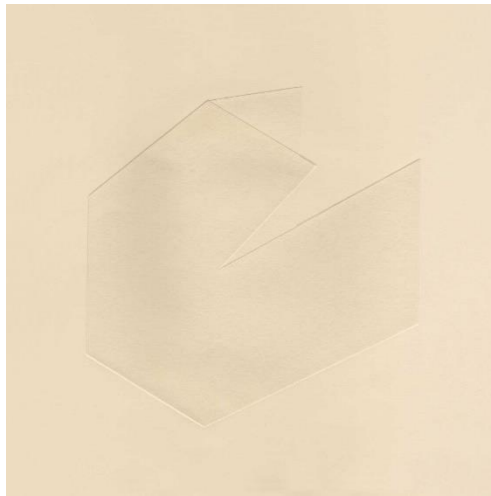


Figura 22. “Proyecto Casa” [TFG], Nerea Rodríguez, 2020.

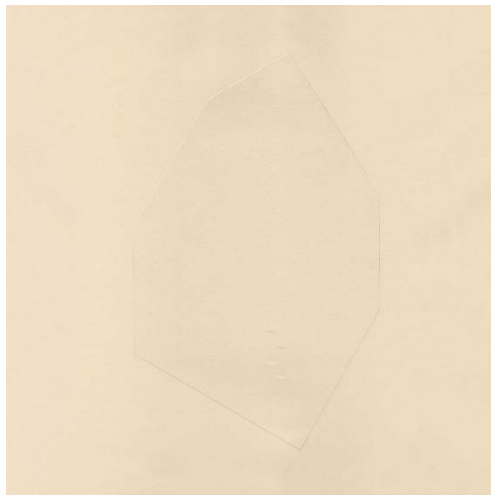


Figura 23. “Proyecto Casa” [TFG], Nerea Rodríguez, 2020.

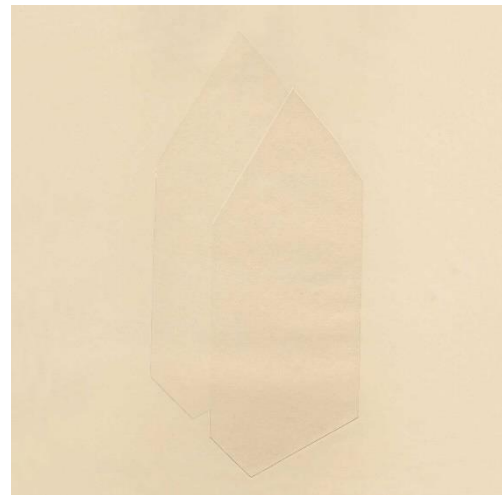


Figura 24. “Proyecto Casa” [TFG], Nerea Rodríguez, 2020.

Cabe mencionar, a su vez, que este Trabajo Fin de Grado parte de un conjunto de reflexiones arquitectónicas previas, a través de 42 estampas de inferiores dimensiones, 14 x 14 cm, ahondando en la inmensidad que supone el espacio, o, mejor dicho, *especies de espacios*, partiendo de la obra de

George Perec (2003), capítulo a capítulo, proyectando dichas cuestiones metodológicamente por medio del grabado; gofrando. Considerando el interés en la lectura de Perec (2003), a modo de inventario de espacios, se emplea una metodología apoyada en la lluvia de ideas, o por su término en francés *jeu de mors*, examinando y otorgando a la figura de la casa las siguientes tipologías de espacios (Rodríguez, 2020, p. 23):

Espacio subjetivo
Espacio metafísico
Espacio de la memoria
Espacio de/construido
Espacio utópico

Las anteriores acepciones fueron recogidas en *Proyecto Casa* (2020), con el objetivo de esclarecer la complejidad del espacio que supone la casa, más concretamente, la casa utópica.

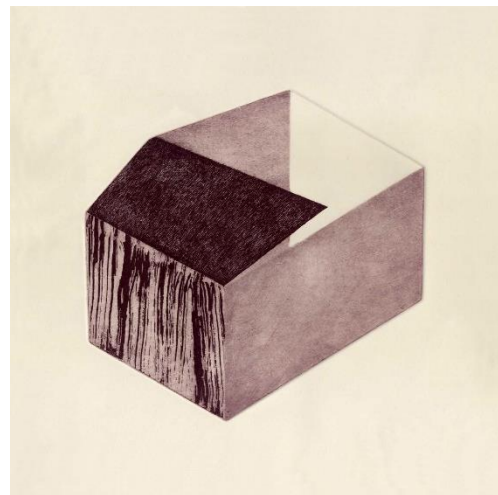


Figura 25. “Proyecto Casa” [TFG], Nerea Rodríguez, 2020.



Figura 26. “Proyecto Casa” [TFG], Nerea Rodríguez, 2020.



Figura 27. “Proyecto Casa” [TFG], Nerea Rodríguez, 2020

3.2. Proyecto Casa II. Diario arquitectónico.

El cuerpo empírico desarrollado para esta propuesta de Trabajo Fin de Máster es presentado bajo el título de *Proyecto Casa II* (2023), a modo de diario arquitectónico. A partir del medio que ofrece el libro de artista se proyecta la investigación artística expuesta en el marco teórico en base al ideal de la casa arquetípica.

Prosiguiendo con el método de lluvia de palabras, *jeu de mors*, que ya acostumbra a emplear la autora, se identifican las siguientes especies de espacios existentes y coexistentes en la producción contemporánea fruto de esta investigación artística; diario arquitectónico. Siendo así, se distinguen:

Espacio del recuerdo
Espacio táctil
Espacio introspectivo
Espacio habitado (a habitar)
Espacio íntimo

Esta asociación de términos cimienta los pilares que adquiere el colosal concepto del espacio en la siguiente producción artística por medio del libro de artista, *Proyecto Casa II* (2023).

Es necesario, redimir la siguiente reflexión de *Proyecto Casa* (2020), de suma relevancia para este Trabajo Fin de Máster, ya que dicha cavilación entorno a la figura de la casa evidencia de manera idónea el arquetipo que desde infantes se arraiga al espacio que supone la casa. Asimismo, dicha introspección aparece reflejada como único cuerpo de texto en el libro de artista, *Proyecto Casa II* (2023), a modo de sinopsis, con el objetivo de facilitar al espectador-lector el entendimiento de dicho diario arquitectónico. En cuanto a la reflexión mencionada dice así (Rodríguez, 2020, p.18):

“Corre. Corre como el viento. Corre. La gravilla del austero asfalto del patio de recreo sale disparada zancada a zancada. Zancada. Grava. Otra zancada; más grava. Se acerca. El choque incesante de jadeos entre el perseguidor y el perseguido entonan la banda sonora de aquel colegio. Las gotitas de sudor derrapan por la frente dejando tras de sí la evidencia de esta doble carrera. Está más cerca. El sabor salado del calor sobre la piel. Más, más cerca. La brisa jugando con los mechones de cabello. Más, más, más cerca. La presión de los cordones soportando el incesante galope. Más, más, más, más cerca. El calor en la punta de la yema de unos dedos que se estiran para atrapar a su presa. Ya está aquí. La respiración desenfrenada, chocando contra la nuca. Una mano que se estira y retuerce anhelando un fin. Parece inevitable. Parece. ¡Casa! Casa. Las letras salen de la boca a trompicones. Como un suspiro. Se ordenan en el espacio vocales y consonantes. Cuatro letras. Consonante. Vocal. Consonante. Vocal. C. A. S. A. Dos sílabas. CA – SA. Una única palabra. Ya nada se puede hacer. Ni las gotas de sudor, ni el doble nudo en cada zapato, ni el tamborileo de la sangre bajo la piel, ni la respiración entrecortada. Casa. Ha sido pronunciada. Se acabo la persecución. Hasta el próximo recreo. Fin.”

Por otra parte, más adelante, se procede a analizar e indagar, con mayor especificidad, en la producción gráfica contemporánea que constituye el marco empírico perteneciente a este Trabajo Fin de Máster, y cuyo antecedente, *Proyecto Casa* (2020), introduce no solo a nivel conceptual, dado que la casa ejerce de protagonista sino también a nivel procesual, exhibiendo la línea de trabajo artístico seguida por la autora. Dentro de este orden de ideas, se distinguen dos apartados con el objetivo de examinar la propuesta: la conceptualización como la materialización del pensamiento, y del libro de artista *Proyecto Casa II* (2023).

3.2.1. Conceptualización del pensamiento.

Primeramente, se procede a especificar la intencionalidad conceptual del libro de artista, *Proyecto Casa II* (2023). Prosiguiendo con el objetivo inicial expuesto en este documento, se desarrolla un libro de artista como espacio introspectivo en base al ideal de casa arquetípica expuesto en el cuerpo de trabajo, marco teórico-referencial.

En este trabajo se propone el entendimiento del libro de artista como una casa a habitar, de igual manera que Ana Soler (2015), miembro de LAMP, cavila la similitud entre el libro de artista y la casa a través de las siguientes palabras: “podríamos decir, que un libro de artista es como una casa, debes ver todas las habitaciones para tener una percepción global de la misma y ese recorrido lleva su tiempo; es como un viaje, que hasta que no lo terminar, no descubres la multitud de detalles que han compuesto la experiencia” (p. 153). Sin embargo, dejando de lado aspectos matéricos y técnicos que serán manifestados más adelante, resulta de interés señalar el formato de libro de artista como construcción a habitar.

El tema por tratar se remonta a introspecciones anteriormente abocadas sobre el espacio, concretamente, el espacio que supone la casa. De este modo se presentan los siguientes gofrados, estos componen una serie de estampaciones que reflexionan acerca de la obra de Perec (2003), concretamente sobre el capítulo dos, titulado *La cama*, la cama como espacio de observación, a modo de epicentro del habitáculo vivido que supone el dormitorio. La motivación que reside tras estos gofrados es esencialmente emocional, bebiendo de manera anecdótica de la infancia de la autora, quien sentía alivio ante la inmensidad de la oscuridad de su cuarto observando las proyecciones de luz que se colaban por la ventana de la estancia, y originando planos geométricos que revelaban, nunca mejor dicho, la estructura habitada.

Hay que puntualizar esta vinculación de reflexiones mencionadas con anterioridad en el presente marco empírico, al mismo tiempo que, *Proyecto Casa* (2020), se originó por medio de meditaciones previas en torno al espacio, en este caso, concretamente el espacio que supone la casa; la casa utópica. Hecho que supuso un punto de partida para el Trabajo Fin de Grado, al mismo tiempo que, este mismo, resulta pionero del presente documento TFM.

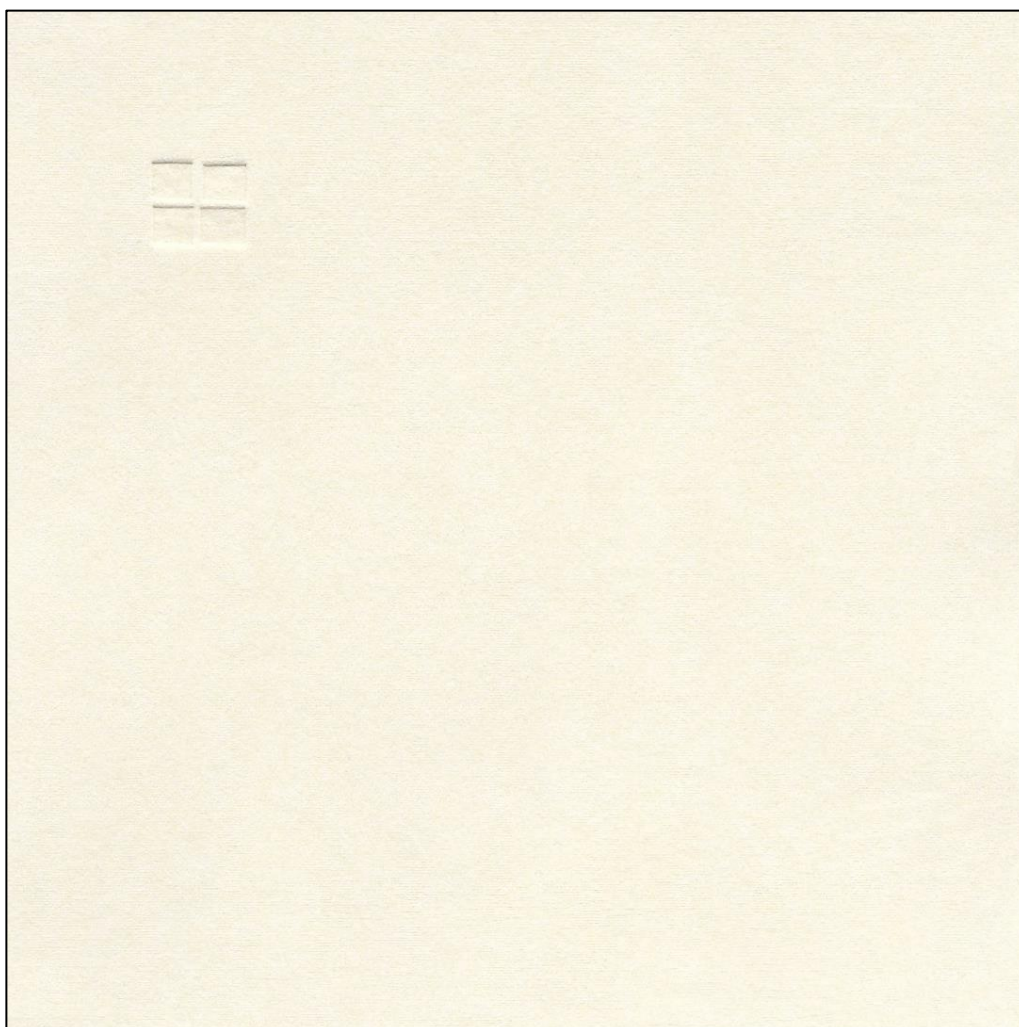


Figura 28. “La cama”, gofrado, Nerea Rodríguez, 2019.

A raíz del proyecto anterior, la cama como espacio de observación, se presta continuidad a las estructuras de luz, cuya carga íntimamente personal esclarecen el interior de la vivienda; la casa interna. Con el objetivo de sumergir al espectador-lector en el intrínseco espacio personal que supone la figura de la casa, siendo esta entendida como un lugar metafísico, individual y propio de cada individuo que, a pesar de suponer un ideal colectivo, es concebida como una experiencia y vivencia íntima de cada sujeto.

Se ha de hacer notar que, los gofrados facilitan el origen de un emplazamiento introspectivo, aportando la climatización idónea para la reflexión y el despertar del pensamiento propio, vinculado en este caso con respecto a la figura de la casa, del mismo modo que la artista Elena Asins promovía la vivencia de la obra propia, no desde la perspectiva del autor, sino del espectador. La técnica de gofrar dota de un silencio a gritos a la producción gráfica, edificando arquitecturas sobre el papel del mismo modo que Rachel Whiteread entendía el vacío por medio de sus obras.

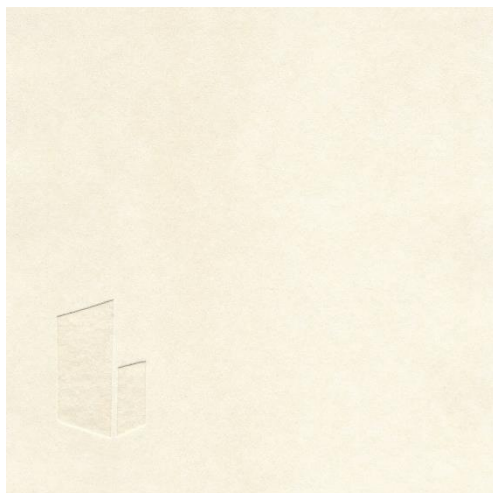


Figura 29. “La cama”, gofrado, Nerea Rodríguez, 2019.

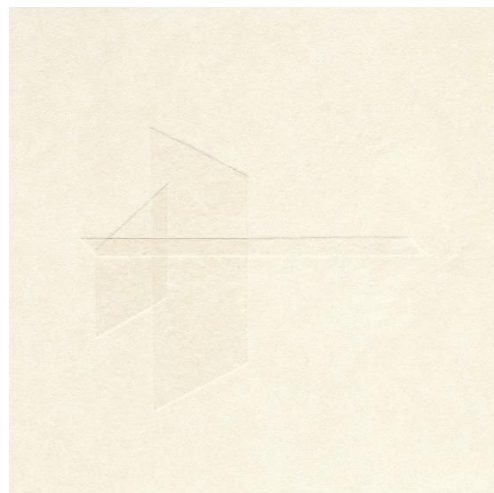


Figura 30. “La cama”, gofrado, Nerea Rodríguez, 2019.

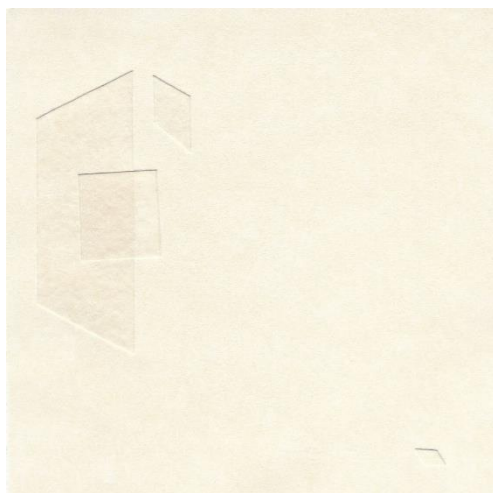


Figura 31. “La cama”, gofrado, Nerea Rodríguez, 2019.

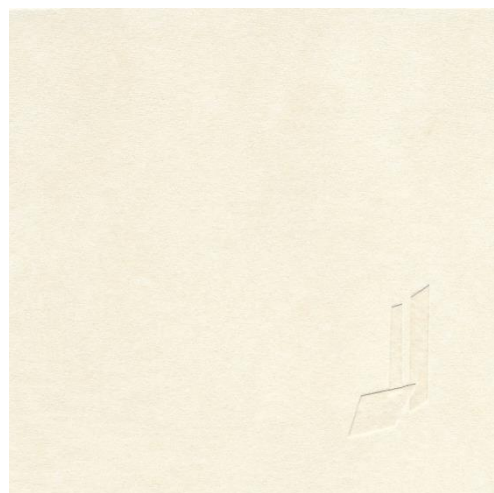


Figura 32. “La cama”, gofrado, Nerea Rodríguez, 2019.

Recíprocamente, ensimismados por la idea duchampiana de lo “infraleve”, en cuanto a gofrado en ciernes la presencia de una ausencia, pues, en sentido literal, esta técnica residual es obtenida por la presión ejercida entre un elemento y el tórculo sobre el propio soporte, el papel, suponiendo el registro resultante de esta acción, atrapando de forma permanente o semipermanente, “infraleves”.

Teniendo en cuenta que la producción gráfica posee una justificación puramente autobiográfica, resulta necesario recalcar la intención de obrar un espacio de introspección propio a cada espectador-lector que enfrente el libro de artista *Proyecto Casa II* (2023).

Lo dicho hasta aquí plantea un libro de artista que requiere ser habitado, de igual modo que es este mismo libro de artista quien habita el interior del presente; del “yo”. Como se ha dicho, el libro es entendido como casa a habitar, por ello, se proyecta la figura arquetípica de la casa a través de una estampación experimental que, dando paso, a las cuatro esquinas de la estancia intercaladas entre las composiciones lumínicas reveladas.

Este imaginario de las esquinas de la casa ayuda al lector a situarse en el interior de esta, de su vivienda íntima, resultando prácticamente ineludible rememorar la obra de Isidro Blasco, ya que estas recónditas estructuras de la figura de la casa registraban los más profundos anhelos de los pisos de alquiler habitados por el artista durante un periodo vital en Nueva York, entre otras.

Cabe señalar con relación a las estampas experimentales mencionadas que serán abordadas más detalladamente en el siguiente epígrafe, como el empleo de material como tetrabrik. Este peculiar elemento adquiere una gran carga sentimental al remitir a la etapa infantil, rememorando el recuerdo de tomar el almuerzo en el patio del colegio. Así pues, la cualidad emocional que adquiere este material evoca los recuerdos de la infancia, donde se da cabida la figura de la casa, como se ha ido desarrollando en el cuerpo teórico.

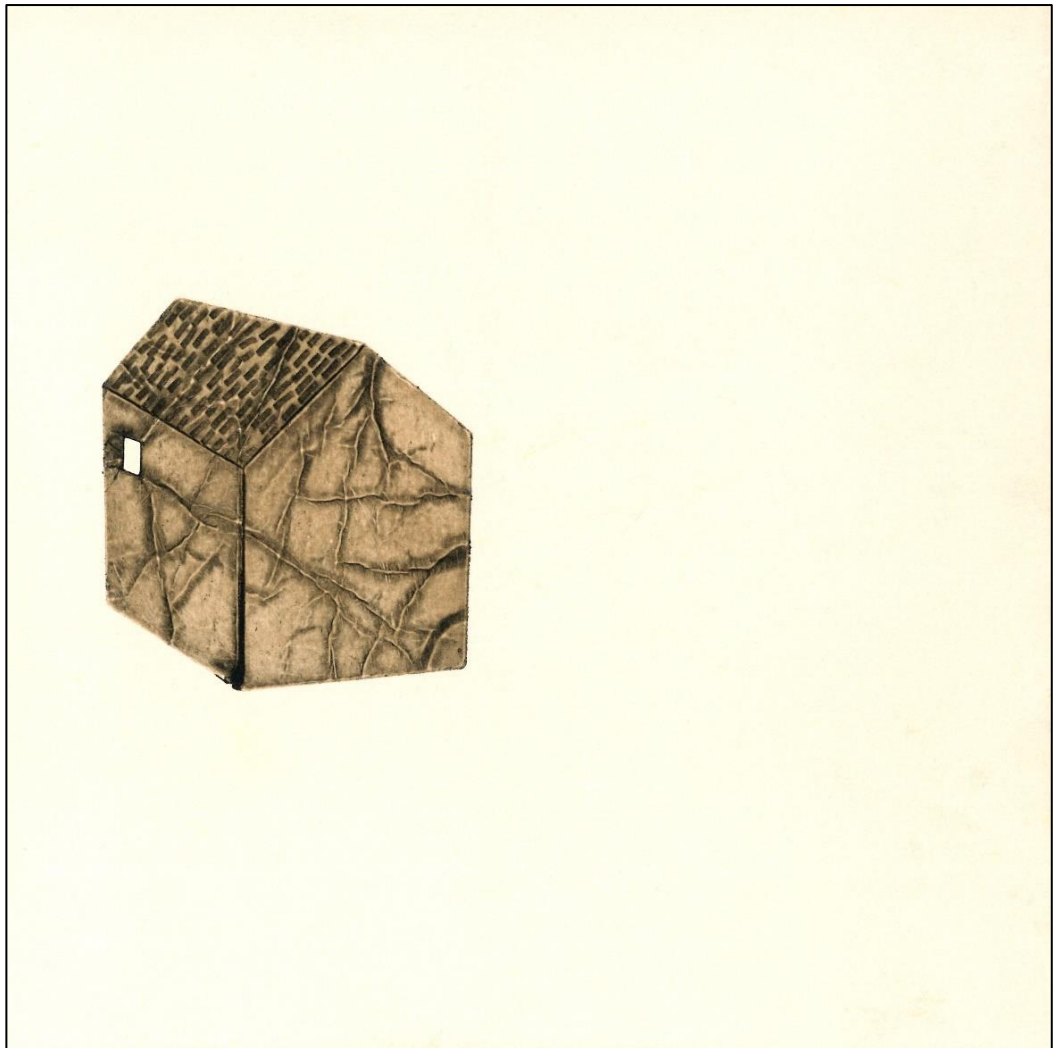


Figura 33. “*Proyecto Casa II*”: casa arquetípica, estampa en tetrabrik con tinta sepia natural al aceite sobre papel Fabriano Rosaspina crema, Nerea Rodríguez, 2023.

Hay que mencionar, además, la representación de la aparente casa arquetípica; aparente dado que no dispone de puerta. Este dato meramente inconsciente es habitualmente observado en las estampaciones de casas de la artista, cuya especulación proviene del subconsciente en torno a la figura de la casa. Por lo que se refiere a la ausencia de puerta en este libro de artista, supone vincular el concepto planteado de casa introspectiva con la carencia de vía de entrada o salida de esta misma, considerando que el espacio expuesto escapa al mundo intangible en cuanto que reside inherentemente en la intimidad del sujeto. ¿Cómo salir de la casa siendo la propia casa? Recuerda al pequeño grabado que dio pie a la maravillosa serie *Femme Maison* (1946-1948), de Louise Bourgeois, protagonizada por inquietantes seres antropomorfos, las mujeres casas. No obstante, ¿no es esto mismo lo que se sugiere en el libro de artista *Proyecto Casa II* (2023)? En resumidas cuentas, se puede acudir al refranero popular de “la pescadilla que se muerde la cola”.

Recapitulando, *Proyecto Casa II* (2023), consiste en un libro de artista como casa a habitar, originando un espacio de introspección personal para cada sujeto, incitando al espectador-lector a reflexionar en base a la figura de la casa de manera sustancialmente íntima. Todo ello situando al lector en el interior de este espacio; el libro-casa, o mejor dicho la casa-libro.

3.2.2. Materialización del pensamiento.

En segunda instancia, se indaga en los aspectos matéricos de la producción artística desarrollada en el presente Trabajo Fin de Máster, por medio de la disciplina artística que supone el libro de artista, *Proyecto Casa II* (2023).

Rescatando las características que distinguía Bibliana Crespo (2012) en su artículo anteriormente mencionado, en *Proyecto Casa II* (2023) se desarrolla una secuencia de lectura polisemiótica, cuya narración secuencial no tiene por qué ser lineal, consta de un proceso de síntesis. Es decir, a nivel secuencial existen y coexisten múltiples lecturas, otorgando al propio lector-espectador la libertad absoluta a la hora de recorrer y habitar la pieza, afrontando el Libro de Artista de manera personal, propia de cada sujeto.



Figura 34. “*Proyecto Casa II*”, libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.



Figura 35. “*Proyecto Casa II*”, libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.

Algo similar ocurre con las narraciones de Katsumi Komagata, evocando nuevamente la idea de libro-espiral que Ángela Cabrera (2013) puntualizaba en el trabajo del artista japonés. La posibilidad de sobrevolar el Libro de Artista desde cualquier punto deja atrás la objetividad del hilo conductor tradicional: inicio, desarrollo y fin.

Por tanto, en cuanto a aspectos formales, *Proyecto Casa II*, se enmarca en la tipología conocida como acordeón –también llamado concertina–, distinguida por Crespo (2012). Esta se caracteriza por los pliegues de una hoja como componentes del Libro de Artista, en este caso, una stampa sobre papel Fabriano Rosaspina crema, 220 gramaje, de dimensiones comprendidas en 42 x 56 cm, previamente cortada y plegada constituyendo un formato flexible cuya linealidad es peculiar. El formato que se propone ofrece la posibilidad de ser confrontado por el espectador desde cualquier punto de la secuencia, libro - espiral. En otros términos, las posibilidades son infinitas, tanto como la creatividad del artista.

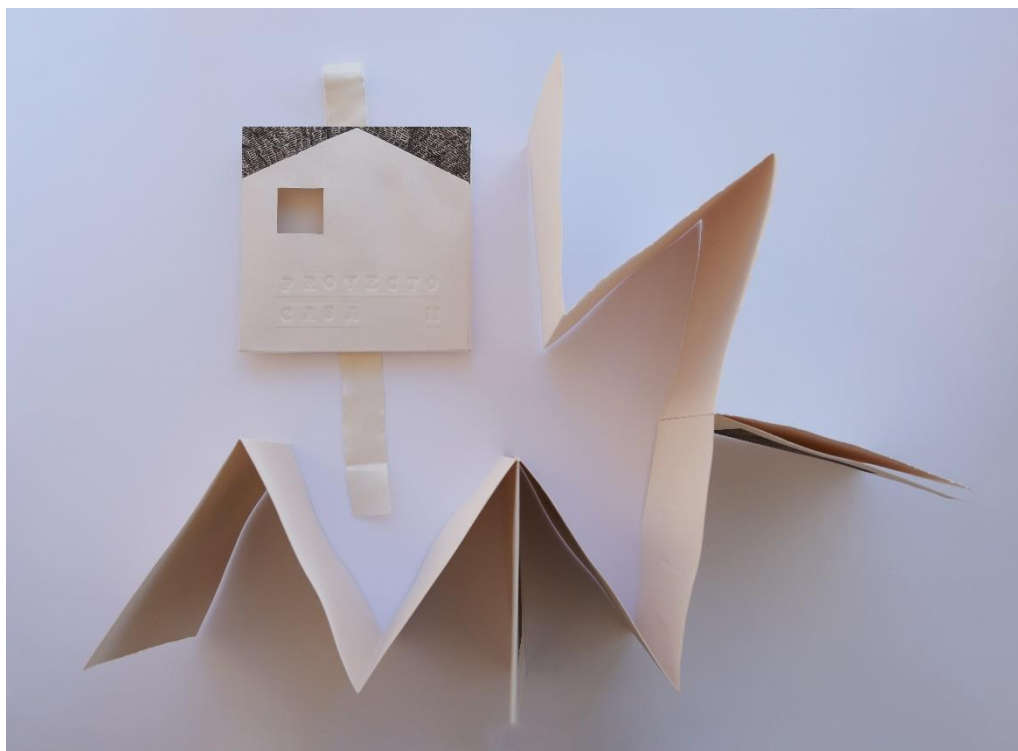


Figura 36. “Proyecto Casa II”, libro de artista de Nerea Rodríguez, 2023.

Resulta necesario el previo desarrollo de una maqueta como herramienta metodológica de cara a enfrentar el libro de artista. De acuerdo con Juanita Bagés (2011) para LAMP, el libro de artista fruto de una emoción, reflexión, inquietud, necesidad e, inclusive, sentimiento, íntimo del autor, es proyectado mediante esta disciplina artística donde cada elemento cuenta, es decir, tanto la materialización de las ideas, y la técnica al igual que el propio soporte, conforman de manera conjunta esta disciplina artística. Por tanto, es evidente la importancia de la elaboración de maquetas y bocetos con anterioridad, con el propósito de facilitar al artista-autor el posterior desarrollo del proceso creativo. Sin duda alguna, todo habla, pues cada elemento forma parte de un

todo, una síntesis propia e íntima que origina un diálogo únicamente presente mediante la disciplina artística que comprende el libro de artista.



Figura 37. “Maqueta Proyecto Casa II”, tinta y grafito sobre cartulina, Nerea Rodríguez, 2023.

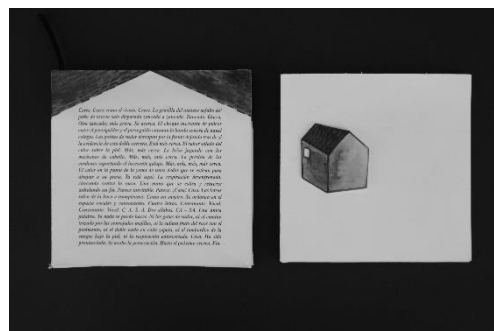


Figura 38. “Maqueta Proyecto Casa II”, tinta y grafito sobre cartulina, Nerea Rodríguez, 2023.

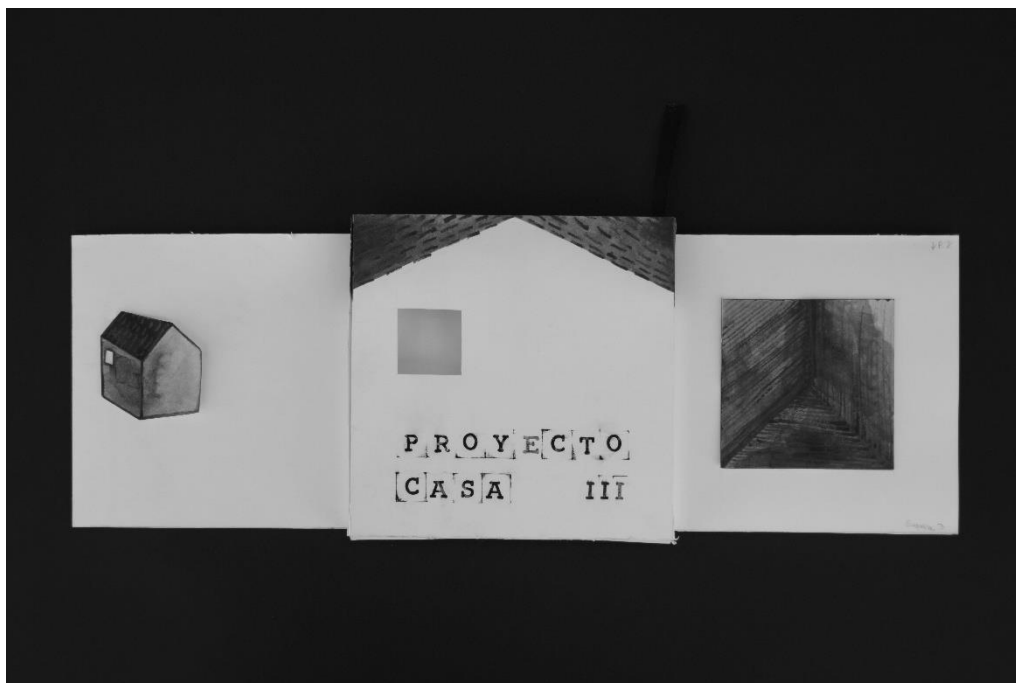


Figura 39. “Maqueta Proyecto Casa II”, tinta y grafito sobre cartulina, Nerea Rodríguez, 2023.

Prosiguiendo con el análisis matérico de la obra, habita la presencia de tinta calcográfica Charbonnel al aceite, concretamente, sepia natural. El empleo de esta tonalidad no es casual, pues como se puede leer en el libro *Psicología del color* (2004) de Eva Heller, el color marrón no es un color en sí, mejor dicho, supone más bien la mezclanza de colores que uno como tal. Asimismo, las encuestas recopiladas por la autora en el apartado que dedica al marrón, se presta un dato curioso que establece este color como el más despreciado por la población, colindando con la omnipresencia que este ofrece, coetáneo en todas partes; en especial en la vivienda.

Es decir, el color marrón se asocia al concepto de *recogimiento*, como señala Heller (2004), el marrón crea en una habitación el clima ideal, aportando calidez, sin ser este un color caliente, protagonizando los espacios habitables

que ópticamente parecen más estrechos aportando el ideal de recogimiento que se mencionaba, concepto alemán que se conoce como “*gemütlichkeit*” (p. 257).

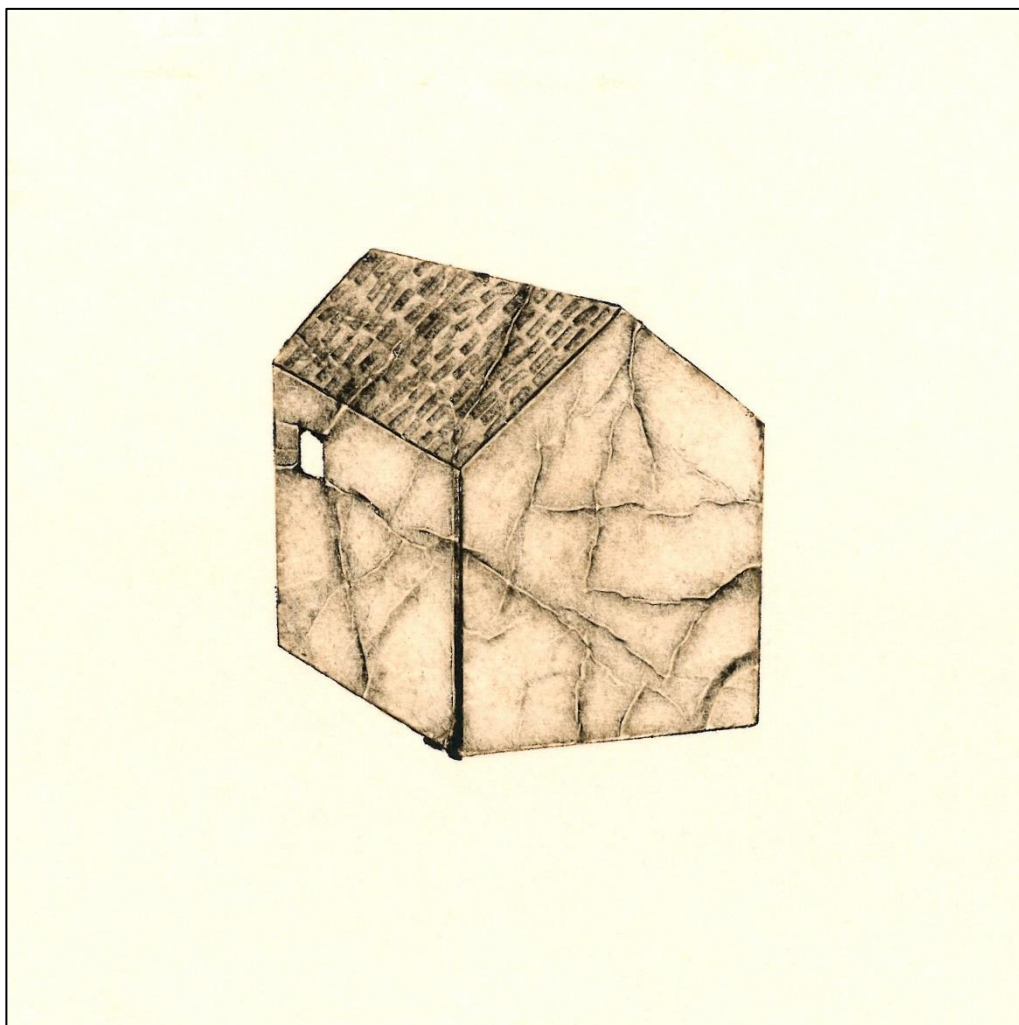


Figura 40. “*Casa arquetípica*”, prueba de color sepia natural, estampación en tetrabrik, Nerea Rodríguez, 2023.

Ahora bien, dentro del color marrón, se encuentra la anterior mencionada tinta sepia, caracterizada por poseer una coloración marrón negruzca que vira incluso a tonos grisáceos. Este tono, fue muy empleado durante la época de Goethe para realizar bosquejos de viajes en acuarela, práctica similar al matiz que adoptan las fotografías vacacionales familiares de antaño, como afirma Heller (2004): “el marrón es el color de lo anticuado porque es el color del pasado” (p. 259).

Sin embargo, se llevaron a cabo pruebas con antelación empleando tinta Charbonnel tierra sombra tostada y sanguina, hasta determinar la tinta sepia como la más apropiada para este proyecto, no solo por el simbolismo de esta tonalidad sino por el registro de texturas tan atrayente que aporta a la estampa final. No obstante, se ha de añadir que, inicialmente, se trabajó la idea de emplear tinta blanca cubriente, pero a razón de ser prácticamente imperceptible sobre el soporte fue descartada de inmediato. La intención de

emplear blanco es explicada a la perfección a su vez por Heller (2004) cuando menciona: “dónde está presente el blanco, no hay nada. En muchos idiomas, “blanco” equivale a “vacío” (p.169).

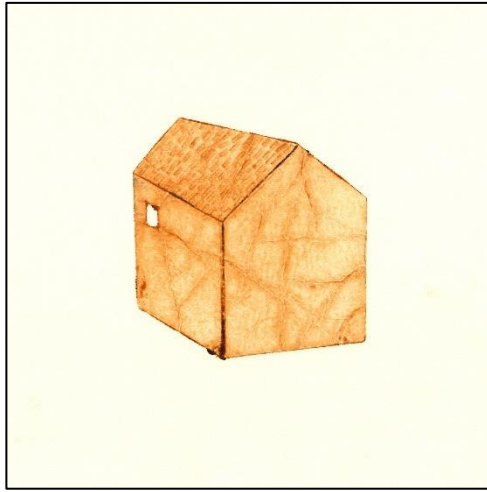


Figura 41. “Casa arquetípica”, prueba de color sanguina, estampación en tetrabrick, Nerea Rodríguez, 2023.

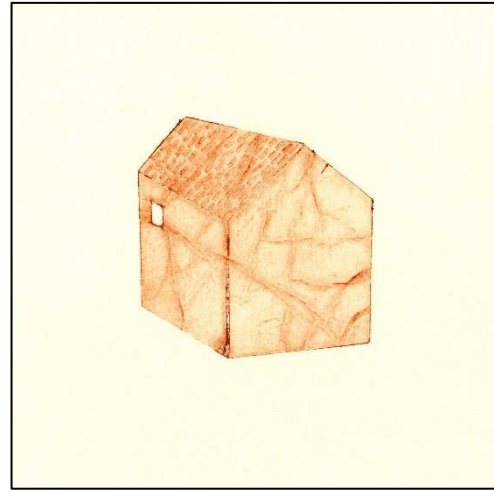


Figura 42. “Casa arquetípica”, prueba de color tierra sombra quemada, estampación en tetrabrick, Nerea Rodríguez, 2023.

Por otro lado, la coloración que caracteriza el soporte del papel es de un tono crema, huyendo intencionadamente de la blancura que generalmente ofertan los papeles, incluso el propio Fabriano Rosaspina. Por este motivo, se presenta un espacio de trabajo beige, tonalidad que remite a la coloración propia que adquiere el papel tras someterse al proceso del paso del tiempo, donde el blanco va adquiriendo poco a poco un matiz amarronado, evocando de este modo el ideal de “recogimiento”, lo que lleva a simular la estancia de la casa por medio del soporte, el papel, aludiendo nuevamente a las teorías de Heller (2004).

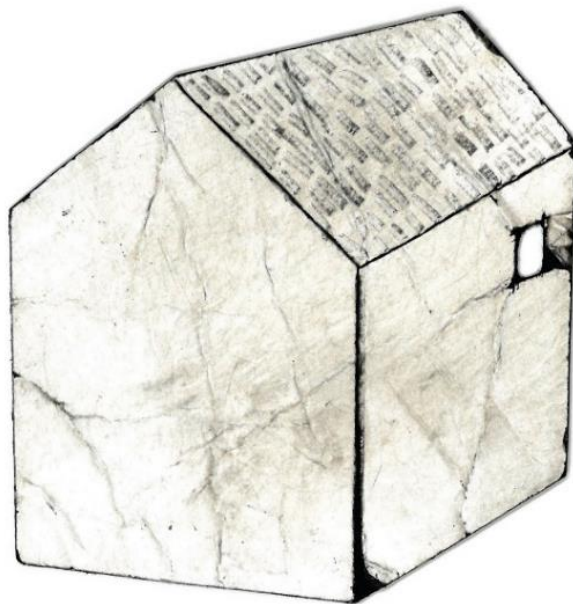


Figura 43. “Casa arquetípica”, plancha de tetrabrick en punta seca, Nerea Rodríguez, 2023.

El proceso de estampado es protagonizado por planchas de pequeño formato confeccionadas a partir de tetrabriks, obtenidos del reciclaje de envases de este mismo. A razón del peculiar material, se constituye un recurso de lo “infraordinario”, pues está presente en el día a día del individuo, más específicamente, del infante, pues como rememora la autora, era habitual disponer de un zumo de piña y uva en tetrabrik en cada uno de sus recreos en el colegio. Es por tanto aquí, donde radica la parte emocional como componente plástico del proceso creativo, de igual manera que a aspectos técnicos, este material permite la acción del plegado y la doblez, registrando sobre el papel de grabado y con ayuda de la muñequilla, estas huellas ocasionadas fruto de la manipulación manual que evoca a esa misma marca que originan los recuerdos; plagados del ideal duchampiano de lo “infraleve”.

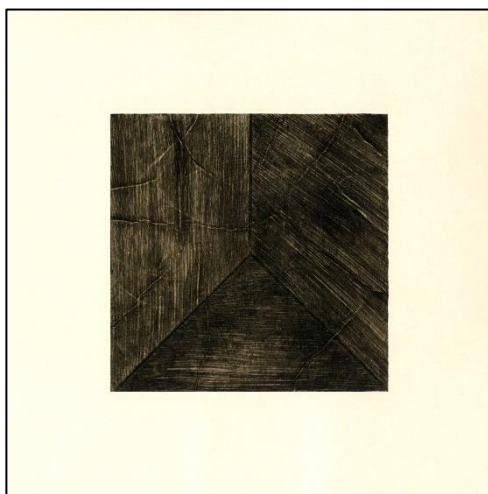


Figura 44. “Proyecto Casa II”, detalle estampación en tetrabrik, Nerea Rodríguez, 2023.

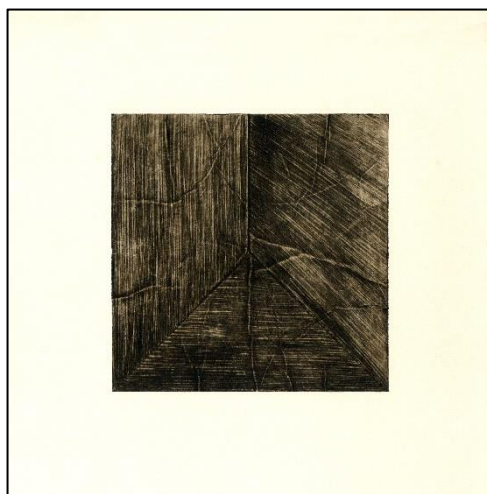


Figura 45. “Proyecto Casa II”, detalle estampación en tetrabrik, Nerea Rodríguez, 2023.

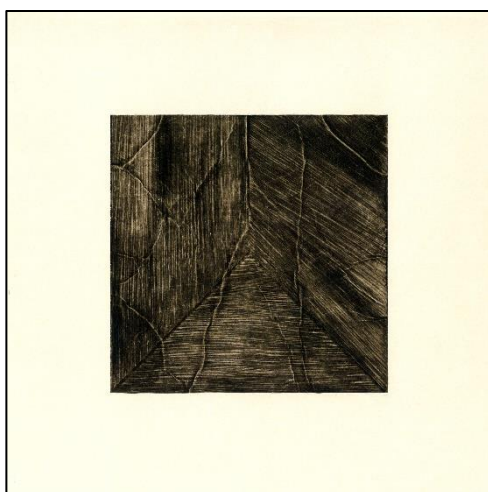


Figura 46. “Proyecto Casa II”, detalle estampación en tetrabrik, Nerea Rodríguez, 2023.

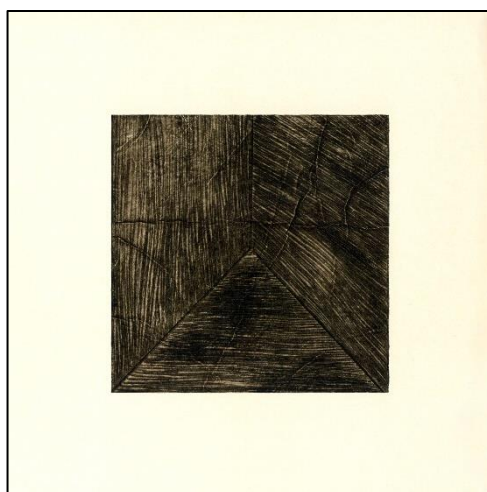


Figura 47. “Proyecto Casa II”, detalle estampación en tetrabrik, Nerea Rodríguez, 2023.

Por tanto, se presentan cuatro planchas de formato cuadrado, 8 x 8 cm, en relación con los arquetipos externos formales expuestos en el cuerpo teórico del documento, que escenifican las cuatro esquinas de la casa, figuradamente iguales. Estos cuatro grabados han sido realizados mediante punta seca, rayando la superficie de tetrabrik en diversas direcciones. No obstante, a pesar de haber intervenido metodológicamente de manera idéntica las planchas, el rayado ocasionado es a su vez diferente en cada una de estas, suscitando interés en la gestualidad y experiencia como condición aditiva a la producción gráfica, y pudiendo evocar a la intervención artística de Maider López, 1645 tizas (2016), protagonizada por la acción repetitiva de trazar líneas humanizando el espacio de la nave número 16 del Matadero, en Madrid, empleando un material tan humilde como supone la tiza, muy recurrente en la etapa infante del individuo; del “yo”.



Figura 48. “Proyecto Casa II”, plancha en tetrabrik, esquina 01, Nerea Rodríguez, 2023.

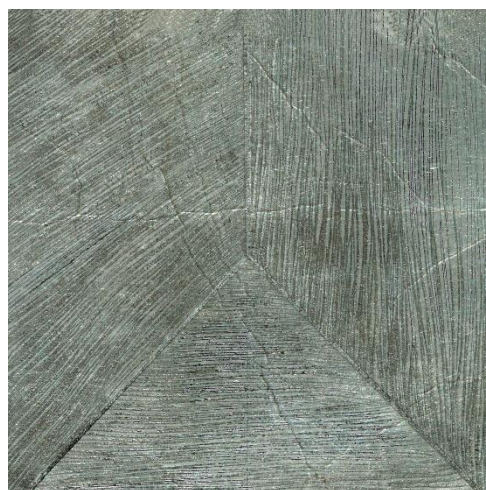


Figura 49. “Proyecto Casa II”, plancha en tetrabrik, esquina 01, Nerea Rodríguez, 2023.

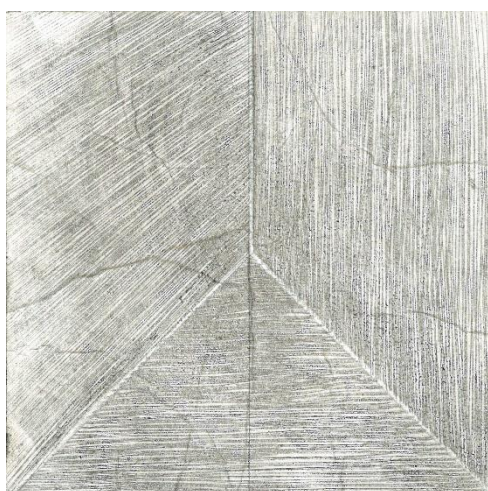


Figura 50. “Proyecto Casa II”, plancha en tetrabrik, esquina 01, Nerea Rodríguez, 2023.

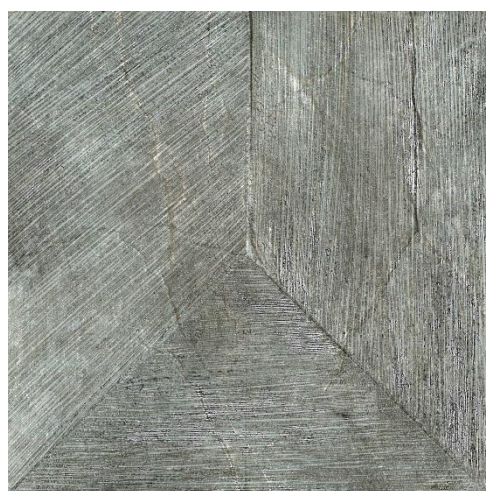


Figura 51. “Proyecto Casa II”, plancha en tetrabrik, esquina 01, Nerea Rodríguez, 2023.

Por otra parte, señalar la intencionalidad inicial de trabajar la técnica de linóleo, que fue descartada tras varias pruebas debido a que, en comparativa

con los resultados obtenidos en tetrabrik, no gozaban de mayor atractivo artístico y experimental.

En relación con lo anterior, cabe añadir la asistencia al espacio de trabajo de la artista y docente en Casa de Porras, Natalia Tamayo, quién, fomento la diversidad técnica que ofrece el grabado experimental, mediante calcografía en cartón, linóleo sobre goma y finalmente punta seca en tetrabrik, influyendo notablemente en la elección matérica final a explorar.



Figura 52. “Casa utópica”, linóleo sobre papel Fabriano Rosaspina crema, 220 gr, Nerea Rodríguez, 2023.

En cuanto a la disciplina artística, resulta de interés remarcar el carácter táctil de la obra, como es mencionado en el cuerpo teórico, atributo propio del libro de artista. Dicha característica es señalada por varios referentes de este documento, como Crespo o LAMP, afirmando Ana Soler (2015) la radicalidad de esta peculiaridad, aventurando a decir: “en el caso del libro de artista tradicional (el objeto físico), el tacto da sentido a su esencia formal y conceptual. Si no lo tocas, no lo abres, el libro “no existe” (p. 152). Si se compara la anterior tesis con el *Proceso creativo* (1957) de Duchamp, resulta evidente el papel fundamental que adquiere el espectador-lector con relación a la obra que supone el libro de artista.



Figura 53. “Proyecto Casa II”, detalle gofrado, Nerea Rodríguez, 2023.

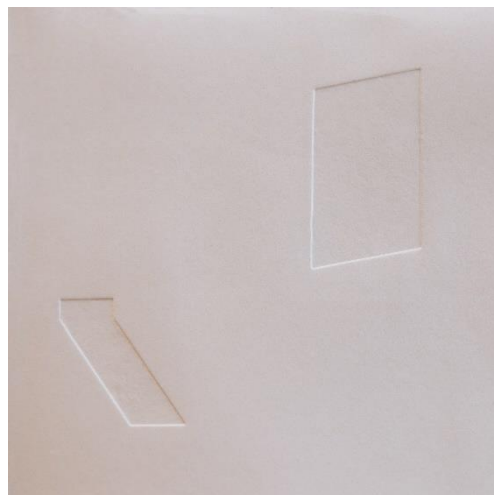


Figura 54. “Proyecto Casa II”, detalle gofrado, Nerea Rodríguez, 2023.

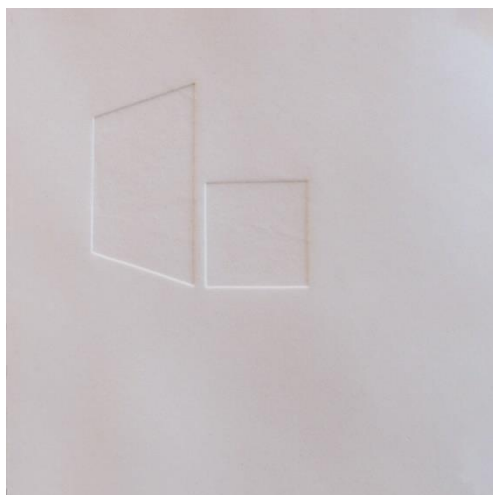


Figura 55. “Proyecto Casa II”, detalle gofrado, Nerea Rodríguez, 2023.

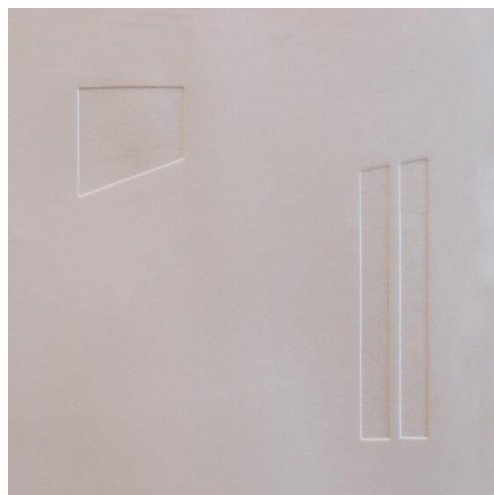


Figura 56. “Proyecto Casa II”, detalle gofrado, Nerea Rodríguez, 2023.

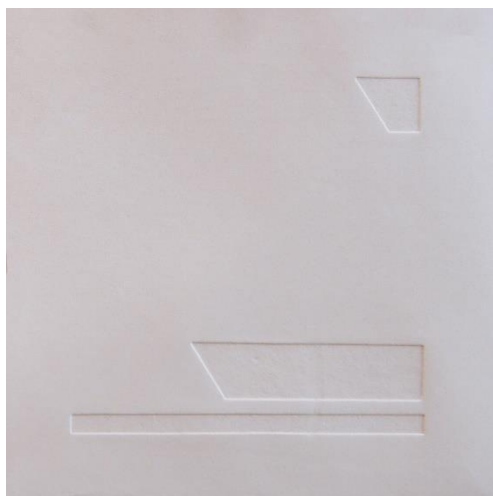


Figura 57. “Proyecto Casa II”, detalle gofrado, Nerea Rodríguez, 2023.

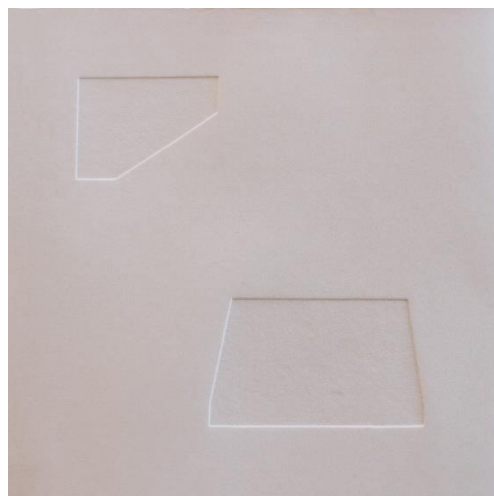


Figura 58. “Proyecto Casa II”, detalle gofrado, Nerea Rodríguez, 2023.

De igual manera, la propiedad táctil evoca las reflexiones de Asins relativa a su obra, rompiendo con el ideal de “*don’t touch*”, no tocar, propio de instituciones museísticas o galerías, invitando al espectador a interaccionar, a experimentar y despertar el pensamiento propio, fomentando un espacio de reflexión, con la finalidad de vivir la obra de manera personal, de igual manera que el libro de artista *Proyecto Casa II* (2023), pretende provocar en el espectador-lector que se disponga a tenerlo entre manos; a habitarlo.

Así pues, el atributo táctil que caracteriza el medio de libro de artista conmemora la técnica de gofrar. Es decir, el gofrado origina estampas táctiles que incitan al espectador-lector a interactuar con la obra, en este caso, con el libro de artista. Se ha de mencionar que el proceso de gofrado conforma el lenguaje artístico propio de la autora, protagonista de la línea gráfica contemporánea de la obra de esta misma, hecho que se ve reflejado, por ejemplo, en el conciso proyecto del capítulo de la cama (2019) expuesto en el epígrafe anterior. Por consiguiente, se presenta una nueva serie de composiciones lumínicas que conforman *Proyecto Casa II* (2023), en conjunto a las estampaciones experimentales ya mencionadas, originando una experiencia inmersiva al espectador-lector, de manera puramente personal e íntima a través del gofrado.

Por otro lado, a modo de contenedor, se establece una carcasa-fachada, manufacturada con el mismo tipo de papel que conforma el libro, que representa el exterior de la casa. Esta estructura permanece coronada por una estampación que simula el tejado, unificando en su totalidad la funda. Además, dispone de un troquelado de forma cuadrangular a modo de ventana que facilita al espectador-lector vislumbrar a través de esta una futura estampación, aportando ese carácter voyeur que incita a sobrepasar la barrera del dentro-fuera; de la intimidad de la casa. Asimismo, establece un nexo con los gofrados existentes que, como se conceptualiza en el epígrafe anterior, representan por medio de planos geométricos las proyecciones de luz que inundan la superficie de la casa a través de la ventana.

Otro elemento, es la contraportada de esta misma carcasa donde se puede leer, como si de una simbiosis se tratará, el texto de la autora, escrito por primera vez en *Proyecto Casa* (2020), y rescatado para adentrar y situar al espectador-lector en este proyecto, suscitando siempre a la reflexión personal del individuo, desde una apología que alude a la infancia y a la relación tanto externa como interna que supone el espacio de la casa.

El texto expuesto en el reverso de la carcasa es configurado mediante la gran conocida tipografía Times New Roman, específicamente con el valor agravado de italic bold, presentando un tamaño de lectura de 10 puntos, habiendo realizado previamente muestras de color antes de su impresión definitiva. Esta elección tipográfica se debe al cuerpo de texto presentado en el documento de trabajo fin de grado, *Proyecto Casa* (2020). Así mismo, evidencia una clara lectura, permitiendo a su vez presentar una tonalidad acorde a la estética del proyecto, sin incidir en la lección de este por parte del espectador-lector. En último término, el cuerpo tipográfico presenta una maquetación que respeta la forma arquetípica del cuadrado, tan presente y recurrente a lo largo de este Trabajo Fin de Máster.

A su vez, la funda contenedora, “fachada” del *Proyecto Casa II* (2023), dispone de un sencillo mecanismo para extraer más fácilmente el desplegable de su interior gracias al uso de una cinta de tela adherida al interior de la estructura, empleando para su correcta fijación cola blanca libre de ácidos para prever el posible deterioro con el paso del tiempo.

En síntesis, el libro de artista es confeccionado a partir de una estampación en papel Fabriano Rosaespina crema de 220 gr, cuyas medidas son 42 x 56 cm, que, al cortar y plegar manufacturando el libro, da la obtención de un desplegable compuesto por doce cuadrantes, de 14 x 14 cm cada uno, correspondiente, al formato inicial que adquiere la obra gráfica. A parte, nuevamente, se evoca al arquetipo externo al emplear la geometría básica del cuadrado como medio de expresión. Por lo tanto, se presentan cinco estampaciones experimentales en punta seca sobre tetrabrik; cuatro esquinas y la casa protagonista. Asimismo, se gofran seis composiciones empleando cartón reciclado como medio, perpetuando el marco conceptual anteriormente expuesto. Entre tanto, se diseña digitalmente la maqueta de la caja contenedora del libro de artista desplegable en el programa de Adobe Illustrator, situando el texto mencionado con anterioridad que, junto a la plantilla, es impreso en el mismo papel Fabriano Rosaespina, intervenido a priori hasta obtener un formato A3 óptimo para su impresión. Posteriormente, se lleva a cabo el proceso de encolado, plegado y corte, hasta confeccionar cuidadosamente el libro de artista, obteniendo una infraestructura de formado cuadrado, donde el “blanco” del soporte, papel, adquiere gran protagonismo, englobando como huéspedes estampaciones de gran pulcritud que edifican el espacio de la casa, resultante de la investigación acerca de la casa arquetípica.

3.2.3. Obra final



Figura 59. “Proyecto Casa II”, libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.



Figura 60. *"Proyecto Casa II"*, libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.



Figura 61. *"Proyecto Casa II"*, libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.

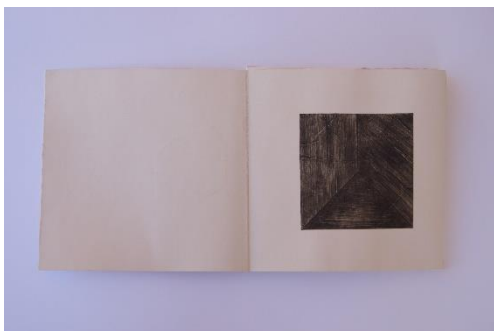


Figura 62. *“Proyecto Casa II”*, detalle de libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.

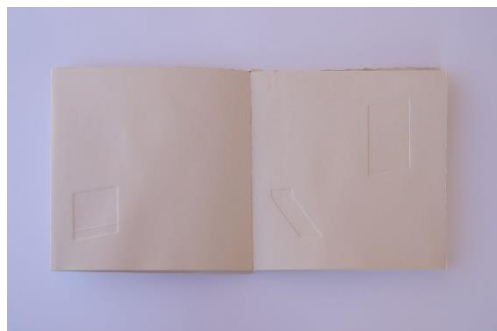


Figura 63. *“Proyecto Casa II”*, detalle de libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.



Figura 64. *“Proyecto Casa II”*, detalle de libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.



Figura 65. *“Proyecto Casa II”*, detalle de libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.

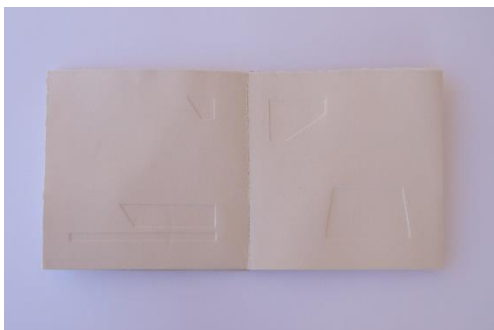


Figura 66. *“Proyecto Casa II”*, detalle de libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.



Figura 67. *“Proyecto Casa II”*, detalle de libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.

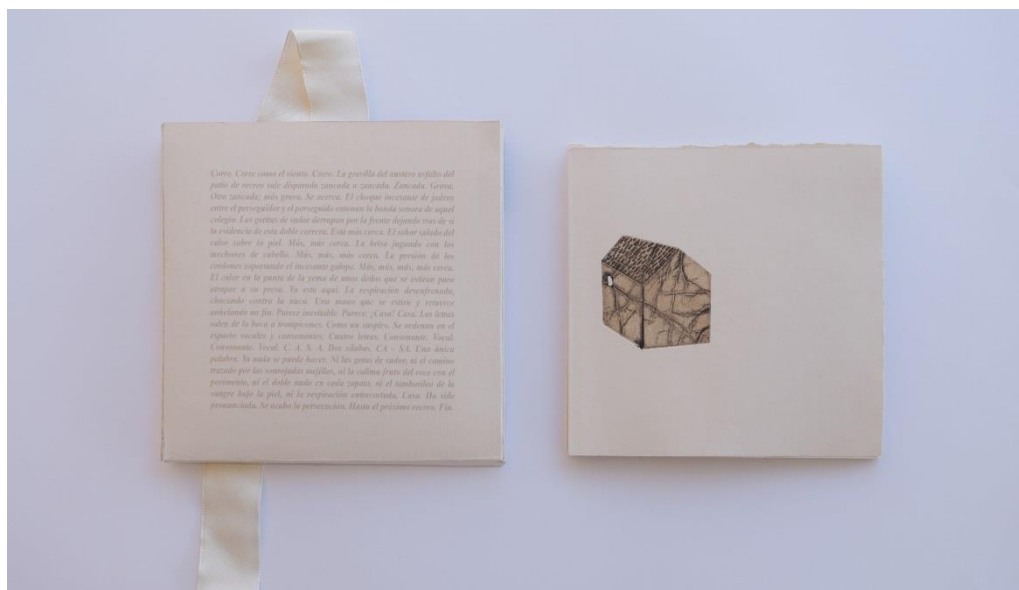


Figura 68. “Proyecto Casa II”, libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.



Figura 69. “Proyecto Casa II”, libro de artista, Nerea Rodríguez, 2023.

4. Conclusiones

El presente trabajo fin de máster, *Proyecto Casa II* (2023), recoge el testigo del Trabajo Fin de Grado, *Proyecto Casa* (2020). De este modo, se parte del análisis previo realizado entorno a la construcción del individuo en relación con la figura de la casa, y viceversa. No obstante, la perspectiva de este documento desembocaba en el ideal utópico que envuelve la casa, mencionando de manera superficial los arquetipos –externos e internos–, que rigen este espacio. Con motivo de esta previa investigación, es desarrollado el actual Trabajo Fin de Máster cuyo foco conceptual indaga directamente en el ideal de la casa arquetípica.

Por tanto, se plantea un cuerpo de trabajo teórico-procesual que clasifica por medio de dos grandes bloques, ambos arquetipos distinguidos en cuanto al ideal de la casa arquetípica. A razón de este hecho, se encuentra el epígrafe correspondiente al arquetipo externo y, consiguientemente, el epígrafe correspondiente al arquetipo interno. A partir de dicha categorización, se aborda de manera más ágil la inmensidad conceptual que suponen estos dos prototipos en relación con la figura de la casa. No obstante, a su vez, la división expuesta resulta compleja a causa de la relación prácticamente inherente entre ambos arquetipos en base al imaginario de la casa. Este hecho se ve reflejado a partir de los referentes del presente documento que, recurrentemente, saltan de un epígrafe a otro, y viceversa.

Así pues, por un lado, se analiza el arquetipo externo. En suma, este permanece habitado por geometrías básicas, que aluden a la representación de carácter simbólico, e incluso infantil, propia de la casa arquetípica. En otros términos, el imaginario colectivo adquirido de forma incluso intrínseca desde la infancia conlleva la representación común del espacio que supone la casa, adquiriendo un simbolismo reflejado en el arquetipo externo.

Prosiguiendo en el cuerpo teórico que abarca la temática que supone el ideal de casa arquetípica se halla el arquetipo interno. En síntesis, este permanece habitado por asociaciones en torno al imaginario de la casa, de manera prácticamente unánime estas son de carácter positivo, llegando incluso a evocar el ideal de casa utópica. A razón de esta generalización se pretende cuestionar e incluso contradecir estos valores subjetivos fruto de la infancia heredada.

A su vez, el vigente proyecto, permite el acercamiento al formato de libro de artista, originando la concordancia junto a referentes teórico-procesuales en torno al libro de artista, ante el hecho que imposibilita definir esta disciplina artística; puesto que pretender definir el libro de artista es limitarlo. Asimismo, el amplio espectro, tanto a aspectos matéricos como conceptuales, que el propio libro de artista oferta, es opacado por un enfoque esencialmente de carácter introspectivo. En vista de ello, se proyecta de manera gráfica un “diario arquitectónico” propiamente íntimo y personal, desenvuelto metodológicamente mediante el grabado, concretamente la técnica de gofrado. Así pues, la metodología artística empleada prosigue la línea de trabajo gráfico personal, que a pesar de caracterizarse por el gofrado principalmente, adquiere un valor experimental tras emplear nuevos recursos al proceso de grabado, como, por ejemplo, la estampación mediante tetrabrik.

Por tanto, con motivo del análisis y comprensión del amplio abanico que abarca el libro de artista como expresión artística, se opta por un enfoque esencialmente íntimo, habitado por las ensoñaciones más profundas sobre la casa. Es decir, a raíz del entendimiento que supone el libro de artista como espacio de introspección, se edifica un espacio personal, propio de cada sujeto, a modo de casa-libro que refleja los arquetipos que rigen el ideal de la casa.

Los objetivos inicialmente expuestos del trabajo, tanto generales como específicos, a mí parecer, han sido solventados de manera metódica y coherente, permitiendo la clasificación y síntesis en un marco teórico del cuerpo de documento los arquetipos tanto internos como externos, edificado por los referentes que habitan y cohabitan el espacio que supone la casa y, por ende, el presente trabajo fin de máster. Por tanto, a partir de las fuentes bibliográficas de gran importancia como se establece en la metodología de trabajo, la producción artística contemporánea cobra protagonismo y encuentra como medio de expresión gráfica la disciplina artística que supone el libro de artista *Proyecto Casa II* (2023).

Así pues, cabe destacar la motivación personal que reside tras este proyecto, al fin y al cabo, la obra plasmada posee un carácter esencialmente autobiográfico, diario arquitectónico, encontrando por medio de la expresión gráfica una vía de introspección y comunicación, ya no solo con el espectador, o mejor dicho lector, sino consigo misma, de manera interna.

5. Proyección del trabajo: Proyecto Casa II

En primer lugar, el Trabajo Fin de Máster *Proyecto Casa II* (2023) protagonizado por la investigación artística en base a los arquetipos que envuelven la figura de la casa ha sido primordialmente motivado, como se especificaba con anterioridad, por el afecto personal hacía dicha temática: la casa arquetípica. A causa de la investigación artística planteada en el cuerpo de trabajo se ha llevado a cabo paralelamente la elaboración de un libro de artista, formato hasta entonces desconocido que supone la apertura de una nueva vía de interés y desarrollo, debido a la capacidad creativa e ilimitada que ofrece esta disciplina artística, siendo únicamente acotada por el propio artista, autor. Por esta razón, el formato de libro de artista conforma un valioso hallazgo que sin duda tendrá repercusiones futuras, pues a pesar de haber sido acercado mediante el presente documento, el amplio abanico que ofrece despierta la inquietud de poder ser abordado más arduamente con posteridad, inclusive, desde un grupo de investigación.

A modo de paréntesis, cabe destacar *Proyecto Casa II* (2023) como síntesis que recoge el lenguaje artístico propio, por medio del libro de artista, se da rienda suelta a las reflexiones íntimas sobre la casa.

Por otro lado, las limitaciones planteadas a la hora de abordar este trabajo fin de máster se centran mayoritariamente en el desarrollo de la producción artística contemporánea, el libro de artista. Esto es, desde la obtención de un espacio de trabajo apto para desarrollar la obra gráfica como supone un taller de grabado, hasta varios percances técnicos propios de procesos que implica esta disciplina. Más llanamente, remarcar la falta de tiempo de trabajo debido al limitado acceso al taller de grabado y en especial al protagonista de este, el tórculo. En otros términos, se dispuso de un número de sesiones acotadas por la responsable de dicho espacio de grabado que provocó la aceleración del proceso de trabajo y, por consiguiente, desencadenó una serie de inconvenientes que seguramente de haber tenido más tiempo se hubieran evitado o solventado con éxito. No obstante, a pesar de que estos accidentes son en su mayoría sutiles, en un libro de artista de las siguientes características no llegan a pasar inadvertidos. Aun así, poseen un gran carácter anecdótico, puesto que resulta inviable pretender abarcar todo lo que sucede en el taller que recurrentemente escapan del dominio artista.

Asimismo, señalar, con relación al cuerpo teórico del trabajo fin de máster, la dificultad expuesta a la hora de clasificar y catalogar por epígrafes los diversos referentes tanto conceptuales como procesuales manifestados página a página, puesto que el vínculo entre los referentes que sustentan el marco teórico resulta prácticamente inherente en cuanto a los arquetipos que rigen la figura de la casa, tal es el caso, que son referenciados mutuamente.

Para finalizar, se ha de afirmar que el presente trabajo Fin de Máster, no concluye tras el cierre de este documento, es más, abre la puerta hacia un posible futuro doctorado. De este modo, *Proyecto Casa* (2020), trabajo fin de grado, y, *Proyecto Casa II* (2023), Trabajo Fin de Máster, supondrían la antesala de una venidera tesis que recogiese el testigo de ambas propuestas a través de un proyecto de investigación artística de cara a doctorar. Se comprende entonces una clara prospectiva que solo abarca planes futuros.

6. Bibliografía

- Aguilar, M., Alcaraz, A., Bagés, J., Barbero, M., Hidalgo de Cisneros, C., Mayo, L., Mendoza, M., Molinero, F., Navarro, G., Oliva, M., Ortega, M., Pastor, B. R., y Santín, E. (2011). *LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento. Cuaderno sobre el libro*. Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid.
- Aguilar, M., Antón, J. E., Cabrera, A., Calafate, L., Hidalgo de Cisneros, C., Mayo, L., Navarro, G., Oliva, M., Pastor, B. R., Santín, E., y Vian, A. (2013). *LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento. Cuaderno sobre el libro*. Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid.
- Aguilar, M., Alcaraz, A., Alonso, O., Bagés, J., Barbero, M., Bernal, M., Garrido, M., González, M., Heyvaert, A., Hidalgo de Cisneros, C., Lameiro, T., Machado, G., Mayo, L., Prada, M., Quintero, S., Oliva, M., Rodríguez, C., Sánchez, M., Soler, A., y Tejero, L. (2015). *LAMP. El libro de artista como materialización del pensamiento. Cuaderno sobre el libro*. Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid.
- Álvarez, J. y Sevillano, O. (2020). *Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins*. [Documental]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Arza, M. (2005-2008). *Nada reiterada...* [Instalación Artística] Fundación Museu d'Art Contemporani, Barcelona.
- Asins, E., Binétruy, P., Borja-Villel, J., Gómez de Liaño, I., Llorente, A., Lertxundi, A., y Pardo, C. (2011). *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bachelard, G. (2020). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1985). El cosmos del hierro. *En del derecho a soñar* (pp. 56-61) Fondo de Cultura Económica.
- Bal, M., Bloomer, J., Colomin, B., Cooke, L., Gorovoy, J., Helfenstein, B., Terrise, C., y Tilkin, D. (1999). *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura*. Aldeasa y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Blasco, I. (2015). *Casa en línea* [Instalación Artística] _2B space to be, Madrid. <https://spacetobe.art/Isidro-Blasco-Casa-en-Linea>
- Blasco, I. (2021). *There is no place like home* [Instalación Artística]. Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque, Madrid. <https://www.condeduquemadrid.es/actividades/isidro-blasco-there-no-place-home>

- Calvino, I. (2022). *Las ciudades invisibles*. Ediciones Siruela.
- Carrasco, M. (2014). Chillida y Ullán re-escriben el libro (en blanco): Adoración. *Escritura e imagen*, 10(Num.especial), 263-284.
- Carrión, U. (1975). El arte nuevo de hacer libros. *Plural*, 1(41), 33-39.
- Chillida, E. (2019). *Escritos*. La Fábrica.
- Crespo, B. (2012). El Libro-Arte. Libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de documentación*, 15(1), 1-25.
- Crespo, B. (2010). El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte. *Arte, individuo y sociedad*, 22(1), 9-26.
- Carrió, P. (2012). *Los días al revés. The days turned over. Diario Visual*. La Fábrica.
- Carrió, P., y Ferrer, I. (2021). *Abierto todo el día. Los cuadernos de Isidro Ferrer & Pep Carrió*. Edición UNIT [edición experimental e interactiva] La Imprenta C. G. Universidad Politécnica de Valencia.
- Cociña, J. y León, C. (2018). *La casa lobo* [película]. Diluvio.
- Duchamp, M. (1957). El proceso creativo. *Nombres*, (7), 187-189.
- Duchamp, M. (1998). *Notas*. Tecnos.
- Ferrada, M. J. (2023). *Casas*. Nórdica Libros, S. L.
- Ferrer, I. (2010). *Abrir la ventana*. [Exposición] La CALA: Casa de Creación e Investigación Artística. Zaragoza.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Editorial Taurus.
- González, C. (2013). La casa arquetípica y su representación en el arte contemporáneo. Estudio de obras de pintura y escultura. *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 2(2), 106-119.
- Gutiérrez, C. (2022). *Contener el Tiempo. Reflexión sobre el libro de artista y el libro objeto desde la mirada de un viajero* (Trabajo fin de máster). Universidad de Granada, Granada.
- Hara, K. (2021). *Blanco*. Editorial GG.
- Haro, S. (2013). *Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo.

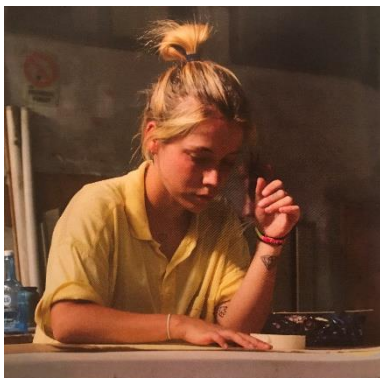
- Heidegger, M. (2019). *El arte y el espacio*. Herder Editorial.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial GG.
- Huércanos, J. P. (2016). El arte es el proceso: El Laboratorio Experimental de Jorge Oteiza. *Revista Egia Aldizkaria*, 1(1), 41-46.
- Komagata, K. (2007). *A cloud* [Libro de Artista]. One Stroke Co. Ltd., cop. Tokio, Japón. Colección MACBA. Centro de Estudios y Documentación. Barcelona.
- López, M. (2016). *1645 tizas* [Instalación Artística] Matadero Madrid, Nave 16. <https://www.maiderlopez.com/portfolio/1645-tizas/>
- Mariata, J. (2008). Libro de artista: diálogo entre la palabra y la imagen. *Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte*, (14), 32-41.
- Martin, A. (2019). *Agnes Martin: On a clear day, 1973* [Obra Gráfica]. Krakow Witkin Gallery.
<https://www.krakowwitkingallery.com/exhibition/agnes-marti>
- Moreno, V. (2020). *El confinamiento infinito*. SPACES#3: Thessaloniki International Film Festival.
- Okakura, K. (2022). *El libro del té*. Libros del Zorro Rojo.
- Pallier, M. (dir). (2020, 31 de marzo). Libro de artista (episodio 1380). En S. Campo (productor ejecutivo), *Metrópolis*. Radio Televisión Española.
- Perec, G. (2003). *Especies de espacios*. Ediciones de Intervención Cultural.
- Perec, G. (2017). *Lo infraordinario*. Impedimenta.
- Puerta, G., y Odriozola, E. (2020). *Sentimientos encontrados*. Ediciones Modernas El Embudo.
- Pueyo, J. (2020). *La nada poética. Mística y vacío en la estética contemporánea. Cajas metafísicas de Jorge Oteiza. Tres lecciones de tinieblas de José Ángel Valente*. Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Rabazas, A. (2023, 16 de abril). *Geometrías sensibles 2015-2020. Serie 07: Medidor de nubes, otoño 16*.
<https://antoniorabazas.com/proyecto-derivas/medidor-de-nubes/>
- Rodríguez, N. (2019). *La cama. Presentación proyectos 2019-2020*. https://9220eba8-c49c-4e29-82e0-692eff86f3d6.filesusr.com/ugd/e7460d_e4742b0d2cc848e19371396c64adab0f.pdf

- Rodríguez, N. (2020). *Proyecto Casa* [trabajo fin de grado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional Docta Complutense. <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/6244f9e7-563a-47e6-a7ae-40e825ed41fe/content>
- Salen, P. (2013). The Photogram as a Domestic Diary. *Journal for Artistic Research*, 4. <https://www.researchcatalogue.net/view/27572/27573>
- Sánchez, A. (2016). *Infraleve. De la experiencia al registro. Desplazamiento, umbral e imperceptibilidad en el arte occidental (1960-2010)* (Tesis Doctoral). Universidad de País Vasco, País Vasco.
- Saraiba, A. (2018). *La Herencia*. Savana Books.
- Shonagon, S. (2017). *El libro de la almohada*. Alianza Editorial.
- Stephen Cheen, J. (2012). *Poèmes en pièces* [Libro-juguete]. <https://volumique.com/v2/portfolio/poemes-en-pieces/>
- Urresola, E. (2023). *20.000 especies de abejas* [película]. Gariza Films, Inicia Films, ETB, ICAA, Movistar Plus+, RTVE.
- Tamayo, N. (2023, 27 de agosto). *Natalia Tamayo Torres*. <https://sites.google.com/view/natalia-tamayo-torres/>

7. Índice de figuras

Figura 1. Chillida, E. (1994). <i>Homenaje a Heidegger</i> . Fuente: https://en.amorosart.com/artwork-chillida-homenaje_a_heidegger-20982.html	12
Figura 2. Porter, L. (1974). <i>Untitled with Geometric Shapes</i> . Fuente: https://lilianaporter.com/pieces/274/assets/329	14
Figura 3. Martin, A. (1973). <i>On a Clear Day</i> . Fuente: https://www.moma.org/collection/works/63688	15
Figura 4. Martin, A. (1973). <i>On a Clear Day</i> . Fuente: https://www.moma.org/collection/works/63681	15
Figura 5. Martin, A. (1973). <i>On a Clear Day</i> . Fuente: https://www.moma.org/collection/works/63693	15
Figura 6. Martin, A. (1973). <i>On a Clear Day</i> . Fuente: https://www.moma.org/collection/works/63695	15
Figura 7. Asins, E. (1999). <i>La rotación del menhir</i> . Fuente: https://www.rtve.es/television/20230501/elena-asins-arte-obras-reina-sofia-imprescindibles/2441349.shtml	17
Figura 8. Eliasson, O. (2006). <i>Your House</i> . Fuente: https://olafureliasson.net/artwork/your-house-2006/	17
Figura 9. Eliasson, O. (2006). <i>Your House</i> . Fuente: https://olafureliasson.net/artwork/your-house-2006/	17
Figura 10. Carrió, P. (2023). <i>Casas</i> . Fuente: https://www.pepcarrio.com/portfolio/casas/	20
Figura 11. Chillida, E. (1977). <i>Adoración</i> . Fuente: https://libreriaelastillero.com/libros/adoracion.html	22
Figura 12. Komagata, K. (2007). <i>A cloud</i> . Fuente: https://www.rudytoo.com.ar/productos/a-cloud-katsumi-komagata/	24
Figura 13. Rabzas, A. (2016). <i>Serie 07: Medidor de nubes</i> . Fuente: https://antoniorabazas.com/proyecto-derivas/medidor-de-nubes/	25
Figura 14. Rabzas, A. (2016). <i>Serie 07: Medidor de nubes</i> . Fuente: https://antoniorabazas.com/proyecto-derivas/medidor-de-nubes/	25
Figura 15. Witeread, R. (1992). <i>House</i> . Fuente: https://www.moma.org/collection/works/146656	27
Figura 16. Bourgeois, L. (1947). <i>He Disappeared into Complete Silence</i> . Fuente: https://www.moma.org/collection/works/15385?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=15383&sov_referrer=association	29
Figura 17. Bourgeois, L. (1947). <i>He Disappeared into Complete Silence</i> . Fuente: https://www.moma.org/collection/works/15384?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=15383&sov_referrer=association	29
Figura 18. Bourgeois, L. (1946-1948). <i>Femme Maison</i> . Fuente: https://www.moma.org/collection/works/65452	30
Figura 19. Salen, P. (2010). <i>Bedrooms</i> . Fuente: https://www.researchcatalogue.net/view/27572/27573	38
Figura 20. Salen, P. (2010). <i>Bedrooms</i> . Fuente: https://www.researchcatalogue.net/view/27572/27573	38
Figura 21. Salen, P. (2010). <i>Bedrooms</i> . Fuente: https://www.researchcatalogue.net/view/27572/27573	38
Figura 22. Rodríguez, N. (2020). <i>Proyecto Casa</i> . Fuente propia.....	41
Figura 23. Rodríguez, N. (2020). <i>Proyecto Casa</i> . Fuente propia.....	41

8. CURRICULUM ARTÍSTICO



Nombre y Apellidos: Nerea Rodríguez Fernández

Título académico: Grado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Dirección Postal: 45600

Dirección electrónica: nerea.rf.20@gmail.com

Formación:

2021 – 2022 Máster en Motion Graphics (Trazos, Madrid)

2020 – 2021 Máster plus en Diseño Gráfico y UX - UI (Aula Creativa, Madrid)

2016 – 2020 Grado en Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid)

Formación adicional:

2022 Curso Arteterapia (Euroinnova International Online Education – Universidad Nebrija)

2022 Curso Adobe Design Tools (Trazos, Madrid)

Exposiciones colectivas:

2021 VII Mujeres en el Arte Amalia Ávia (El Dorado; Fundación Amelia Moreno en Quintanar de la Orden en Toledo, CLM)

2021 VII Mujeres en el Arte Amalia Ávia (Museo de Albacete, CLM)

2021 VII Mujeres en el Arte Amalia Ávia (Sala Iberia de Cuenca, CLM)

2021 VII Mujeres en el Arte Amalia Ávia (Palacio Duque del Infantado en Guadalajara, CLM)

2021 Adentro – Afuera (El Chico, Madrid)

2019 Becarias CIANm - Fabero (Fabero, León)

2019 El Hacedor: un lugar de encuentro (Burgos, León)

2019 Becarios/as XV (Ayllón, Segovia)

2019 Pintura Paisaje José Carralero (Carracedelo, León)

Reconocimientos:

2021 Beca VII Mujeres en el Arte Amalia Ávia (CLM)

2019 Beca Colaboración Departamento de Dibujo y Estampa UCM (Madrid)

2019 Beca Instituto Estudios Bercianos (IEB) (Ponferrada, León)

2019 Beca Residencia Artística de Verano UCM (Fabero, León)

2018 IV Certamen Barricas Valduero: Mención honorífica UCM (Madrid)

2018 Beca Residencia Artística de Verano UCM (Ayllón, Segovia)

2017 Beca Pintura Paisaje José Carralero (Carracedelo, León)