

**Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes San Carlos
Programa de doctorado en Corrientes Experimentales
de la Escultura Contemporánea
Departamento de Escultura**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

LA CREACIÓN PLÁSTICA AUTOBIOGRÁFICA CONTRA LOS MODELOS IDEALIZADOS DEL INDIVIDUO

Tesis doctoral presentada por:
Raquel Velasco Sebastián

Dirigida por:
**Dra. Gema Hoyas Frontera
Dra. Elena Edith Monleón Pradas**

Valencia, Enero de 2015

A mis padres, que han hecho posible esta investigación regalándome algo precioso:

tiempo,

apoyo y cariño.

Agradecimientos

A mis tutores, especialmente a Gema Hoyas, por su dedicación y sus buenos consejos en el último tramo de este largo y duro recorrido, sin cuya ayuda esta tesis no habría llegado a buen término.

A Mau Monleón que ha seguido esta investigación desde sus inicios.

A los profesores del departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, por su dedicación, profesionalidad y trato cálido con el alumnado.

A mis profesores del programa de doctorado “Corrientes Experimentales de la Escultura Contemporánea” de la Universidad Politécnica de Valencia, porque los conocimientos que me transmitieron han conformado un entramado que ha nutrido esta tesis. Algunos procedían de otras disciplinas, como los conocimientos de teoría crítica de la socióloga y filósofa Blanca Muñoz, que modificó mi manera de mirar a la sociedad e impregnaron esta investigación de una lectura diferente del arte autobiográfico, desde la filosofía y la sociología.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. CUESTIONES PREVIAS: DEFINICIONES Y PRECEDENTES.....	19
1.1 Definición de términos.....	20

I. PRIMERA PARTE.

EVOLUCIÓN DEL SER HACIA LA LIBRE PERSONALIDAD Y LA AUTOCONSTRUCCIÓN IDENTITARIA. PRIMERAS CREACIONES

AUTOBIOGRÁFICAS.....	25
I.1. La negación histórica de la individualidad.....	27
I.2. Primeras creaciones autobiográficas en el campo de la literatura.....	28
I.3. El uso utilitario de la introspección.....	30
I.4. La libre personalidad en el Renacimiento.....	33
I.5. El cultivo de lo privado y de lo íntimo. Primeros escritos autobiográficos.....	34
I.6. Reflejo de la libre personalidad en la creación plástica. Del retrato descriptivo al retrato psicológico.....	37
I.7. El autorretrato femenino y la fotografía como técnica en el autorretrato.....	42

II. SEGUNDA PARTE.

TEORÍAS DE RUPTURA CON EL IDEALISMO..... **52** |

II.1 PRIMERA RUPTURA CON EL IDEALISMO: FRIEDRICH NIETZSCHE, EL MOVIMIENTO ARTE Y VIDA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE

AUTOBIOGRÁFICO.....	53
II.1.1. Inicios de la reivindicación y construcción de un yo original.....	54
II.1.2. Nietzsche: ruptura con la herencia idealista y reclamo de un sujeto no idealizado.....	55
II.1.3. Propuestas artísticas de acercamiento del arte a la vida.....	57
II.1.3.1. Aportaciones de Dadá al arte autobiográfico.....	60
II.1.3.2. Ready-made autobiográfico.....	62

II.2.SEGUNDA RUPTURA CON EL IDEALISMO. EL PSICOANÁLISIS FREUDIANO Y SU RELACIÓN CON EL SENTIDO TERAPÉUTICO DE LA CREACIÓN AUTOBIOGRÁFICA.....	68
II.2.1. El sentido terapéutico de la obra autobiográfica.....	72
II.2.2. El modelo psicoanalítico freudiano en la obra autobiográfica.....	76
II.2.3. Otras teorías psicoanalíticas en la obra autobiográfica: Carl Jung, Jacques Lacan y Julia Kristeva.....	82
II.3.TERCERA RUPTURA CON EL IDEALISMO: LAS TEORÍAS MARXISTAS DE DESHUMANIZACIÓN Y PÉRDIDA DE AURA. APLICACIÓN EN EL ARTE AUTOBIOGRÁFICO.....	89
II.3.1. La pérdida del aura y la deshumanización del objeto artístico.....	91
II.3.2. Métodos de reproducción masiva en la obra de arte autobiográfica.....	92
II.3.3. Métodos comerciales aplicados a la obra de arte autobiográfica.....	95
II.3.4. Estrategias de márketing en la difusión de la obra de arte autobiográfica....	97
II.3.5. Potenciación del discurso autobiográfico mediante medios industriales....	103

III. TERCERA PARTE.

LA CREACIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN LA SOCIEDAD DE LA CULTURA DE MASAS	108
III.1 RELACIÓN DEL ARTISTA AUTOBIOGRÁFICO Y DE SU OBRA CON LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS.....	109
III.1.1. Efectos negativos de los modelos idealizados del individuo en la sociedad actual.....	110
III.1.2. La crisis identitaria del individuo en la sociedad de la comunicación.....	113
III.1.3. El creador autobiográfico convertido en personaje mediático.....	117
III.2. EL EJE PRIVADO-PÚBLICO TRASTOCADO.....	128
III.2.1. Lo privado como espectáculo.....	130
III.2.2. El espacio de lo privado representado en la obra autobiográfica.....	134
III.2.3. Espacios expositivos privados para la obra autobiográfica.....	141
III.2.4. Visibilización del acto creativo autobiográfico.....	145

III.3. LA INTIMIDAD DESVELADA.....	150
III.3.1. La intimidad como elemento que se construye.....	152
III.3.2. El lenguaje verbal como vehículo de la intimidad.....	154
III.3.3. La escritura de textos y publicación de libros autobiográficos.....	160
III.3.4. Elaboración literaria del pasado en la obra autobiográfica.....	165
III.3.5. Elaboración del presente en las creaciones autobiográficas.....	168
III.3.5.1. Creaciones autobiográficas diarísticas.....	171
III.3.5.2. El hábito en la creación diarística.....	174
III.3.5.3. Tipos de creaciones diarísticas. La creación diarística íntima.....	178
III.3.5.4. El diario fotográfico.....	183
III.3.5.5. El diario videográfico.....	188

IV. PARTE CUARTA.

CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS INDIVIDUALES Y COLECTIVAS.....	192
IV.1. INTERACCIÓN ENTRE LA CREACIÓN IDENTITARIA INDIVIDUAL Y LA CREACIÓN IDENTITARIA COLECTIVA.....	193
IV.1.1. La creación autobiográfica como documento histórico colectivo.....	194
IV.1.2. De la memoria individual a la colectiva en el arte autobiográfico.....	198
IV.1.3. La historia personal como parte de la historia oficial.....	201
IV.2. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MUJER DIFERENTE DESDE EL ARTE AUTOBIOGRÁFICO.....	206
IV.2.1. Deconstrucción de la perspectiva psicoanalítica falocrática.....	208
IV.2.2. Deconstrucción del concepto cultural del género desde una segunda corriente psicoanalítica.....	213
IV.2.3. Vinculación de lo autobiográfico con “lo femenino”.....	215
IV.2.3.1. Medios y técnicas textiles en el arte autobiográfico.....	217
IV.2.3.2. Lo femenino amenazador en las creaciones autobiográficas. “Cunt art” autobiográfico.....	222
IV.3. CREACIONES AUTOBIOGRÁFICAS DESDE “LA OTREDAD”.....	228
IV.3.1. Arte autobiográfico sobre la identidad étnica.....	232
IV.3.2. El discurso autobiográfico gay.....	241

IV.4. CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS SITUACIONISTAS Y FICCIONALES.....	251
IV.4.1. De la autobiografía como género “fidedigno” a la autobiografía como constructo identitario.....	253
IV.4.2. La identidad en la obra autobiográfica como una entidad fragmentaria....	255
IV.4.3. La invención en los datos autobiográficos.....	257
IV.3.4. Mitificación del personaje autobiográfico.....	259
IV.3.6. Autoficciones.....	267
CONCLUSIONES.....	279
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	290
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA.....	303
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	313
ANEXO I. APLICACIONES DIDÁCTICAS EN LA ETAPA DE ENSEÑANZAS MEDIAS...	318
RESÚMEN EN CASTELLANO.....	339
RESÚMEN EN INGLÉS.....	341
RESÚMEN EN VALENCIANO.....	343

INTRODUCCIÓN

Desde finales del siglo veinte el género autobiográfico ha proliferado enormemente en cualquiera de sus manifestaciones artísticas. Tal ha sido su difusión e importancia que algunos teóricos estudiosos del género en literatura, como Manuel Granell, han llegado a clasificar toda la creación artística en dos tipos, los “géneros extravertidos”, en los que el autor mira hacia el exterior para iniciar su proceso creativo y los “géneros introvertidos”, donde el autor toma por objeto su propia intimidad y vivencias.

MOTIVACIÓN Y ANTECEDENTES

En 1999 el Museo Reina Sofía de Madrid mostró una exposición retrospectiva de la obra de Louise Bourgeois. Me quedé fascinada con la calidad y variedad de sus esculturas e instalaciones, y con la fuerza de su obra. Aquella exposición me suscitó un interés por el arte autobiográfico y por los métodos que estos artistas utilizan para exponer y trasladar su biografía a la obra plástica.

La motivación inicial se incrementó al darme cuenta de la increíble proliferación de exposiciones sobre arte autobiográfico que se han dado en las últimas décadas en diferentes tipos de expresiones artísticas, desde la literatura hasta el arte. Se han publicado muchos artículos sobre artistas autobiográficos que vinculan su obra a los datos autobiográficos.

Se han llevado a cabo también numerosos estudios teóricos sobre las características del género referidos fundamentalmente a la literatura, cuya evolución se ha desplegado a lo largo de los últimos 2500 años en contraste con las cuatro décadas de evolución de la creación autobiográfica en el arte plástico.

Desde hace unas décadas ha ido en aumento el interés por el estudio teórico de este tipo de creaciones también desde el arte, y autoras tan reconocidas en España como Estrella de Diego han aportado una visión específica, desde disciplinas concretas como la performance o el audiovisual, en el caso de Ana María Guasch. Recientemente, en 2012, desde el departamento de filosofía de la Universidad de Ontario, Matthew Ryan Smith, publicó un estudio sobre la relación del espectador con el trauma que se expone en la creación plástica autobiográfica. Este estudio ha sido pionero en el análisis de cuestiones

específicas desde el arte autobiográfico en lugar de desde la literatura, de donde han emanado prácticamente todos los estudios sobre las características y definición del género. En 2013 se publicó en España un estudio de Beatriz Hernández sobre los archivos de datos autobiográficos de los propios artistas, y Juan Antonio Cerezuela presentaba su visión del arte confesional en su tesis el año pasado.

Los escasos textos que analizan las características del arte autobiográfico van en aumento, pero no definen qué características han de darse para que una creación artística sea considerada como autobiográfica. Como consecuencia, a pesar de que se van aportando estudios, como hemos mencionado, desde diferentes perspectivas sobre la creación autobiográfica, cada autor selecciona a los artistas con criterios diferentes, que no concretan ni diferencian claramente categorías cercanas como el autorretrato.

Aunque en literatura sí se han estudiado las condiciones necesarias para que se considere como autobiográfico un texto, diseccionando aspectos como el autor o personaje desde el que se emite el discurso, no se pueden considerar como antecedentes del género, a no ser que se estudie la evolución de la creación autobiográfica en literatura y sus aportaciones, haciendo la correlación con el arte plástico. Percibimos que, para entender el discurso del arte autobiográfico contemporáneo, falta un estudio que haga ese recorrido y vínculo entre literatura y arte autobiográfico.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Nuestra hipótesis es que el arte plástico autobiográfico nace en el siglo veinte con esta intención diferente, de reivindicación de la importancia de la propia vida para el resto de ciudadanos. Al proponer un ser humano real, diferente al representado por la tendencia mediática y social, creemos que ponen en valor para los espectadores y el resto de conciudadanos lo más propio y real de la persona. Nuestra intención principal es construir una trayectoria y un armazón teórico para llegar a exponer cómo contesta el discurso de la creación autobiográfica al momento social en el que se inserta.

El primer objetivo es trazar la evolución histórica de las creaciones que preceden y preparan el terreno para la aparición de la creación autobiográfica en literatura y en arte. Consideramos que no puede entenderse la creación plástica autobiográfica como se entiende en la actualidad sin comprender el cambio histórico progresivo en el concepto de

individualidad y en aspectos como el desarrollo de las potencialidades y personalidad del ser humano. Para que se de la creación autobiográfica pensamos que han debido darse con anterioridad unos cambios sociales e individuales que favorezcan el desarrollo de la personalidad del individuo por encima de los ideales sociales marcados.

El recorrido por la evolución de la creación literaria autobiográfica que queremos realizar va parejo al deseo de descubrir cuál es la evolución del individuo y de los modelos ideales que persigue, junto con el cambio progresivo en las condiciones sociales que han tenido que darse para que surja la creación autobiográfica en arte. Queremos resaltar la importancia del entorno socio-cultural para dilucidar porqué en todas las sociedades y épocas desde la Antigüedad clásica hasta el siglo veinte se ha entendido la creación autobiográfica como una proyección y engrandecimiento de un personaje ejemplar, en lugar de plantearse de manera independiente, dedicada al reflejo de uno mismo y sin perseguir ningún ideal moral, como sucede en la creación plástica autobiográfica actual.

El segundo objetivo es rebatir las críticas de intrascendencia que se vierten sobre este tipo de creación por presentar un contenido anecdótico inapropiado en el mundo del arte. Queremos demostrar que la creación plástica autobiográfica no sólo es trascendente, sino que trata cuestiones esenciales para el ciudadano de la sociedad occidental contemporánea, como identidad, privacidad e intimidad.

El tercer objetivo es mostrar, mediante las propuestas de los artistas que seleccionemos, cómo la creación autobiográfica introduce en la esfera pública de manera potente y subversiva su reivindicación de un ser humano "real", en contra de un ideal público constreñido en un modelo unívoco. Queremos presentar una perspectiva nueva sobre la creación autobiográfica, subrayando que su desvelamiento de la vida individual supone una posición de desafío de los modelos idealizados del individuo, que se difunden desde el ámbito de lo público decidiendo qué vidas son las que merecen ser expuestas y difundidas.

Desde nuestra perspectiva esta cuestión define la intención principal del arte plástico autobiográfico y de nuestra investigación. Por ello lo hemos situado en el título de la tesis.

ESTRUCTURA

La investigación está organizada mediante un modelo cronológico, investigando los orígenes y evolución del género con la intención de exponer de qué manera van unidos al pensamiento estructural de nuestra sociedad y marcan la evolución y creación del individuo de acuerdo a unos modelos idealizados preestablecidos.

Se estructura en cuatro partes con un capítulo previo para dedicado a la definición de lo que entendemos por creación autobiográfica y su diferencia con otros géneros creativos autorreferenciales, como las memorias o el autorretrato.

En la primera parte expondremos y situaremos las raíces y evolución de la creación autobiográfica, tanto en su aspecto formal como conceptual. Mostraremos cómo surgen las primeras creaciones autobiográficas y cómo van cambiando según evoluciona el pensamiento y la propia sociedad hacia el reconocimiento de lo privado, lo íntimo y la progresiva valoración positiva de la singularidad personal. Veremos de qué manera la función de la creación autobiográfica se ha centrado durante la mayor parte de la Historia en funcionar como reflejo y engrandecimiento de un personaje ilustre que cumple con el ideal de cada época.

En la segunda parte mostraremos cómo aparecen rupturas teóricas contra los modelos idealizados del individuo y las presentaremos como absolutamente claves y fundacionales para la creación autobiográfica: la apuesta nietzscheana de un ser humano “vivido” y real, la indagación en el subconsciente del psicoanálisis, y las teorías marxistas y benjaminianas de deshumanización del objeto contemporáneo en general y de la obra de arte en particular. Las tres corrientes teóricas se reflejan, desde nuestra perspectiva, en propuestas concretas de artistas plásticos autobiográficos que comparten casi un siglo después en sus obras las mismas ideas y discursos.

En la tercera parte, llegaremos a los inicios del arte plástico autobiográfico, que situamos en el último tercio del siglo XX. Presentamos en primer lugar su origen y la definición de sus características como vinculado y, de hecho, inserto, en el feminismo y en su lema “lo personal es político”. Siguiendo la evolución del género, desde el pensamiento feminista se enlaza con la relación entre la creación autobiográfica y una segunda corriente del feminismo, el feminismo denominado biológico, que profundiza en la designación de la

"otredad" y la construcción identitaria de colectivos socialmente marginados.

La última parte de la tesis se centra en el análisis de la relación del género con cuestiones de interés contemporáneo desarrollados en teoría literaria y en sociología, como los límites de lo privado, lo público y lo íntimo y su estado en los medios de comunicación. Expondremos cómo en un entorno mediático de invasión absoluta de la privacidad, de la intimidad y de la formación identitaria, el arte autobiográfico reclama espacios que permiten una comunicación más personal con el espectador, desarrollándose en entornos ajenos artísticos especiales que lo preservan, aunque no siempre, como expondremos, del mercadeo de identidades descarnado de los medios de comunicación.

Esta sección finalizará con la exposición de cuestiones que han surgido de los estudios teóricos que se han realizado sobre el género autobiográfico a partir de finales de los años 80 y que han tenido su reflejo en las propuestas de los creadores autobiográficos. Temas como la veracidad como medio exclusivo de valoración de la obra autobiográfica o cuestiones metalingüísticas del género, como el autor, el *bios* o el relato elaborado de la vida como constructo. Veremos en fin cómo alguno de estos conceptos, como el autor, han suscitado un debate muy interesante en el plano teórico y la apertura de nuevas tendencias en la creación autobiográfica que transitan entre la creación autobiográfica y la acción.

Presentamos un anexo final de propuestas pedagógicas sobre la creación plástica autobiográfica basado en el desarrollo de los capítulos. Está estructurado como la tesis, de manera cronológica y siguiendo los capítulos y estructura de la investigación, que nos servirá de referencia para exponer este tipo de creación a los alumnos y que reflexionen sobre modelos idealizados de etnia, sexualidad o género, para posteriormente elaborar y exponer su propia identidad.

METODOLOGÍA

Esta tesis no está planteada como una clasificación y creación de categorías dentro de la creación autobiográfica. Por el contrario, se seleccionarán una serie de artistas autobiográficos y de obras de manera que nos sirvan para argumentar e ilustrar nuestra perspectiva. Como la metodología que hemos utilizado ha sido servirnos de las obras para

explicar características del género, probablemente no estén todas las que se pueden sondear y clasificar. La selección puede ser discutible, dado que obvia a muchos autores importantes del género, pero el planteamiento, la metodología, los contenidos y la selección de artistas y obras han ido dirigidas a servir a la construcción de una perspectiva nueva y trascendente sobre la creación plástica autobiográfica.

El método utilizado en la investigación es por tanto hermenéutico e inductivo: comparando propuestas autobiográficas iremos estableciendo características e intencionalidades comunes. Además se plantean dos partes en las que aplicaremos una metodología histórica que nos ayude a trazar la evolución del género de manera cronológica y la evolución del individuo hacia el tipo de expresión que muestran los discursos autobiográficos plásticos actuales.

Hemos investigado en campos de conocimiento muy diversos, desde la sociología, la filosofía, la historia, el psicoanálisis, estudios sobre la memoria y el trauma, feminismo y teorías postmodernas sobre la disolución del autor y de la Historia. Hemos investigado con especial profundidad las investigaciones sobre creación autobiográfica desde el campo literario, para poder comparar con el arte plástico y comprobar si sus conclusiones son extrapolables. Hemos dedicado también especial atención a cuestiones claves entre las que se mueve la creación autobiográfica contemporánea, como lo íntimo, lo privado, lo público, y el tratamiento y transgresiones que reciben en nuestra sociedad contemporánea.

FUENTES DOCUMENTALES

Ha sido necesario indagar en campos diferentes al arte, como la filosofía, la psicología y la sociología, investigando sobre la memoria, tanto en campos científicos como filosóficos y sobre conceptos como lo público, lo privado y lo íntimo o el autor desde teoría filosófica y literaria.

En cuanto a las fuentes utilizadas para desarrollar la investigación, ha sido necesario recurrir a bibliografía sobre sociología y estética, filosofía, historia del individualismo, filosofía sobre el tiempo y la memoria, teoría feminista, historia del psicoanálisis,

monografías de artistas y catálogos.

Los medios a los que hemos recurrido han sido desde la consulta en bibliotecas de museos, como el Instituto Valenciano de Arte Moderno - IVAM-, el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid y bibliotecas universitarias, hasta fuentes en internet.

La bibliografía se ha ordenado en dos secciones: una parte general y una última que contiene bibliografía específica sobre el tema autobiográfico y sobre los artistas mencionados.

**1. CUESTIONES PREVIAS,
DEFINICIONES Y PRECEDENTES**

1.1 Definición de términos

Vamos a comenzar por definir el término y ubicar las circunstancias de la aparición y desarrollo del género autobiográfico. En primer lugar, hay que tener en cuenta que las primeras creaciones en la Historia que hacen referencia a uno mismo fueron literarias. La evolución del género durante siglos y hasta el siglo veinte se ha desarrollado en su mayoría en literatura.

Por tanto, las teorías y primeras definiciones sobre las características del género que comienzan en torno a los años 80 del pasado siglo, también se refieren a la creación literaria.

Para ubicar los orígenes y evolución del género en el campo plástico, aplicaremos estas definiciones al arte plástico autobiográfico con la intención de definir en qué sentido entendemos el término autobiográfico en esta investigación. En algunos casos nos servirán las acepciones tal cual estaban ideadas para la creación literaria, y en otros casos matizaremos cómo las aplicamos y entendemos dentro de la creación plástica autobiográfica

Hemos tomado también muchas de las conclusiones de estos estudios teóricos sobre la creación autobiográfica en literatura para aplicarlas a la creación plástica autobiográfica que, como veremos, mantiene ciertas de estas características y el carácter narrativo en cuanto a la elaboración de la historia personal.

El *Oxford English Dictionary* (2011) define la creación autobiográfica como “un relato de una persona dado por sí mismo o sí misma”. En términos generales, los teóricos del género, como M^a Antonia Álvarez¹, consideran que toda aquella manifestación literaria en la que nos encontremos con la exposición de los avatares de una vida particular se puede englobar dentro del amplio género de lo autobiográfico. Con esta última definición podríamos confundirnos entre biografía y autobiografía.

¹ Álvarez Calleja, María Antonia, “La autobiografía y sus géneros afines”, *Epos* revista de filología, nº5, 1989, p.445. María Antonia Álvarez es profesora de la UNED y ha escrito varios artículos sobre el género autobiográfico y sus géneros afines, y sobre la evolución de este género en Norteamérica.

La creación autobiográfica fue tratada de hecho hasta el último cuarto del siglo XX como una variante del género de la biografía. Autobiografía y biografía se diferencian en que, mientras que la primera es el relato de la vida del autor escrito por él mismo, en la biografía la vida de una persona se encuentra escrita por una tercera persona. Ello conlleva matices fundamentales, según María Antonia Álvarez, especialmente en lo concerniente a un dato clave y trascendente para el creador, la presencia o ausencia de la muerte. El biógrafo, desde el momento en que comienza a escribir o a crear, percibe el recorrido vital de la persona a la que se refiere de manera global, sabiendo que la memoria de su personaje ya se ha perpetuado más allá de la muerte y colaborando en ello.

La esencia de cualquier autobiografía se diferencia en que al ser elaborada por la misma persona que la protagoniza, ha de ser escrita en vida y por tanto jamás puede llegar hasta el fin, nunca puede decir una última palabra conclusiva, como en cambio sí puede hacer la persona que crea sobre la historia personal ajena.

Según Philippe Lejeune², uno de los teóricos pioneros en el estudio del género, definió por primera vez en los años 70 del pasado siglo, sus principales características, como que ha de ser principalmente referencial y estar anclada en la propia historia del creador, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad. En literatura debe estar también determinada por principios de continuidad narrativa y cronología, elemento que se disgrega con las últimas aportaciones creativas del género, que tienden a una construcción fragmentaria de la identidad y de la temporalidad.

Lejeune también señaló que el énfasis que el creador pone en la personalidad ha de ir ligado a la reconstrucción de la historia personal, lo que constituye un dato esencial para diferenciar la autobiografía de otro género cercano, la memoria. Esta última se ocupa de todo lo relativo al tiempo, al cambio y a la autobiografía entendida como una sucesión de

² Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*. París, Seuil, col. "Poétique", 1975. Su obra da comienzo a los estudios teóricos sobre el género. En 2001 participó en Córdoba un congreso internacional sobre literatura autobiográfica donde se defendía la vigencia y trascendencia de la escritura autobiográfica, *Autobiografía en España: un balance*, organizado por la Universidad de Córdoba y la Diputación Provincial. La conferencia inaugural fue impartida por el psiquiatra Carlos Castilla del Pino, editor de una serie de artículos de teóricos que tratan el tema del título, *De la intimidad*, y que citaremos varias veces a lo largo de este estudio.

hechos y datos. Frecuentemente se elabora con la intención de hablar de una etapa o de un acontecimiento determinado de la vida del creador, más que de todo el trascurso vital.

Si para clasificar las tendencias de la creación autobiográfica nos remitiéramos, como muchos teóricos del género hacen, a las tres palabras griegas que componen el término: *autos*, *bios* y *graphé*, el *autos* se referiría al autor y el *graphé* a la técnica con que se expresa. Las memorias pertenecerían a la parte *bios* del término, a la vida como lo más importante de la autobiografía, lo más relevante para contar a los demás, especialmente si es un relato excepcional y ejemplar. Esta ha sido la visión que ha caracterizado durante siglos a la creación autobiográfica. Sin embargo, estudios periféricos sobre el género han evidenciado desde finales del siglo veinte que:

*Privilegiar el bios significa aceptar que el estatus cultural de cada uno como sujeto es externamente autorizado de esta manera. El bios no es entonces sinónimo de identidad, sino que señala el significado de una vida dentro de las tradiciones autorizadas de representar vidas en la cultura occidental.*³

Las memorias suelen centrarse en personas de vida ejemplarizante. Es un relato donde se pone la importancia en las acciones e ideas que caracterizaron la vida de esa persona y en cómo se adquiere esa grandeza reconocida socialmente. La vida representada se considera digna de entrar a formar parte de la Historia. Destacan el periodo productivo de la persona, cuando desempeña un cargo reconocido socialmente. Queda fuera de esta concepción otros períodos de la vida personal como la infancia o la vejez, y estados no productivos como la enfermedad.

Desde esta perspectiva, buena parte de la creación autobiográfica actual se sitúa fuera del concepto de relevancia histórica de las "memorias", ya que, como resumía muy concisa y acertadamente Neuman Bernd, "terminando las memorias ante el ámbito privado, terminan justamente allí donde comienza la autobiografía".⁴

³ Watson, Julia, "Toeard an Anti-Metaphysics of autobiography", Folkenflik. Stanford, Robert (ed.), *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-representation*. USA: Standford University Press, 1993, p.58.

⁴ Neuman, Bernd, *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Buenos Aires: Sur,1973. pp. 33-34. Bernd Neumann es uno de los teóricos referenciales de los estudios sobre el género autobiográfico que se llevaron a cabo entre los años setenta y ochenta del pasado siglo. En ese momento muchos teóricos

La autobiografía es más completa, ya que no abarca un periodo específico, sino que se relata toda la vida y tiene un carácter más autorreflexivo. Se ocupa del individuo y de cómo éste ha experimentado la realidad, de modo que en esta última nos encontramos con creaciones mucho más intimistas que en la memoria, donde los acontecimientos y la historia misma tienen siempre mayor peso que la personalidad del autor protagonista. Parte intencionadamente de un terreno donde tiene más importancia un concepto global de la existencia, incluidos sentimientos y pensamientos. Por ello en muchas ocasiones las creaciones literarias autobiográficas han servido para aportar una versión diferente del relato homogeneizante de la Historia.

A pesar de las diferencias entre memorias y autobiografía, resulta curioso comprobar cómo aún hoy, dos milenios después, muchos críticos de arte actuales siguen aplicando el mismo concepto de las “memorias” para la valoración de las creaciones autobiográficas, que tendrían que, en su opinión que dedicarse a ilustrar un evento histórico y tratar de lo pública e históricamente trascendente. Esta vertiente sería desde este óptica la única creación de carácter autobiográfico merecedora de ser mostrada en el ámbito de lo público, infravalorando al resto, que resultan ser la mayoría de las creaciones autobiográficas actuales, por considerarlas autoindulgentes y anecdóticas.

Lejeune también estudió y estableció condiciones necesarias para que se de y se considere como tal al acto autobiográfico, como por ejemplo la sinceridad. Esto suponía que los creadores autobiográficos debían renunciar a cualquier intento ficcional para ceñirse lo más estrechamente posible a los datos históricos. ¿Quién verificaba entonces esa sinceridad y fidelidad a los datos autobiográficos? En el caso de la creación plástica autobiográfica ha sido la crítica de arte quien ha ejercido de investigadora para afirmar la veracidad de los datos aportados por el creador y, consecuentemente, otorgar el valor a la creación autobiográfica.

Lejeune matizó muy acertadamente la cuestión, señalando que la veracidad de los datos autobiográficos, junto con la identidad o igualdad entre el creador y el personaje retratado, constituían un pacto tácito que este género establece entre el autor y el lector-espectador, en el que éste último pone su confianza de manera incuestionada.

intentaron definir el término autobiográfico y sus características. Neumann enfocó su propia definición diferenciando el género autobiográfico de las memorias.

Hasta finales del siglo veinte, la fidelidad a los datos autobiográficos ha sido un elemento clave para definir la creación autobiográfica. Se ha privilegiado el *bios*, la parte referente a la vida, frente a otras cuestiones como el autor o la influencia del medio o *graphé* en el sentido y variaciones de la creación autobiográfica. Poco a poco, como expondremos, ha ido perdiendo su importancia en la lectura y comprensión del género. A ello ha contribuido la evolución de de ciertos aspectos de la sociedad que veremos a continuación.

Más adelante estudiaremos también los movimientos de deconstrucción del sujeto y de la centralización de la Historia que denuncian que la construcción de un sujeto ejemplar en la sociedad potenciando su proyección e imagen pública desde la biografía y autobiografía, se realiza desde una visión unívoca e interesada.

Haremos un recorrido histórico para ir comprendiendo cómo el el género autobiográfico va evolucionando para poder presentar y entender la creación plástica autobiográfica, inserta desde sus inicios en cuestiones de reivindicación y visibilización de un sujeto diferente al establecido.

I. PRIMERA PARTE

**EVOLUCIÓN DEL SER HACIA LA LIBRE PERSONALIDAD Y LA
AUTOCONSTRUCCIÓN IDENTITARIA.**

PRIMERAS CREACIONES AUTOBIOGRÁFICAS

Para que sea posible la creación autobiográfica han de darse otras condiciones de carácter personal y social que han ido evolucionando históricamente de manera desigual en los diferentes territorios y culturas.

La aceptación y normalización del género está por tanto aún desarrollándose en el ámbito de lo plástico a medida que cambian y han ido cambiando las sociedades en las que se ha generado creación autobiográfica. En muchos de nosotros la tradición cultural del pensamiento está asimilada a nuestra manera de percibir y rechazar estos productos artísticos, y supone un bloqueo directo de la posibilidad de creación autobiográfica. Por ello, en su estudio y pedagogía, es importante apreciar la parte social que acepta o no este tipo de creación, investigar sus motivos y explicar la evolución y la relación de lo social con la creación autobiográfica.

En nuestras sociedades occidentales las diferencias y peculiaridades de la personalidad de cada uno son mejor valoradas. La introspección y la exposición pública de la vida íntima, son percibidas hoy en día como una intención personal de conocerse mejor y de mejorar las propias condiciones y posibilidades vitales. Concebimos como algo natural e incluso característico del ser humano el deseo de reflexionar sobre sí mismo.

Esta tendencia, que se ha ido haciendo progresivamente más significativa, ha terminado por reflejarse y retroalimentarse de la proliferación y el auge de un género creativo que se nutre directamente de ello: las creaciones autobiográficas.

Aún así lo íntimo, es decir, las percepciones, sentimientos y pensamientos que se producen en el interior de cada uno, suelen ser socialmente relegadas al ámbito de lo privado. Es en ese espacio donde socialmente se prescribe que cada uno individualmente atienda estas cuestiones que parecen no tener cabida en ciertos ámbitos de lo público.

Esta evolución hacia la introspección como algo positivo y hacia la expresión libre de la personalidad ni ha sido paralela en todas las culturas ni podemos decir que se haya consumado en la cultura occidental. Hoy en día de hecho, en algunos lugares del mundo, la introspección, el desarrollo de la personalidad e incluso el concepto mismo de individualidad, son penados por ser considerados como actividades peligrosas para el individuo.

En realidad, dichas actividades de autorreflexión siempre han sido temidas por el poder y en la mayoría de los casos fueron y aún son reprimidas, controladas y dirigidas mediante folklores, mitologías, religiones y leyes.

I.1 La negación histórica de la individualidad

La atención de la sociedad se ha aferrado tradicionalmente a lo que permanece, haciendo caso omiso de lo que pasa y amenazando al individuo con su propia perdición y destrucción si acaso pretendía alejarse y seguir su propio camino.

La existencia humana se ha planteado de hecho durante muchos siglos como un eterno retorno desde y hacia la reintegración con un todo original, del que el ser humano estaría compuesto, y al que regresamos y del que volvemos cíclicamente.

Como ya se planteaba en la Biblia, la vida se consideraba entonces un rol dentro de una obra ya escrita.

*Lo que es es lo que ha sido, y no hay nada nuevo bajo el sol.*⁵

Un personaje era repetido de la misma manera por los ancestros y por los descendientes en una rueda predestinada de manera fatal por los dioses. Se nombraba a los recién nacidos con el nombre de los antepasados, de manera que los nuevos individuos que se incorporaban a la sociedad volvieran a representar una y otra vez el personaje ya representado por otros.

El desarrollo de la singularidad era denostado como una impostura y una ilusión funesta de la que era absolutamente vital huir, mediante la despersonalización al integrarse en un rol familiar o individual predeterminado.

⁵ Eclesiastés o el Predicador, *La Biblia*. Madrid, Sociedades Bíblicas Unidas, 1960. Capítulos I y II.

Esta concepción social se reflejaba en toda la vida y las costumbres de manera que la personalidad del individuo permanecía limitada a la identificación consanguínea. El individuo se designaba según la pertenencia a una familia en la que todos sus miembros compartían unas cualidades. El propio individuo se identificaba como hijo de, o perteneciente a tal clan y el bienestar individual dependía directamente de la fortaleza y calidad, primero de la familia y, después, del grupo social al que se pertenecía.

Al mismo tiempo, el ser era también una prolongación de las omnipresentes realidades y expectativas sociales: los individuos cumplían con modelos ideales para lo que se exigían unas cualidades concretas que iban cambiando según cambiaba la sociedad y sus logros, como el ideal del *pater familias* romano, el sabio estoico, el *aner megalopsychos* (hombre de gran alma que proclamaba Aristóteles), el héroe homérico, el héroe germánico, el ideal del monje y el de santo, el verdadero caballero, el buen burgués, el auténtico investigador, hasta llegar a nuestros días con ejemplos como la buena mujer o el hombre socialmente triunfador.

I.2 Primeras creaciones autobiográficas en el campo de la literatura

Para estudiar la evolución del género según los cambios sociales hemos de investigar en el campo de la literatura, dado que hasta el siglo veinte no aparecen creaciones autobiográficas plásticas.

En la Antigüedad griega se dieron las primeras creaciones con referencias autobiográficas de la Historia, aquellas en la que se reafirmaba la propia existencia y se reservaba únicamente para los hombres aristócratas. Este funcionamiento da una idea de lo que han sido hasta hace muy poco los discursos autobiográficos literarios y de la escritura de la Historia con mayúsculas.

En la Antigüedad clásica sólo aquellos de entre la clase social más alta que habían elegido la *vita activa* y dedicaban su vida a realizar grandes hazañas, merecían pasar a la gloria de la Historia mediante textos literarios denominados *res gestae*. Según esta concepción, que prevaleció durante muchos siglos, sólo era válida la creación con referencias autobiográficas en caso de ser un personaje público relevante que creara

Historia.

Eran una especie de memorias, un tipo de creación autorreferencial en la que se describía los acontecimientos de un individuo concebido como portador de un rol social. Además el texto debía ir enfocado a lo relevante para la sociedad, lo digno de ser recogido y pasar a la posteridad como Historia que colabora a conformar la identidad de un pueblo.

Paralelamente a la corriente de las memorias, se fomentaba también desde la otra opción que tenían los aristócratas griegos, la *vita contemplativa*. En ella la persona se dedicaba a reflexionar sobre sí mismo y sobre el mundo, y aunque indigna de ser recogida en forma de relato biográfico o memorias por su insignificante aportación a la escritura de la Historia, puede ser considerada como el primer acercamiento histórico a la reflexión como modelo de actividad pública valorada y a la autobiografía como se entiende hoy en día, como una creación autorreflexiva con relevancia principalmente para el propio individuo y para aquellos que de manera empática conectan con las experiencias, emociones y pensamientos que transmite.

La práctica de la introspección de la cultura griega se entendía como un deber asociado también al cuidado físico. Un ejemplo son las inscripciones del patio del templo de Delfos donde se mostraban frases de utilidad para los ciudadanos como “conócete a tí mismo” o “nada en demasía”.

Aunque se le adjudica su autoría, Platón simplemente recoge la primera frase, “conócete a tí mismo”, en sus diálogos con Alcibiades⁶. Sin embargo Platón aplica esta visión de la introspección en una teoría más amplia, denominada idealismo platónico, por la que las personas tenían el deber de dirigirse hacia un mundo divino perfecto. Para aspirar al mundo de las ideas, debían desarrollar su intelecto y dedicarse a buscar la perfección de uno mismo. Se perseguía entonces una mejora del ser humano dentro de un proyecto que trascendía la individualidad e incluso lo social, el acercamiento a la perfección divina superando la compleja e imperfecta realidad del ser humano. Dominando los misterios insospechados y peligrosos de la vida interior se buscaba la adhesión a una ley universal que trascendiera al individuo.

⁶ De Azcárate, Patricio, *Obras completas de Platón*, tomo primero, Madrid, 1871, páginas 117-199. Alcibiades es un político joven y ambicioso ateniense al que Sócrates enfrenta con su propia ignorancia utilizando esa misma frase.

El cristianismo tomó y desarrolló esta concepción idealista y disciplinaria del ser personal logrando que perviviera en la sociedad occidental durante siglos y hasta la actualidad.

Su aplicación, mantenimiento y desarrollo debía ir acompañada de una amenaza. El mensaje que se lanzó fue que la búsqueda de la verdadera esencia y naturaleza podía llevar de manera equivocada al individuo a alimentar su parte más animal, convirtiéndolo en un ser imperfecto e impulsivo. La consecuencia sería que se alejaría del máximo fin que según estas teorías puede tener un ser humano: el acercamiento a un estado superior mediante el perfeccionamiento moral e intelectual. La herencia idealista platónica había situado al individuo en una introspección utilitaria y el cristianismo había dado un paso más en su control. El ego y el desarrollo de las singularidades identitarias propias de la creación autobiográfica quedaban, desde la concepción cristiana de la introspección, fuera de lugar, puesto que se consideraba que el ser humano se debe a la trascendencia hacia un estado más puro y espiritual.

Es más, cualquier otra postura dedicada al conocimiento de uno mismo o a la conformación del relato de la propia vida se consideraba peligrosa y engañosa y se castigaba.

I.3. El uso utilitario de la introspección

Los secretos de la propia vida interior tomaron a partir de entonces una especial relevancia como herramienta excepcional de control social. El proceso de introspección comenzó a utilizarse por primera vez como proceso útil para el propio cristianismo, imponiéndose a los fieles con un fin ideal controlado y guiado externamente, más allá del beneficio del propio individuo.

La introspección se planteaba como la herramienta de un destino en continua comparación con los ideales morales marcados, en lo que se denominaba “diálogo con Dios”. El resultado de dicho ejercicio de introspección debía ser forzosamente confesado, no públicamente, sino en privado, con el guía moral.

Para anular la individualidad y la libre autorreflexión, y conseguir que la ciudadanía lo

interiorizara, se propuso la aplicación de modelos de control y castigo tanto internos como externos, y amenazas como la pérdida de ese retorno cíclico a un ente superior o un castigo “infernol”, con lo que el individuo se cuidaba mucho de salirse de la norma y de su gui6n.

La persona partía adem6s de un pecado original que lo condenaba, s6lo por existir, a la imperfecci6n, la insatisfacci6n y a la eterna autoculpabilidad, por poseer una naturaleza animal e impulsiva que conspiraba continuamente contra s6 mismo para alejarlo del ideal moral. Presentando al ser humano desde el origen como imperfecto y culpable ante su Creador, el alcance de la felicidad y plenitud quedaban indefinidamente postergadas para una incierta vida posterior.

Como resultado los fieles raramente salían indemnes de su proceso de introspecci6n, que no permitía que el ser humano pudiera contemplarse sin angustia descubriendo por todos lados las huellas del pecado. Dirigida desde una moralidad dada, esta introspecci6n pauta da y disciplinada, denominada “examen de conciencia”, pretendía homogeneizar y controlar la globalidad de la esencia del individuo: los gestos, los actos, las intenciones, los pensamientos, las emociones y los impulsos, logrando que el ciudadano interiorizara en s6 un elemento de control y oblig6ndolo a exteriorizar sus resultados para ser siempre dirigidos externamente hacia el ideal moral.

Dentro de esta concepci6n religiosa del individuo, de la introspecci6n y de la divinidad, se escribe la que ha sido ampliamente aceptada como la primera autobiografía literaria, puesto que no recoge acontecimientos exteriores, sino, sobre todo, la evoluci6n interior de su autor. En el 397 d.C. San Agustín escribe los trece volúmenes de sus *Confesiones*, donde narra acerca de su juventud pecadora y de c6mo se convirti6 al cristianismo.

Hoy en día, estos volúmenes son normalmente publicados como un solo volumen titulado *Las Confesiones de San Agustín* para distinguir el libro de la siguiente gran aportaci6n de la creaci6n literaria, la obra tambi6n denominada *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. Ambas obras marcaron un hito y una tradici6n en las creaciones autobiogr6ficas posteriores, la primera a partir del siglo V d.C. y la segunda en el Romanticismo del siglo XIX.

Michel Foucault, un conocido te6rico contempor6neo, revis6 las teorías plat6nicas comentando que “el esfuerzo del alma por conocerse a s6 misma es el principio sobre el

cual solamente puede fundarse una acción política, y Alcibíades será un buen político en la medida en que contemple su alma en el elemento divino”.⁷ Foucault apunta el inicio de una utilización de la introspección como “tecnología del yo”, es decir, la manipulación del yo con un fin político. Lo enmarca como eje axial de estructuras ideológicas que permiten a los estamentos de poder efectuar acciones sobre el cuerpo y la identidad, transformando a los individuos para alcanzar felicidad, pureza, sabiduría e inmortalidad y, en última instancia, ejercer sobre ellos un control social que se instala y se ejerce desde dentro del propio individuo.

Para mejorar al ser humano y la sociedad, señalaba que el sistema platónico era también una tecnología del yo, ya que se autoproclamaba actor social con exclusividad en la construcción de un modelo moral ideal.

Aunque el maremágnum de sujetos ideales que nos invaden hoy en día desde los medios de comunicación, como veremos más extensamente en un capítulo dedicado a la relación de la creación autobiográfica con los medios de comunicación, ya no cumplen con un ideal moral como podía ser el de las religiones. Obedecen a otra tecnología del yo diferente, un nuevo modelo de idealismo que manipula, infravalora y culpabiliza como los anteriores. Su finalidad es sin embargo diferente, principalmente económico, aunque también manipulador e impregnado del falo y etnocentrismo, condiciones estructurales de nuestra cultura heredera de la clásica.

Como podemos apreciar, nuestro concepto de autobiografía contemporáneo dista mucho de la concepción y elaboración autobiográfica inserta en esta introspección guiada y controlada hacia un ideal moral.

Debemos preguntarnos por qué tenían tanto interés tanto el idealismo platónico como el cristianismo y otras religiones en controlar la introspección y las creaciones individuales derivadas de ello. Cabe pensar, por el cuidado y el esfuerzo histórico dedicados, que era considerado un elemento que provocaba efectos no sólo individuales, sino también sociales. La introspección generaba un relato no homogeneizado, no controlado, que quizá podía ser considerado el germen de un pensamiento individual muy peligroso para el control de la población.

⁷ Foucault, Michel, *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 2000.

I.4 La libre personalidad en el Renacimiento.

Con la herencia y el desarrollo del idealismo se había conseguido que todo lo que componía la intimidad contara por primera vez en la Historia de la Humanidad, pero resultaba al mismo tiempo en una culpabilización de los propios deseos y pensamientos, y de la vida íntima e independiente. Supuso pues un primer paso en la democratización histórica de la introspección, pero con un carácter obligatorio, forzado y acusatorio, muy diferente al que utiliza la creación autobiográfica contemporánea. La que reclamaba la primera propuesta que sin alejarse del idealismo religioso, apostó por el valor y el desarrollo del individuo, surgió de la sociedad del Renacimiento. Se favoreció un cambio en el que el idealismo y la versión más represora del cristianismo se abrieran para así poder dar opción a una concepción diferente del ser humano y de la introspección.

Bajo la fuerza conjunta del Renacimiento y de la Reforma religiosa, la sociedad se estaba transformando, los hombres se lanzaban al océano en busca de otras culturas y se comenzaba a investigar en campos científicos que, junto a la técnica, se adaptarían a las necesidades del ser humano. Nunca antes se había dado en la historia una concentración de tantos hombres convencidos de que el fin supremo de la vida era la perfección de uno mismo, dedicándose a educar el propio yo para llegar al modelo de hombre universal, diestro en todas las artes y ciencias⁸.

Ante el contexto de rápido cambio, descubrimientos y ambiciones transformadoras, “podía observarse un individualismo creciente en todas las esferas de la actividad humana, el gusto, la moda, el arte, la filosofía y la teología”.⁹ Surgió lo que se consideró un nuevo individuo en la Historia, un individuo moderno que se veía abocado a plantearse las siguientes preguntas: ¿quién soy yo?, ¿quién quiero ser?, desarrollando lo que Jacob Burckhardt¹⁰ denominó una “auf sich selbst gestellte Persönlichkeit”, una personalidad autoconstruida y autocuestionada.

Este nuevo ser humano se alejaba de cualquier premisa trascendental en el sentido de

⁸ Watt, Ian, *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Madrid, Cambridge University Press, 1996, p.131.

⁹ Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Primera edición: 1947. Barcelona, Paidós, 1998, p.61.

¹⁰ Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*. Barcelona, Ediciones Zeus, 1968.

que apelaba más a sus recursos interiores y buscaba su propia coherencia en la visión mental de sí mismo. Burckhardt denominó a esta nueva individualidad que se estaba desarrollando “libre personalidad” para diferenciarla de la que se había dado hasta entonces, en la que el hombre era consciente de sí mismo sólomente en tanto que parte de una categoría genérica como miembro integrante de una raza, un pueblo, un partido, una familia o una corporación determinada.

I.5. El cultivo de lo privado y de lo íntimo. Primeros escritos autobiográficos.

Jürgen Habermas señaló un factor que sería clave para la aparición de las primeras creaciones diarísticas autobiográficas en el campo de la literatura, la introducción y extensión de la noción de privacidad.¹¹ Entre la burguesía del siglo XVIII comenzó a desarrollarse el gusto por la subjetividad en las relaciones íntimas y familiares. Como consecuencia comenzaron a cultivarse los diarios íntimos y el intercambio epistolar, porque se consideraba que escribir cartas robustecía la subjetividad del individuo, siendo concebido el diario como una variación epistolar, es decir, como “una carta destinada al remitente” en la que la narración debía hacerse necesariamente en primera persona. Veremos en un capítulo posterior cómo también se han realizado creaciones plásticas autobiográficas diarísticas y analizaremos sus peculiaridades. Consideraremos este contexto histórico como el inicio de esta variación del género autobiográfico.

Era de esperar que las creaciones autobiográficas literarias que acompañaron este proceso se encontraron en un primer momento impregnadas del ideal histórico que se esperaba del autor. Debía en primer lugar y como el resto de personas, cumplir con el rol de un personaje público que refuerza el sistema social y que escribe siempre sobre un guión ya escrito, en el que los objetivos y los medios se encuentran ya previamente marcados.

Se apreciaba sin embargo un cambio considerable para la evolución de la creación autobiográfica, llegando a considerarse un heroísmo, por primera vez en la Historia,

¹¹ Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994, p.86.

intentar comprenderse a uno mismo y decirlo todo, incluidas las contradicciones y complejidades. En este último contexto Michel de Montaigne escribe en 1580 sus 107 *Ensayos*, en los que se trasluce no sólo la virtud de la individualidad, sino también y por primera vez, el valor de exponer lo más recóndito de uno mismo.

Montaigne pone en marcha el precepto socrático "conócete a ti mismo" aunando fragmentariamente sus pensamientos, planteados como reflexiones en voz alta que un secretario iba transcribiendo. Trata múltiples temas insertando, según progresa el libro, más confidencias personales sobre el amor, la sexualidad o la vanidad.

Montaigne iluminó la dimensión universal del relato autorreferencial, avanzando en el valor de universalidad de lo autobiográfico, mediante la afirmación de que "todo hombre lleva [porta en sí] la forma entera de la condición humana"¹².

Posteriormente, entre 1766 y 1770, otro francés, Jean-Jacques Rousseau escribe otro ejemplo de creación literaria, esta vez puramente autobiográfica. Con un título idéntico al de San Agustín pero sin la proyección moral, Rousseau se desliga en sus "Confesiones", de toda obediencia doctrinal y se abre a una nueva concepción del individuo y de la introspección. El autor comienza el texto con la siguiente afirmación:

Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre seré yo.

Sólo yo. Conozco mis sentimientos y conozco a los hombres.

No soy como ninguno de cuantos he visto, y me atrevo a creer que no soy como ninguno de cuantos existen. Si no soy mejor, a lo menos soy distinto de ellos. Si la Naturaleza ha obrado bien o mal rompiendo el molde en que me ha vaciado, sólo podrá juzgarse después de haberme leído¹³.

¹² Montaigne, Michel de., *Los ensayos: según la edición de 1595 de Marie de Gournay*. Barcelona, El Acantilado, 2007. Volumen III, p. 684.

¹³ Rousseau, Jean Jacques, *Las confesiones*, Buenos Aires, Jackson, pág. 1.

En esta introducción Rousseau pone en valor la unicidad del individuo y resalta la “verdad de la Naturaleza” como principio que le lleva a aceptarse como es, en su totalidad, sin pretender cambiar nada según un modelo externo. El texto, de unas 400 páginas, termina de la siguiente manera:

He dicho la verdad; si hay quien sepa algo contrario a lo que acabo de exponer, aun cuando fuese mil veces probado, no sabe sino mentiras e imposturas; y, si rehúsa profundizarlas y ponerlas en claro conmigo mientras estoy en vida, no es amante de la justicia ni de la verdad. Por mi parte, lo declaro altamente y sin temor: cualquiera que, aun sin haber leído mis obras, examinando por sus propios ojos mis sentimientos, mi carácter, mis costumbres, mis inclinaciones, mis placeres, mis hábitos, pueda crearme un malvado, es un hombre digno de la horca¹⁴.

En esta conclusión se desvela un elemento importante de la creación autobiográfica: la veracidad de los datos autobiográficos, que también se cuestionará, como veremos una parte de los artistas que hemos seleccionado. Con este final Rousseau revela el principal objetivo de este texto primerizo en la creación literaria de carácter exclusivamente autobiográfico. Desde la “libre personalidad” reivindica su propia calidad moral dejando por escrito unos hechos que demuestren frente a otras personas que ha sido un hombre bueno.

Como aportación interesante también para la concepción de la obra plástica autobiográfica, el conjunto de las creaciones autobiográficas autorreflexivas fue apreciado como un reflejo inigualable del emblema renacentista del potencial humano infinitamente variable, un prisma conformado y representado desde múltiples creaciones individuales que retrataban en su conjunto al hombre del Renacimiento.

Con sus creaciones perdurables estos textos y autores pioneros de la literatura autobiográfica contribuyeron a que se iniciara un cambio progresivo hacia el individuo moderno y la personalidad como la entendemos en la actualidad, como una opción más libre. El cambio de perspectiva generó que las diferencias de los individuos pudieran pasar progresivamente de ser tomadas como una desviación de la norma a ser

¹⁴ Ibidem, p. 612.

fomentadas como un aspecto inestimable de la existencia humana. Por ello hemos incluido esta cuestión como fundacional en el desarrollo y valoración de la creación autobiográfica.

I.6. Reflejo de la libre personalidad en la creación plástica. Del autorretrato descriptivo al autorretrato psicológico

Al igual que en el campo de la literatura, en el que se habían hallado casos anteriores de relatos sobre uno mismo sin llegar a poder considerarse autobiografía, en el campo de las artes plásticas también se encuentran casos de autorretratos en la temprana historia del arte. Son autorretratos incluidos de manera furtiva en obras civiles o religiosas, como el retrato que el pintor Bak (1365-1349 a.C), pintor de la corte del faraón Akenatón, que se retrató de manera realista, con su vientre prominente, posando junto a su mujer, y mirando fijamente al espectador. Otro ejemplo de inclusión del retrato del artista en la obra encargada, pero con fatídicas consecuencias lo encontramos en Fidias, escultor y arquitecto griego, que situó un pequeño autorretrato suyo en la coraza de la estatua de la diosa Atenea. Cuenta Plutarco, que el retrato mostraba la prominente frente del artista, rasgo claramente distintivo que hizo que se le reconociera. Fue acusado de impiedad, llevado a prisión y finalmente condenado al exilio, por no respetar la norma que sólo permitía representar a dioses y personas ilustres.

La proliferación del retrato romano, que llegó a alcanzar las cumbres universales del género, no se extendió al autorretrato, que siguió estando vetado y mal considerado durante milenios en el ámbito plástico. Quizá la explicación se debieron en un primer momento a causas mágico religiosas ligadas al poder político, que no afectaron de la misma manera al autorretrato literario. Sólo se retrataban aquellos personajes públicos aspirantes a la inmortalidad, que se consideraba ligada al “doble” o retrato mágico. Como lo expresa Carlos Cid Priego, en aquella época y durante largos siglos, “el autorretrato habría sido [considerado] el crimen sacrílego y social de un loco”¹⁵.

¹⁵ Cid Priego, Carlos, “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, [en línea] dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/72636.pdf (Consulta: 3/3/2014).

El Cristianismo no mejoró esta cuestión. Ya desde Platón existía una perspectiva del retrato y del cuerpo como cárcel del alma. San Agustín y otros pensadores religiosos fueron un paso más allá considerando al cuerpo como fuente del pecado. Su poder hizo retroceder la evolución del retrato como género creativo, reservado ya de manera residual para los últimos emperadores romanos y bizantinos, estos últimos porque su autoridad se justificaba como derivada de la divinidad.

En las miniaturas medievales aparece el que es, de manera no unilateral, considerado el primer autorretrato medieval. El monje Eadwine realizó “de memoria” su autorretrato en una copia del Salterio de Utrecht, dado que los espejos estaban prohibidos en la vida monacal por promover el ego y ensalzar el cuerpo. Veremos posteriormente cómo artsitas autobiográficos retoman el espejo y sus implicaciones históricas, como la de reflejar el cuerpo que es cárcel del alma y contenedor del pecado. Eadwine reivindica con un texto sus cualidades excepcionales como copista e ilustrador. Se denomina a sí mismo “príncipe de los escribas” y augura que su gloria permanecerá eternamente viva. Según Galienne y Pierre Francastel:

Esta sed de celebridad es algo nuevo. El artista, buscando salir del anonimato donde le mantenía hasta entonces la sociedad, se siente movido por el mismo impulso que su modelo cuando encarga un retrato¹⁶.

En siglos sucesivos otros artistas repitieron la idea de utilizar sus autorretratos como una firma, es decir, como una inclusión del propio artista en el encargo anónimo que debían realizar. Un ejemplo es el autorretrato que Caravaggio incluyó como cara del Goliat decapitado en uno de sus cuadros o las catedrales de Santiago o Praga, en las que se especula con la posibilidad de que unos pequeñas rostros tallados fueran la representación de sus autores. De esa época existe no un autorretrato, sino una afirmación de la autoría de una escultora femenina en la Catedral de Estrasburgo. A los pies de la escultura de la Dormición de la Virgen que había tallado, inscribió: “Por gracia de la piedad divina ejecutó esta obra Savina”. La primera alusión a un autorretrato femenino se da en el libro de Bocaccio *Libro de las mujeres nobles y famosas*¹⁷, hay una miniatura que representa a Marcia sosteniendo un espejo al mismo tiempo que pintaba su retrato.

¹⁶ Francastel, P. y G., *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1978, p.70.

¹⁷ Dupont, J. y Gnudi, C., *Peinture gothique*, Ginebra, Skira, 1954, p. 159.

Al igual que en literatura, la creación autorreferencial con fines independientes no apareció hasta mucho más adelante, comenzando a transformar el retrato de carácter descriptivo hacia un autorretrato de carácter más psicológico, que refleja las emociones y exprese la conciencia de la singularidad de su autor. En esta época los artistas comienzan a considerarse como personas ilustres y dignas de ser representadas, a la vez que reflejan el interés renacentista por, mirándose en el espejo, dilucidar el misterio de la propia personalidad. Veremos en un capítulo posterior el espejo como elemento metafórico utilizado en el arte autobiográfico, remitiendo a Narciso y a esta búsqueda de identidad y de la propia personalidad.

En el caso del arte plástico, el autorretrato no aparece hasta la Baja Edad Media, en el siglo XIV. El género aparece y va desarrollándose, nunca ha proliferado mucho ni se ha consolidado como especialidad creativa porque en primer lugar se realiza para uno mismo. En segundo lugar, pocas personas muestran interés en adquirir el retrato de otro, que sólo puede ofrecerle valores técnicos y estéticos pero no sociales o familiares. El autorretrato sólo se comienza a valorar económicamente tras la muerte del autor, convirtiéndose en una pieza histórica.

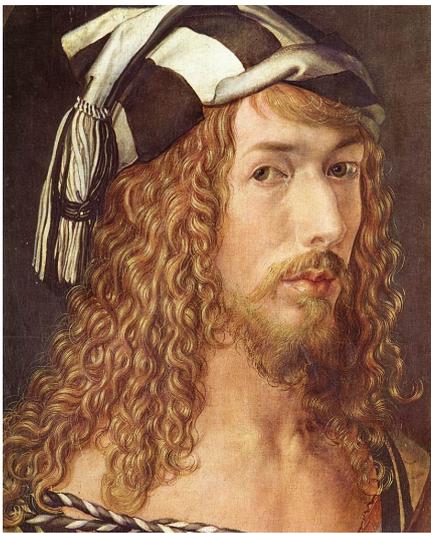


Fig.1. Albert Dürer, autorretrato a la edad de 26 años (detalle), 1498.



Fig. 2. Albert Dürer, autorretrato realizado en 1500.

Muchos autores hacen referencia al artista de la Reforma Alberto Dürer (1471-1528) como iniciador del retrato independiente. Sus retratos no sujetos a un tema prefijado o a un encargo, recuerdan a las memorias romanas que mencionábamos en el campo de la

literatura, en cuanto que servían fundamentalmente para reflejar el éxito y la importancia del artista. Este podía ser considerado un caso paralelo desde el campo de la creación plástica autobiográfica.

El retrato iba ligado a la exaltación de una vida trascendente e ilustre, pero con su obra podemos comenzar a hablar del nacimiento del autorretrato como una disciplina en sí misma y como uno de los ejercicios más complejos dentro del arte.

Dürer también realiza uno de los primeros autorretratos desnudo, obra que por su carácter inacabado y los materiales frágiles utilizados (papel, lápiz y tinta) denotaba que estaba reservado a un uso privado no a mostrarse públicamente.

En el Renacimiento, con el mencionado gusto y cultivo de la libre personalidad, surge una autoconsciencia en el arte que permite plasmar la identidad subjetiva del artista. La

llegada de Rembrandt van Rijn (1606-1669), supera a Dürer, porque muestra de manera realista las expresiones y emociones de la cara, marcando el paso al autorretrato como una documentación emocional y del paso del tiempo por el artista.

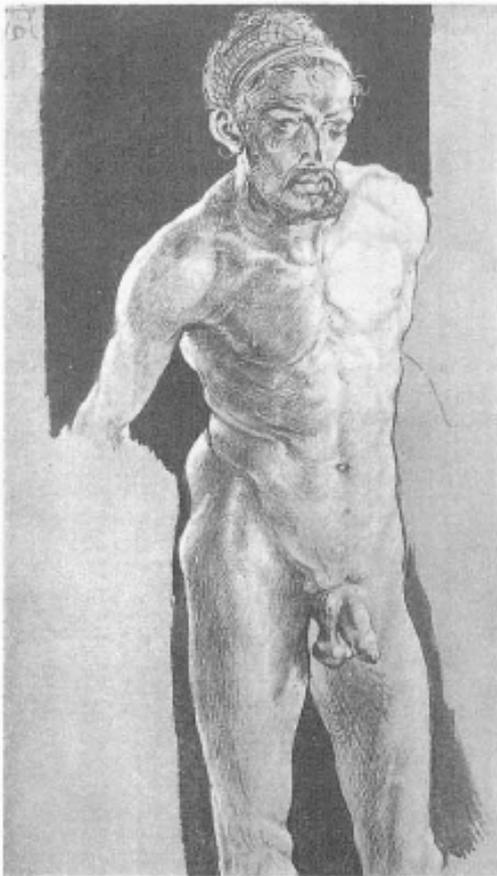


Fig.3. Albert Dürer, *Estudio de desnudo*, hacia 1507.

Sus múltiples grabados y aguafuertes muestran la evolución de su arte y de su apariencia. Comenzó con 22 años, realizando casi en total 90 retratos (unas 40 pinturas, 31 grabados y 10 dibujos) de aparición regular, casi uno por año y en ocasiones varios en un año. En ellos exploró la expresión de emociones y el paso del tiempo, retratándose en sus épocas más exitosas como artista y también en las más precarias, realizando el último retrato unos meses antes de su muerte, un último autorretrato que muestra su última transformación y la autoaceptación de la decrepitud con integridad.

El conjunto de sus autorretratos genera lo que algunos autores llegan a denominar una especie de “autobiografía visual. En nuestra opinión sería necesario matizar la apreciación, diciendo que su conjunto de autorretratos funcionan como signos que denotan diferentes aspectos de una persona, como el paso del tiempo y la expresión de emociones, o las épocas de bonanza o precariedad económica. Son autorretratos psicológicos a los que, sin embargo, le falta un elemento clave de la autobiografía, el relato, la narratividad, que se intuye levemente en el paso del tiempo pero que no se elabora o muestra.



Fig.4. Rembrandt, *Autorretrato*, 1659 (detalle).



Fig.5. Rembrandt, *autorretrato*, 1630.

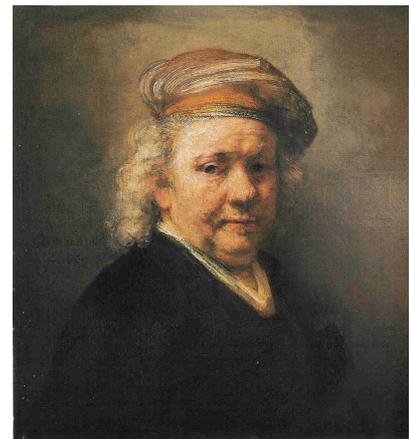


Fig. 6. Rembrandt, *autorretrato*, 1669.

Este no es el único ejemplo en el que el autorretrato toma un lugar importante en la producción artística. Algunos creadores fueron igualmente obsesivos generando incluso más autorretratos que el mencionado caso de Rembrandt. Francisco de Goya pintó 200 autorretratos a lo largo de su vida. Hemos elegido un autorretrato que realizó recordando un suceso en el que su amigo y médico le atendió, quizá como manera de agradecimiento.

En ambos casos, esta inclinación exagerada hacia el autorretrato denota profundas motivaciones psicológicas y un deseo insistente de capturar el paso del tiempo y de las emociones.



Fig. 7. Francisco de Goya, *Goya y su médico Arrieta*, 1820.

Estos últimos retratistas introducían valores emocionales y psicológicos, dejando en un segundo plano la mimesis. De un autorretrato como puesta en valor social de su autor, hemos visto cómo poco a poco se iba pasando a una búsqueda más interior, menos estética y más basada en la expresión de la interioridad y de la identidad del autor.

Son autorretratos impregnados de un profundo deseo de conocimiento interior. Ejemplos de la introspección, de una angustiada y dolorosa necesidad de autoconocimiento y del enfrentamiento consigo mismo con desprecio de toda vanagloria mundana y rechazo de la belleza formal. Esta tipología del autorretrato psicológico se va acercando más a la creación propiamente autobiográfica. Pero la evolución fue lenta, mucho más en el arte plástico que en la literatura, por las implicaciones mágico-religiosas de la propia imagen como “doble” que comentábamos.

I.7. El autorretrato femenino y la fotografía como técnica en el autotorretrato.

Ejemplos más escasos pero muy relevantes en la Historia del Autorretrato, son los realizados por mujeres a partir de un siglo después, como los de Rosalba Carriera o Élisabeth Vigée Le Brun, realizados también en el siglo XVIII.



Fig. 8. Rosalba Carriera, *Autorretrato sosteniendo un retrato de su hermana*, 1715.



Fig. 9. Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Autorretrato*, 1790.

Encontramos ejemplos de autorretratos femeninos en las vanguardias. Marie Laurentin o Leonor Fini son ejemplos escasos de artistas mujeres que realizaban autorretratos. Trabajaban paralelamente a otros artistas masculinos más conocidos como Courbet, Degas, Cézanne, Gauguin, Munch, Kokoschka, Chagall o Dalí, que realizaron también numerosos autorretratos y que han tenido más proyección y difusión social.

Situada en el entorno de Picasso y el grupo Cubista, Marie Laurentin desarrolló su obra, sus creaciones recibieron críticas de sus compañeros por tener un aspecto femenino. Veremos como la inserción de la obra de arte autobiográfica en el entorno artístico masculino también recibió críticas por el uso de elementos femeninos que denotaban intrascendencia y falta de profesionalidad y fuerza, desde su punto de vista.

La artista pintaba autorretratos y retratos, en los que, según la crítica de arte posterior, proyectaba su propia imagen. Este es un comentario habitual para aquellos artistas que hemos pasado por una formación mimética en pintura y escultura. Cuando el artista retrata a alguien, proyecta su propio rostro en el de aquél, formando una extraña alianza e insertando su imagen en su mirada y representación del mundo.

En cuanto a la técnica utilizada, la aparición y difusión de la fotografía aportó un medio rápido y creativo para que el artista se retratara.

Si la primera fotografía conservada data de 1826 y el primer daguerrotipo de 1837. Su inventor, Daguerre, se hizo el primer autorretrato en 1844, cuando todavía era imprescindible permanecer

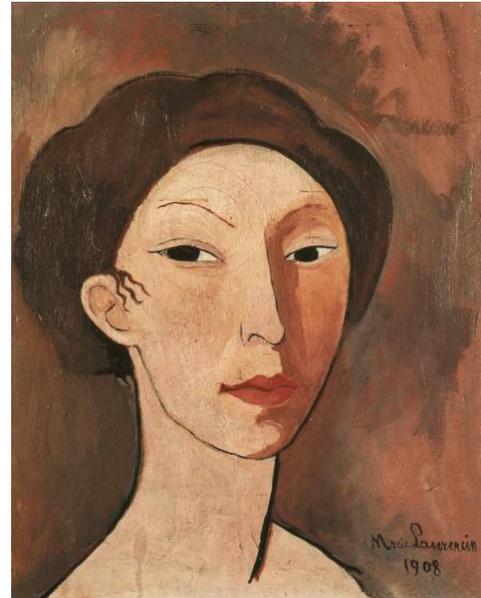


Fig. 10. Marie Laurentin, *Autorretrato*, 1908



Fig. 11. Nadar, *Autorretrato a bordo el globo Le Géant*, 1856

inmóvil los 20 minutos que duraba la exposición.

Gaspar-Félix Torunachon, de nombre artístico Nadar, uno de los artistas fotógrafos pioneros más conocidos, se retrató en 1856 simulando que estaba montando en un globo aerostático.



Fig. 12. Edvard Munch, *Autorretrato en la clínica del doctor Jacobson*, 1808-9.

Hemos comentado que Edvard Munch se autorretraba profílicamente. Es uno de los artistas que buscaban la expresión de la identidad y de la emoción en su obra, y utilizó tanto pintura como fotografía para autorretratarse.

Su retrato de 1808 en una clínica a la que fue a tratarse de una dolencia nos sirve para dar un paso en el tiempo hacia otra obra fotográfica, de autorretrato también ocurrido en una clínica.

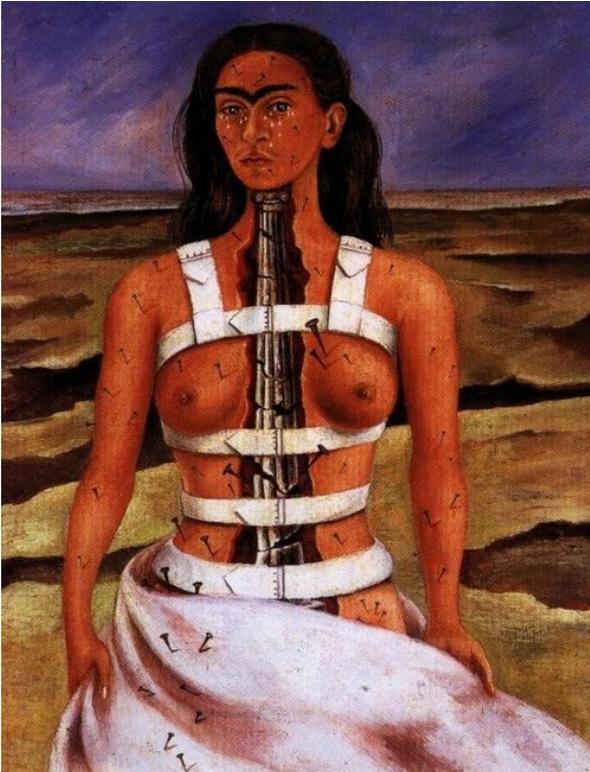


Fig. 13. Frida Kahlo, *Broken Column*, 1944

A lo largo del siglo veinte encontramos ejemplos emblemáticos de autorretratos que añaden información autobiográfica, como el conocido *Broken Column* que Frida Kahlo pintó en 1944. La obra hacía referencia al accidente que sufrió la artista y al dolor crónico que le provocó.

La conocida obra de Orlan (1947, Saint-Étienne, Francia) titulada *Omnipresence*, trasciende el concepto de simple autorretrato. En su caso no se inmortaliza un suceso



Fig. 14. Orlan, *Omnipresence*, 1993.

ocurrido en su vida, como si tomara la fotografía dedicada a un álbum personal. Orlan inmortaliza una performance en la que muestra el concepto del propio rostro como un elemento creativo que no modifica el tiempo, sino la cirugía.

Si Rembrandt iniciaba un camino hacia el autorretrato y el paso del tiempo por el artista, Orlan se hace víctima de los estereotipos de belleza contemporáneos y pasados para perder su rostro como reflejo identitario y tratarlo como un material de trabajo artístico.

Son performances dirigidas sólo a la apariencia, al cuerpo. Es un paso más en la investigación del artista sobre su propio rostro y fisicalidad. Su propuesta tiene un paralelo en el arte autobiográfico, con la introducción de la performance como medio de creación de vida.

La diferencia entre una y otra propuesta es que en la obra de Orlan, como en el autorretrato en general, se trabaja con el cuerpo y la cara como reflejo de muchas

condiciones, como el estatus social, emociones, o como elemento de creación plástica para experimentar sobre la transformación del propio “espejo del alma” en un reflejo de estereotipos de belleza. Se produce en la obra de orlan una cacofonía plástica, en la que podemos oír cómo resuena el eco de otras caras retratadas en la Historia del Arte y en las que probablemente el artista proyectó su propio rostro.

Su obra parece una disolución postmoderna del rostro. Entre tanta imagen y tanto estereotipo que los ciudadanos desean imitar para estar bellos y tener éxito social, se pierde no sólo el propio rostro sino, como denuncia el arte autobiográfico, la propia identidad.

Hemos elegido otro ejemplo de artista que realiza autorretratos fotográficos. Lo que impresiona en su obra es la cantidad de autorretratos y lo metódico y disciplinado de las tomas. La obra recuerda a Rembrandt en cuanto al autorretrato repetido a lo largo de los años, pero de manera diaria y sistemática.



Fig. 15. Friedl Kubelka, detalle de *Jahresportrait bis heute* (Retrato anual hasta hoy), 1972.

Friedl Kubelka (Londres, 1946) es una fotógrafa y cineasta europea conocida principalmente por su serie diaria de autorretratos que comenzó en 1972, cuando tenía 26 años. La obra consiste en la recopilación de las fotos de primer plano que se hacía la artista disciplinadamente a diario. Comenzó durante el primer año, y lo ha repetido durante años completos dejando intervalos entre las series de 5 años.

En algunas ocasiones en las que no se fotografió un día, aparece un hueco o en los casos en que no quería posar, aparece un escenario vacío. En la serie de fotos, que la artista dispone como una retícula, se puede apreciar un amplio grado de desvelamiento confesional. Su obra ha sido también denominada como descarnado y frío narcisismo¹⁸.



Fig. 16. Friedl Kubelka, *detalle de Jahresportrait bis heute, 2002*.

¹⁸ Dillon, Brian, "Valie Export & Friedl Kubelka", *Art Review*, summer 2014.

Veremos más adelante como resurge la imagen de Narciso en las obras autobiográficas y en las metáforas que la crítica utiliza para calificar al género creativo. En las fotografías de Kubelka de los últimos tiempos, vemos aparecer, como en Rembrandt, el retrato del paso del tiempo y de la enfermedad. En estos retratos, signos de toda una vida, las emociones y pensamientos quedan esbozadas en el rostro.

Para la artista, los autorretratos funcionan como un diario en el sólo aparece su rostro. La diferencia entre autorretrato y autobiografía es que en el primero, el artista no desvela a información, el relato vital que completa la imagen, por lo que ésta sigue funcionando únicamente como signo de la vida y de los cambios físicos y emocionales que produce. La información para completar la imagen con el relato autobiográfico, con la memoria, no se hace pública. El relato no está escrito, no acompaña a la obra, por lo que no podemos considerarla autobiográfica. Veremos posteriormente cómo los artistas plásticos autobiográficos utilizan la publicación de libros, entrevistas e inclusión de textos en sus obras para completar la imagen con el relato de lo vivido.

Hay otros artistas que incluyen puntualmente su autorretrato a la vez que retratan a las personas que forman su entorno más cercano. Su manera de entender el autorretrato incluye el plasmar la realidad en la que se insertan. Se acercan de esta manera a lo que es su historia personal o su identidad a través del retrato de sí mismos y principalmente del otro, de aquel que forma parte del entorno más privado. Un ejemplo emblemático es Nan Goldin (1953, Washington DC).

Su obra es como un paseo por su propia vida y la de sus amigos (modelos en sus instantáneas), sus fantasmas y obsesiones, junto con sus excesos. No hay tabúes que valgan: sexo explícito (heterosexual y homosexual), drogas (filma su propia desintoxicación), sida y muerte (llega a retratar en la cama del hospital, incluso en el ataúd, a Gilles y Cookie, amigos suyos), malos tratos (sufridos en carne propia e inmortalizados en un autorretrato un mes después de ser golpeada), incluso un toque «gore» (un primer plano de su herida abierta en la muñeca al caer en una piscina vacía).

Al recibir en 2012 la medalla Edward MacDowell para creadores, explicaba esta compulsividad en el retrato de sí misma y de las personas de su entorno. La cámara se había sido un medio para retratar espontáneamente su propia vida y la de aquellos que la rodeaban:

*...My work continues. It's never a project. People ask 'What are you gonna do next?' I have no idea what will happen when I wake up tomorrow... But the work continues to come out of my heart and out of my eyes and exactly what I'm living at that moment. ... I was extremely shy, and I was given a camera. And that's how I learned to speak.*¹⁹

Goldin expresa también un uso que comparte buena parte del arte autorreferencial, en su caso el deseo de retratar y mediante la fotografía comprender-comprenderse:

When I take a really good picture, it's like a high – this moment of euphoria. But the best of my work is about empathy, trying to feel what it is to be in another person's



Fig. 17. Nan Goldin, *One month after being battered (Un mes después de ser golpeada)*, 1984.

¹⁹ Trad. propia: “Mi obra continúa. Nunca es un proyecto. La gente pregunta: “¿Qué es lo siguiente que vas a hacer? No tengo ni idea de qué pasará cuando me levante mañana... Pero la obra continúa saliendo de mi corazón y de mis ojos y es justo sobre lo que estoy viviendo en ese momento... Yo era extremadamente tímida, y me regalaron una cámara. Y así es cómo aprendí a hablar. [En línea] <http://macdow.convio.net/site/News2?page=NewsArticle&id=5180>, (consulta: 1/2/2015).

body; to break that glass. I don't think any of us understand the other person well enough ²⁰.

Este tema es recurrente en artistas autobiográficos que veremos más adelante como Tracey Emin o Louise Bourgeois.

Otro artista británico que fotografía su entorno, en este caso más privado que el de Goldin, ya que es su propia familia es su casa y en sus momentos más privados, es Richard Billingham. Al retratar tan descarnadamente su entorno, en cierta manera retrata una parte de él, el hogar grotesco en el que se ha criado. En el caso de Billingham, no llega a dar el paso de elaborar el relato de su propia historia personal y vincularlo a la



Fig. 18. Richard Billingham, de la serie *Ray's a laugh*, 1996.

²⁰ Trad. propia: “Lo mejor de mi obra es sobre empatía, intentar sentir qué se siente al estar en el cuerpo de otra persona; romper ese cristal. No creo que ninguno de nosotros entienda suficientemente bien al otro”. [En línea] <http://fraenkelgallery.com/tag/goldin-nan>, (consulta: 1/2/2015).

obra, por lo que su trabajo queda en ese límite por el que, como decimos, se asoma al género autobiográfico.

Billingham publicó en 1996 la serie de fotografías sobre su familia en un libro titulado *Ray's a laugh* ("Ray (su padre) es una risa). El libro fue un éxito. Las imágenes tienen la función de documentar el efecto del paso del tiempo sobre la persona, junto con las emociones que cambian a diario y que se reflejan en el rostro, la vida reflejada en los signos y personas que les rodean. La realidad, el relato de vida, queda oculto detrás de la imagen porque el hilo narrativo que las enlaza no es parte de la obra. Podemos inventar uno como espectadores o dejar que las imágenes de los artistas reflejen la ausencia de narración de vida, guardando con cierto pudor y reserva datos más privados e íntimos.

II. SEGUNDA PARTE

TEORÍAS DE RUPTURA CON EL IDEALISMO

II. 1 PRIMERA RUPTURA CON EL IDEALISMO:

FRIEDRICH NIETZSCHE, EL MOVIMIENTO ARTE Y VIDA

Y SU RELACIÓN CON EL ARTE AUTOBIOGRÁFICO

II.1.1 Inicios de la reivindicación y construcción de un yo original

A finales del siglo XIX y la primera mitad del XX se generaron teorías desde la filosofía, la política o la psicología, que denunciaron y estudiaron las verdaderas motivaciones del idealismo en su última versión, el racionalismo del Renacimiento. Tres pensadores del siglo XIX, Friedrich Nietzsche (Alemania 1844–1900), Karl Marx (Alemania 1818- Reino Unido 1883) y Sigmund Freud (República Checa 1856 – Reino Unido 1939), se propusieron desenmascarar la falsedad escondida bajo los valores ideales ilustrados de racionalidad y verdad. Coincidieron en señalar y denunciar que las intenciones verdaderas del racionalismo anterior no pretendían realmente mejorar moralmente al individuo, ni elevarle espiritualmente al dirigirlo hacia su superación moral-racional, sino que ocultaban en realidad un trasfondo interesado en ejercer el control de la sociedad.

Su labor arqueológica de búsqueda de los principios ocultos de la realidad social e individual condujo a que en 1965 el filósofo francés Paul Ricoeur (1913-2005), en su libro “De l'interprétation. Essai sur Freud”²¹, acuñara la expresión «filósofos de la sospecha» para referirse a estos tres pensadores.

Los tres trabajaron además desde diferentes frentes en la construcción de individuos más reales y heterogéneos, que fueran valorados por su unicidad y no por su proximidad al modelo dado. Al reclamar el valor intrínseco de un ser humano “vivido” alejado de un “ideal” inalcanzable, estas corrientes del pensamiento sentaron las bases, según nuestra perspectiva, para la construcción de una nueva sociedad y para la creación autobiográfica.

Consideramos que sus teorías se sitúan en las fundaciones de la creación autobiográfica por ser las primeras reivindicaciones de la interioridad del individuo desde el estudio y potenciación de las cualidades que le diferencian de otros.

²¹ Paul Ricoeur, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Paris: Seuil, 1965.

II.1.2 Nietzsche: ruptura con la herencia idealista y reclamo de un sujeto no idealizado

En el siglo XIX por primera vez un pensador se posiciona completamente en contra de la tradición idealista y de cualquier modelo idealizado -secularizado o religioso- que se proponga al individuo para condicionar su evolución y su subjetividad.

Para Friedrich Nietzsche el modelo racionalista de vocación profana del Renacimiento también se enmarcaba en la tradición idealista, porque dirigía al ser humano hacia un modelo idealizado, trascendido en este caso mediante la Razón, y contaba con que el desarrollo de las potencialidades del individuo conduciría al perfeccionamiento por extensión de la sociedad en su conjunto.

Su crítica fue considerada irracionalista porque significó romper con un modelo intrínseco y estructural de la cultura occidental. Fue de hecho tan innovador, rupturista y trascendente en la historia del pensamiento occidental, que le costó ser “demonizado” por el cristianismo y acusado de “nihilismo”, es decir, de abogar por “la nada” y el caos.

Muchos creadores y pensadores posteriores, como Heidegger, apreciaron la valentía y trascendencia de la propuesta nietzscheana. Designaron al autor como “refundador de la filosofía” por forjar una nueva vía opuesta o al menos, paralela a uno de los fundadores del pensamiento occidental, el creador del idealismo, Platón.

Como veremos en otras ocasiones, en los momentos en que un pensador ha intentado criticar y romper con el idealismo, como pensamiento estructural de nuestra sociedad europea, se le ha acusado de dejar al ser humano perdido. Es la misma teoría que se ha utilizado sobre la denominada crisis del sujeto contemporáneo: se considera que las teorías contemporáneas de ruptura con los sistemas morales tradicionales y con la Historia como narración unívoca ha dejado al individuo moralmente perdido, en pleno caos y sin guía.

Desde nuestra visión, tanto en aquel momento como en las últimas décadas del siglo XX estas rupturas lo que realmente han hecho ha sido abrir nuevas vías de exploración libres de dogmas tradicionales. Es en ellas en las que el individuo puede tomar las riendas y emprende acciones inexploradas en su propia vida. Este empoderamiento del individuo ha

resultado transgresor en ambos momentos históricos y el arte autobiográfico se le ha unido, como veremos, como agente perturbador.

Nietzsche desmontaba además la apreciación acrítica de que el idealismo procedía de un bien "superior": el idealismo había sido creado por los hombres con un fin interesado, es decir, como un proyecto de adoctrinamiento y manipulación de la sociedad. Rechazando la singularidad de las personas se pretendía, según el autor, homogeneizar a la población para conseguir más fácilmente su manipulación.

Este idealismo guiado y represor pretendía en el fondo, según el autor, una domesticación de la especie:

[...] la estructura idiosincrásica de la domesticación de nuestra especie; una estructura incapaz de percibir la singularidad de las experiencias concretas. ²²

Nietzsche dedicó toda su obra a combatir los modelos ideales del individuo, porque para él, como para buena parte de los creadores autobiográficos, suponían una traición profunda del individuo ya que al dirigirlo hacia objetivos inalcanzables y fantasiosos, lo frustraban y hacían que se rechazara a sí mismo por su imperfección. Para el pensador la tradición idealista y la racionalista incurrían en un grave error, porque al rechazar una parte del ser humano truncaban la posibilidad de llegar a comprender de forma global su verdadera identidad.

Alejando al individuo de los modelos idealizados auguró que su teoría provocaría una necesaria y simbólica "muerte de Dios".

Nietzsche no sólo criticó el modelo existente y su intencionalidad, sino que además forjó teóricamente un nuevo modelo de ser humano. Este nuevo ser humano, sin Dios y sin modelo moral a seguir, no reprimiría o culpabilizaría su parte más animal e irracional. Es más, no debía culpabilizar nada de su personalidad, debía expulsar al "censor" idealista de su mente, esforzándose por aceptarse y valorarse como es y por integrar lo consciente con lo inconsciente, en lugar de reprimirlo.

²² Trías, Eugenio, *Hacia una nueva ética*, coord. Rosario Herrera Guido. México: Siglo XXI, 2006, p. 253.

La mayor parte de la historia del pensamiento de la humanidad hasta ese momento había considerado que el ser humano se conformaba en dos extremos, lo racional y lo irracional, y que debía ser lo racional la parte que controlara y prevaleciera sobre lo irracional. De hecho la creación y la existencia de un modelo ideal se justificaba como el único medio posible de controlar esa parte irracional que “echaba a perder” al ser humano. Nietzsche proponía, por primera vez desde la herencia clásica, que lo dionisiaco -lo informe, lo subyacente, lo latente, la naturaleza humana- había de ser regulado, no reprimido, por lo apolíneo -lo formalizador, lo perfectivo, lo explícito.

Reclamaba un ser humano moralmente independiente -“más allá del bien y del mal”, como el autor tituló a una de sus obras-, liberado de la guía idealista para indagar en su interior y dar valor a la globalidad de su esencia imperfecta. El idealismo, entendido como el establecimiento de objetivos morales, debía partir del propio individuo como una creación propia y no como una imposición ajena asumida.

De esta manera el ser humano resultante sería absolutamente más real y más completo, un “superhombre”, un afirmador de la vida y de su propio destino. Como en todos los rupturistas, este y otros conceptos se malinterpretaron, siendo acusado posteriormente de alimentar el fascismo, aunque la propuesta de superioridad racial de éste no tenía nada que ver con el superhombre completo nietzscheano.

Para Nietzsche el concepto del superhombre se encarnaría en un artista. Podríamos añadir que sería un artista autobiográfico, ya que ejerce de “superhombre” en el sentido más fiel al autor, por afirmar la vida intensamente, por reivindicar el valor de la singularidad y, finalmente, por abogar desde su ejemplo por la ruptura con los ideales y las doctrinas morales.

II.1.3 Propuestas artísticas de acercamiento del arte a la vida

La pugna de Nietzsche fue por la “vida” en su globalidad y por el reclamo de “realidad”. Su idea de reclamar que el individuo se creara a sí mismo y fuera moralmente independiente, influyó directamente en el mundo teórico y artístico posterior. De manera particularmente enfática y estructural sus teorías se reflejaron en la creación introspectiva y de corte

autobiográfico.

Su pensamiento entroncó a comienzos del siglo XX con una percepción negativa de la industrialización y del racionalismo como su origen. Algunos pensadores y artistas comenzaron a percibir cómo el ciudadano era utilizado como un engranaje mecánico de la producción.

Siguiendo la línea discursiva de Nietzsche, los artistas de la vanguardia de comienzos del siglo XX, y de forma más transgresora los que giraban entorno a Dadá, comenzaron a investigar áreas del individuo y manifestaciones del ser humano que habían permanecido hasta entonces invisibilizadas por la racionalidad apolínea y controladora: el mundo de lo onírico, el azar, las creaciones infantiles, de personas con trastornos psiquiátricos o de culturas lejanas.

Estas creaciones habían sido tradicionalmente marginadas y tratadas peyorativamente como de “segundo” lugar, por una supuesta calidad inferior y temática considerada impropia de figurar en los espacios artísticos y en la Historia del Arte. Comenzaron entonces a ser valoradas como una expresión más “pura” de la humanidad, en el sentido de estar menos mediadas por la civilización y racionalidad.

Bajo el influjo de las nuevas teorías de las vanguardias, en especial de las dadaístas, el Arte comenzó a impregnarse de vida. Se fué mezclando con ella hasta el punto de conformar una entidad en ocasiones indiferenciable que acercaba al mismo tiempo el espacio que separaba lo privado de lo público. Los actos cotidianos, realizados en muchas ocasiones en el espacio de lo privado o incluso pertenecientes a la vida interior o intimidad del artista, comenzaron a ser considerados como arte. Se realizaban también fuera, en el ámbito de lo público, como materia de la vida cotidiana que ampliaba los límites tradicionales de la práctica artística.

Su postulado incluía que el artista utilizara el Arte en la vida cotidiana como una manera de “estar” en el mundo y viceversa. Era una vía para procesar sus sentimientos, pensamientos y sensaciones. De esta manera Arte y vida comenzaban a presentarse, por primera vez en la Historia, del Arte casi indiferenciados.

La idea que subyacía era la de igualar la valía y el interés de la vida de cualquier individuo

para la sociedad, independientemente de que perteneciera a la clase dominante que gestionaba los productos culturales, de que tuviera la formación técnica artística tradicional o que se encontrara más o menos alejado del estereotipo ideal para la proyección en la vida pública.

El discurso de Dadá dirigía una crítica política no sólo a la sociedad sino también al funcionamiento del mundo artístico. Manifestaban abiertamente en sus discursos artísticos y en sus obras, su deseo de que el Arte se alejara del control racional del individuo y del control social. Señalaban quién lo manejaba y a quién protegía el lugar elitista, inocuo, estetizado y despolitizado del Arte, al ser asimilado a una clase social educada y alejado del alcance de todas las personas.

Su intención era democratizar el Arte y destruir definitivamente su “aura” sagrado, de manera que dejara de ser algo críptico e innaccesible para la mayoría de la población y se acercara para acercarse a la vida real de todos los ciudadanos.

El concepto dadaísta del reclamo de un arte conceptualmente asequible, unido a la vida, vuelven a reaparecer con especial vitalidad en los discursos de los artistas autobiográficos contemporáneos, como muestra la siguiente declaración de la artista contemporánea británica Tracey Emin:

Cuando hago arte, lo primero que pretendo es autocuestionarme. Lo segundo, cuestionar a la sociedad. Quiero que oigan lo que digo, no sólo estoy hablando para las galerías, los museos y los coleccionistas. Para mí, ser una artista no significa hacer cosas bonitas o que la gente te de palmaditas en la espalda; es una comunicación, un mensaje. Es sobre cosas muy muy simples que pueden ser realmente duras. La gente sí se queda a veces muy sola, la gente sí que se asusta, la gente sí que se enamora, la gente sí que muere, la gente sí que folla. Estas cosas suceden y todo el mundo lo sabe, pero casi nadie las expresa. Todo está cubierto por una especie de corrección, continuamente, y especialmente en el arte porque el arte está a menudo dirigido a una clase (cult) privilegiada.²³

Las investigaciones llevadas a cabo en este sentido por las vanguardias artísticas han

²³ Morgan, Stuart, “The story of I”, *Frieze*, n°34. Mayo, 1997. p.60.

sido fundamentales para el posterior desarrollo de la creación autobiográfica. Sus creadores han indagado también en materiales considerados irracionales e infravalorados tradicionalmente. Han reclamado también la representación de la identidad “real” del individuo sin buscar un perfeccionamiento ideal, mostrando un producto que para un idealista y aún para una parte de la crítica de arte actual sigue siendo considerado imperfecto e inacabado, cuando no anecdótico e intrascendente.

Dadá y ciertos movimientos de la vanguardia histórica, al igual que la creación autobiográfica posterior, son movimientos artísticos que coinciden en un objetivo: luchar porque el ser humano se presente como es, sin censuras. Su obra pretende que no se considere como algo inacabado o imperfecto, es decir, como un proceso frustrado de un fin no alcanzado, sino como un fin en sí mismo. Todo lo que pasa en el interior del individuo ha de ser, desde este tipo de creación, considerado de un absoluto valor para la identidad del ser humano que crea y para la sociedad que lo contempla.

II.1.3.1 Aportaciones de Dadá al arte autobiográfico

Una de las innovaciones artísticas fundamentales que aportaron las vanguardias y con más ímpetu Dadá, fue la introducción de materiales y objetos propios de la vida cotidiana hasta entonces ajenos al arte.

Alguno de estos objetos usados y encontrados eran asépticos emocionalmente y otros eran objetos “vivos” que portaban una carga emocional para su creador. Éste elegía mostrarlos al público en una suerte de exhibición y desvelamiento de su vida a través signos de su existencia :

Mientras los constructivistas veían la fabricación de objetos como un proceso mecánico y estructural, los afiliados a Dada ponían todo su empeño en el matiz espiritual, en el uso psicológico del objeto, desvelando así otras condiciones de su identidad. Por ello, tratándose más de descubrir una esencia que de construir formas nuevas, aunque tampoco desdeñaran este aspecto, llegaron rápidamente a la concepción que podría ser expresada en la ecuación siguiente: objeto

*encontrado=objeto construido*²⁴.

El primer ejemplo de uso de objetos vividos en la obra artística lo encontramos en los collages y en las construcciones *Merz* que Kurt Schwitters comienza a realizar en 1919. Partiendo de objetos encontrados y vividos que hacían referencia a sus amigos y a su experiencia vital, construyó mediante acumulación y apilamiento una especie de columnas dentro de su propia casa.



Fig. 19. Kurt Schwitters, *Columna*, 1923

*La obra era un conglomerado de espacios vacíos, una estructura constituida por formas convexas y cóncavas que ahuecaban o dilataban alternativamente toda la composición. Cada una de estas formas individuales tenía un "significado". En efecto, había una caverna Mondrian y cavernas Arp, Gabo, Doesburg, Lissitzky, Malevitch, Mies van der Rohe y Richter. Una cavidad para su hijo, otra para su mujer. Cada una contenía detalles muy íntimos de la persona a quien estaba dedicada.*²⁵

Al mostrar partes de la vida del creador, se evocaba de una manera directa el entorno de lo interior preservado de la mirada pública y las relaciones afectivas que en él se daban. Con este uso de experiencias y materiales de su propia vida, los creadores de las vanguardias, como lo harían posteriormente los artistas autobiográficos, pretendían aportar un sentido más humano y espiritual al objeto artístico que se expone y, en definitiva, a la creación.

²⁴ Cirlot, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, Anthropos, Palabra Plástica, 1986, pp. 73-74. Editado por primera vez en 1953.

²⁵ Richter, Hans, *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 197, p. 159.

Su actitud y el uso de materiales “vivididos” se extendió y normalizó en el mundo del Arte. Marcó para lo sucesivo el significado simbólico del uso de este tipo de materiales en el arte, quedando vinculado su uso a la crítica dadaísta del mundo del arte como mercado de objetos artísticos estetizados y convertidos en fetiches.

Pero su aportación fundamental al arte autobiográfico fue la reivindicación del acercamiento y simbiosis del arte y la vida, que se convertiría a partir de su legado en un medio de reivindicar el reconocimiento público del valor que tienen los actos creativos privados.

Dadá y el arte autobiográfico coinciden en haber extendido su ruptura de tabúes al sistema del arte, extrayéndolo de su lugar elitista y de su función decoradora para hacer que refleje al ser humano “real”, un individuo que nunca había conseguido reflejarse de ese modo en el entorno de lo público.

Estos movimientos artísticos insertan en un entorno público relacionado con una clase adinerada, con una educación elitista, obras “indecorosas”. Se consideran además provocadoras porque el material que muestran se considera propio de la privacidad. Al mismo tiempo con esta estrategia ataca las barreras mentales que la cultura ha insertado en ellos mismos, pero también en el resto de ciudadanos y espectadores que contemplan su obra.

II.1.3.2 Ready-made autobiográfico

Aparte de la utilización de materiales de la vida en la obra artística, Dadá introdujo en el mundo y en la Historia del Arte un concepto artístico absolutamente crítico y subversivo: el *ready-made*, objeto encontrado que pretendía introducirse en los espacios artísticos como una crítica feroz a la estetización burguesa y al vaciamiento de contenido del arte.

Su creador fue Marcel Duchamp, y un ejemplo de los primeros ready-made que creó el artista, y quizá el más emblemático y provocador para el mundo del arte fue “Fontaine”, de 1917. El artista firmó la obra con un seudónimo, provocando revuelos en la crítica que cuestionaba las categorías estéticas que determinan qué es arte y qué no lo es.

El concepto de *ready-made* de Duchamp, y en especial la obra *Fontaine*, introdujo tres ideas nuevas que condicionarían el arte en general y el autobiográfico en particular: primero, que la presentación y adición de un título al objeto le confiere un nuevo pensamiento, un nuevo significado. Segundo, que la elección del objeto es un acto creativo en sí mismo. En este caso es especialmente provocador, puesto que expone un objeto que por “pudor” se considera socialmente que no ha de ser mostrado en público porque pertenece a lo abyecto y privado del ser humano. Tercero, que anulando la función de utilidad del objeto, en este caso de factura industrial, se puede convertir en arte si el artista así lo decide. Su acción demostró que es el artista el que utiliza el arte como desea y su decisión creativa provocará en ocasiones controversia, pero será finalmente aceptada y absorbida por el sistema.



Fig. 20. Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917, réplica de 1964.

Desde la creación autobiográfica contemporánea, encontramos obras que revisan el concepto de *ready-made* desde su segunda aportación rupturista: la exhibición de un material abyecto o tabú. Es el caso de *My bed*, creada en 1998 por Tracey Emin y nominada en el 99 para el prestigioso premio británico Turner.

A diferencia de *Fontaine*, la obra no es un objeto industrial, sino la instalación de una escena “vívida” por la artista y cargada de huellas de su existencia, pero sigue manteniendo la identidad del *ready-made* en cuanto a objeto extraído de la vida cotidiana e inserto prácticamente sin manipulación en un espacio artístico. Por ello consideramos que podría inaugurar un nuevo género dentro de la creación autobiográfica que podría denominarse “*ready-made autobiográfico*”²⁶. Éste estaría caracterizado por la

²⁶ Hemos encontrado que este término se ha utilizado con anterioridad en el trabajo de Joana Fidélia Pombo Imaginário “O desenho das escultoras Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão”, presentado en el departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa en 2014. No estamos de acuerdo en el sentido en que lo utilizó la autora, dado que lo aplicó a una elaboración de telas pertenecientes a la boda de la madre de la artista, que ésta había manipulado y unido en forma de paquete, anotando la fecha del evento. En nuestra opinión este sería un ejemplo de utilización y elaboración de materiales “vívidos” como signo de la existencia, no de un “*ready-made autobiográfico*” o presentación de un objeto u objetos tal cual son o estaban.

presentación como arte de un objeto o una escena que ofrecen suficientes datos sobre un evento o etapa de la vida del artista. Recordemos que la narratividad, el relato autobiográfico, es la premisa y condición necesaria que desde nuestra perspectiva ha de darse para considerar a una obra como autobiográfica.

La obra consistía en la instalación de su cama tal cual había quedado tras un período de depresión, de desengaño amoroso y un aborto. Alrededor de la cama aparecían preservativos usados, ropa interior con restos de sangre, sábanas con manchas de orín, un tubo de lubricante usado, un cenicero rebosante y botellas vacías, entre otras cosas. En entrevistas Emin completó la obra con la narración vital de lo que representaba la obra como huella de un episodio dramático de su vida:

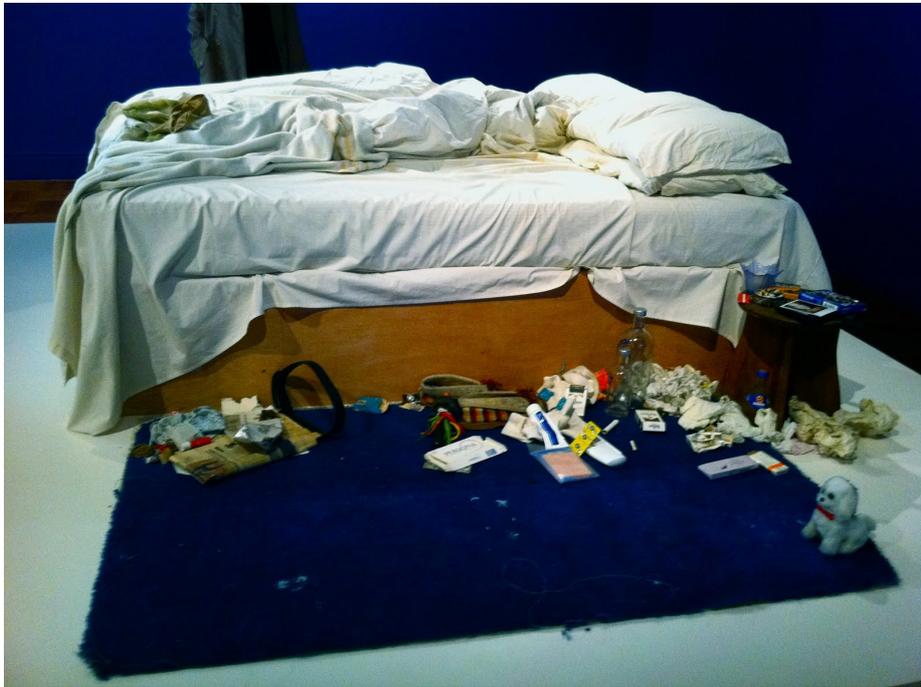


Fig. 21. Tracey Emin, *My Bed*, 1998.

I had a kind of mini nervous breakdown in my very small flat and didn't get out of bed for four days. And when I did finally get out of bed, I was so thirsty I made my way to the kitchen crawling along the floor. My flat was in a real mess—everything everywhere, dirty washing, filthy cabinets, the bathroom really dirty, everything in a

*really bad state. I crawled across the floor, pulled myself up on the sink to get some water, and made my way back to my bedroom, and as I did I looked at my bedroom and thought, "Oh, my God. What if I'd died and they found me here?"*²⁷

En las obras dadaístas ya habían aparecido objetos “vividros”, cargados de memoria para el creador. Pero, en este salto de casi un siglo, el componente de privacidad expuesta, de elementos que por decoro no se deben exponer en la vida pública, y las huellas de la actividad sexual, reavivó el mismo tipo de críticas que recibieron las obras de Duchamp, por ser escandaloso y provocador, como el urinario. Los espectadores, los medios de comunicación y un sector de la crítica de arte se escandalizaban de que algo tan intrascendente se considerara valioso y de que estuviera nominado para un prestigiosísimo premio de arte británico. El sector más puritano de la sociedad y de la crítica del arte reaccionaron menospreciando la obra, la artista y la insigne Tate Gallery, que la había seleccionado para el premio Turner de artes plásticas. Se volvieron a elevar las mismas opiniones de que hacía un siglo había provocado *Fontaine*, opiniones de que aquello no era arte, que era una provocación y que carecía de interés.

Algunos críticos de arte como Julian Stallabrass dudaban, como hacía un siglo de su condición de obra de arte y decía: "It's so unmediated, I wonder if it's actually art" (es tan inmediato –o carente de mediación por parte del artista-, que me pregunto si realmente es arte)²⁸.

Otros críticos decían que:

The problem with an installation like My Bed is that beyond the cigarette ends, empty vodka bottles & used condoms there is nothing. There is no hidden

²⁷ Trad. propia: “Tuve una especie de crisis nerviosa en mi pequeño piso y no salí de la cama durante cuatro días. Y cuando finalmente salí de la cama, tenía tanta sed que me fui a la cocina arrastrándome por el suelo. Mi piso estaba hecho un desastre -todo por todas partes, platos sucios, armarios polvorientos, el baño realmente sucio, todo en muy mal estado. Me arrastré por el suelo, me aupé hasta el lavabo para beber y me volvía a la habitación, y según lo estaba haciendo pensé: “Oh Dios, ¿y si me hubiera muerto y me hubieran encontrado aquí?”, traducción propia.

[En línea] <http://www.lehmannmaupin.com/artists/tracey-emin/press/376> (consulta: 14/3/2014).

²⁸ Van del Zee, Bibi, “Tracey Emin (nominee 1999)”, diary *The Guardian*. [En línea] <http://www.theguardian.com/artanddesign/2003/nov/01/20yearsoftheturnerprize.turnerprize10> (consulta: 1/11/2003).

*meaning: it is simply an unmade bed surrounded by the contents of a dustbin*²⁹.

Aunque las obras plásticas autobiográficas generen cercanía con el espectador por la accesibilidad del tema tratado y por el acercamiento del arte y los espacios artísticos a la vida, en casos como éste también se aprecia el rechazo que generan en el espectador por ser tan cercanas a la vida que el público deja de considerarlo arte.

La distancia que el arte ha instalado secularmente con el ciudadano ha “calado” en éste, y si bien agradece la accesibilidad, también parece echar en falta cierto estatus y distancia que asimila al mundo del arte, como lugar desde donde se exponen objetos bellos y distantes. No se ve o no se entiende el concepto subyacente, que no es la exposición de la cama tal cual quedó, como tampoco lo era el urinario.

Ubicando la obra en la evolución del pensamiento y del arte, la creación de Emin ha resultado sin embargo clave para la Historia del Arte y para los estudios autobiográficos³⁰ precisamente porque lleva al público y al estamento artístico hasta sus límites y posibilidades en cuanto a la representación de la vida “real” en los actos autobiográficos, transgresión muy propia de los dadaístas y de Duchamp. Además, la obra muestra algo abyecto por dos motivos, primero por ser un tema tabú la sexualidad real (que no la pornografía) mostrada en público. Segundo por exhibir un hecho completamente privado, íntimo como se diría, comúnmente aunque, como veremos de manera incorrecta.

La obra indica, mediante restos y huellas reales, una sexualidad vivida y real que no suele mostrarse en el ámbito de lo público. En esta obra no hay una re-elaboración o representación del cuerpo femenino a la manera tradicional de la historia del arte. Lo que se presenta es además triplemente escandaloso porque no es un cuerpo femenino erotizado, sexualizado o pornografiado para la mirada masculina. Esto es algo muy difícil de ver hoy en día en el ámbito de lo público a pesar de rebosar de escenas de erotismo y de sexo explícito. La obra de Emin evoca todo lo abyecto que rodea a un cuerpo y

²⁹ Trad. prop.: “El problema con una instalación como My Bed es que más allá de las colillas, las botellas de vodka vacío y los condones usados, no hay nada. No hay un significado oculto: es simplemente una cama deshecha rodeada del contenido de un cubo de basura”. “Tracey Emin: 20 years”, <http://pilrig74.blogspot.com.es/2008/09/tracey-emin-20-years.html> (consulta: 20/9/2008).

³⁰ Smith, Sidonie y Watson, Julia, *Interfaces*, Michigan, University of Michigan, 2002, p.4.

reivindica la aceptación de una sexualidad real en general y de la mujer en particular,

Es ella quien decide exhibirlo como sujeto y no como objeto. Mediante el arte autobiográfico subvierte no sólo el estatus del arte como hizo Duchamp, sino también se empodera como sujeto que crea un discurso ocultado y depreciado desde la tradición cultural falocrática.

II.2 SEGUNDA RUPTURA CON EL IDEALISMO:

**EL PSICOANÁLISIS FREUDIANO Y SU RELACIÓN CON EL SENTIDO TERAPÉUTICO
DE LA CREACIÓN AUTOBIOGRÁFICA**

Las teorías de acercamiento al ser humano real se vieron reforzadas por la teoría de terapia psicológica de Sigmund Freud. Sus aportaciones parten de la premisa nietzscheana de que el ser humano completo o “superhombre” habría de construirse mediante la articulación de la conciencia con el inconsciente, con lo que queda oculto, reprimido y menospreciado en la identidad del individuo.

Ambos autores atacaron desde diferentes planteamientos la concepción del individuo como sujeto de una razón que controla y mediante la cual se autorregula y regula la Naturaleza. El nuevo modelo de ser humano que presentaban estaba constituido, quisiera o no, y fuera más o menos consciente de ello, de fuerzas extrañas e incontrolables dentro y fuera, que guiaban su conducta. Para Nietzsche esa fuerte guía interna se debía a la innata voluntad de poder y de control del ser humano y para Freud era la fuerza del inconsciente³¹.

Freud añadió que la naturaleza profunda del ser humano, aquella que las versiones religiosas y racionalistas del Idealismo habían intentado destruir para conducir al individuo hacia su autosuperación, era no sólo indestructible sino regidora en la sombra de las emociones, percepciones y pensamientos del individuo. La vida manifiesta de la mente, es decir, lo que los hombres conocen sobre las razones de su conducta, era para ambos autores únicamente el disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones.

Por primera vez los impulsos, el deseo o la voluntad de poder presentaban una entidad presente *dentro* de la argumentación racional. “Se trata del descubrimiento del *otro* de la razón dentro del sujeto y de su razón”³², expresaba Albrecht Wellmer, un estudioso de la modernidad. Este era un descubrimiento inquietante para el ser humano y para la fortaleza de la identidad como era entendida hasta entonces.

³¹ La diferencia entre inconsciente e subconsciente en términos freudianos es la siguiente: Freud aplicó el término subconsciente o preconsciente a los contenidos mentales capaces de hacerse conscientes de forma fácil y bajo condiciones que se produzcan con bastante frecuencia, lo que los diferencia de los contenidos inconscientes, que muy difícilmente llegan a hacerse conscientes.

³² Wellmer, Albrecht, "La Dialéctica de la Modernidad y Postmodernidad", Picó, José (ed.), *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1994, p 126.

En condiciones normales nada nos parece tan seguro y establecido como la sensación de nuestra mismidad, de nuestro propio yo. Este yo se nos presenta como algo independiente, unitario, bien demarcado frente a todo lo demás.

Sólo la investigación psicoanalítica [...] nos ha enseñado que esa apariencia es engañosa; que, por el contrario, el yo se continúa hacia adentro, sin límites precisos, con una entidad psíquica inconsciente que llamamos ello y a la cual viene a servir como de fachada. [Asimismo] la patología nos presenta un gran número de estados en los que se torna incierta la demarcación del yo frente al mundo exterior, o donde los límites llegan a ser confundidos [...] de modo que también el sentimiento yoico está sujeto a trastornos, y los límites del yo con el mundo exterior no son inmutables.³³

Para Freud la personalidad y la propia identidad eran una entidad en constante cambio. Veremos al estudiar las propuestas autobiográficas seleccionadas, cómo en algunos casos los artistas hacen el esfuerzo de generar una línea coherente que narra su recorrido vital. En otros casos la creación autobiográfica mantiene este sentido que Freud atribuía a la personalidad: la inconstancia y la fragmentariedad. Estos dos rasgos son característicos de la postmodernidad que se reflejan, como veremos, en las creaciones autobiográficas contemporáneas.

La realidad del ser humano que planteaba Freud era la de un sujeto en lucha consigo mismo. Sin que el sujeto fuera consciente, su actividad consciente hundía sus raíces en un fondo inconsciente, que denominó "ello". Esta especie de continente sumergido permanentemente activo procedía como un enemigo interno que no se puede controlar por la razón. Desde él emergían tendencias e impulsos, principalmente de origen sexual.

Es un proceso en el que se lucha consigo mismo, contra los condicionamientos sociales externos y los ya asumidos internamente desde la propia sociedad y el entorno familiar. Se tiende a reprimir en el proceso la pulsión del propio deseo inconsciente e instintivo, que demanda insistentemente satisfacer libremente el propio placer. El individuo suele

³³ Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid. Alianza Editorial. 1970, pp. 9-10.

oponerse de manera consciente a estos impulsos para evitar el dolor y rechazo que generaría enfrentarse a su propia educación y entorno social.

Lo socialmente “correcto” y apropiado, lo “decoroso”, lo que se espera de uno, es aquello marcado por la sociedad y a lo que el individuo se adapta para ser aceptado. Los proyectos autobiográficos suelen ser por el contrario impúdicos. Sus creadores han debido analizar y aniquilar en sí mismo este mecanismo que nos adapta a la sociedad, para poder mostrar el ser humano real y completo.

Las teorías de Freud destruyeron, en definitiva, la falsa idea de la estabilidad de la identidad, como una personalidad fija e invariable. Su aportación resultó, como explicaremos, fundamental para las construcciones e invenciones identitarias hacia las que han evolucionado tanto la creación autobiográfica como los estudios teóricos sobre este género creativo.

Otra aportación de Freud que ha resultado imprescindible para la creación autobiográfica es la importancia fundamental de la memoria de los primeros años de vida en la formación de la identidad del ser humano. Freud consideraba que en el enfrentamiento entre, por un lado la presión de los condicionamientos sociales y la educación recibida, y por otro los impulsos sexuales y de placer, se originaba un constructo paralelo al “yo”, el “superyo”, producto de los convencionalismos sociales. El superyo se materializaría en esa voz que nos censura cuando nos proyectamos al exterior y que nos dice cómo hemos de comportarnos.

Es un sedimento del largo periodo infantil en que el hombre en formación vive dependiendo de sus padres. A medida que el niño o la niña absorben una parte de la realidad, almacenan también en su memoria dosis considerables de información, de imágenes, sensaciones, percepciones y, sobre todo, emociones. Freud presenta esta etapa como complicada, porque se depende de manera casi exclusiva del entorno para conformar poco a poco la identidad.

Estudios recientes ahondan en esta perspectiva sobre la infancia. Un ejemplo relevante es el artículo “Heridas que el tiempo no sanará: neurobiología del abuso infantil” del neuropsicólogo Martin H. Teicher, profesor de psiquiatría en la Universidad de Harvard. Teicher asegura que la rabia que puede sentir un niño en situaciones de estrés emocional o psicológico se redirige internamente, pudiendo generar en esa etapa y en las

posteriores depresión, ansiedad, ideas suicidas y estrés postraumático³⁴. Conductualmente puede derivar en agresividad, impulsividad e hiperactividad, y eventualmente delincuencia y abusos de sustancias tóxicas.

El neuropsicólogo añade que el estrés infantil puede generar además, según su intensidad, cambios físicos permanentes en la estructura y en el funcionamiento del cerebro infantil, aún en desarrollo.

La etapa infantil conforma pues el esqueleto de lo que, en un futuro, serán buena parte de los procesos conscientes e inconscientes, la actividad intencional, las cualidades, los modos de comportamiento y la forma de ser de cada persona.

II.2.1 El sentido terapéutico de la obra autobiográfica

Buena parte de los artistas autobiográficos reflejan en sus creaciones situaciones, emociones y pensamientos sobre la etapa infantil y adolescente. Las obras y procesos creativos autobiográficos se convierten para muchos creadores de este género en una forma de subversión de las situaciones dolorosas que sufrieron y que les marcaron para siempre.

Reelaboran sucesos y recuerdos dolorosos que en aquella etapa les generaron frustración por no poder actuar contra ellos. Ahora, en la etapa adulta, vuelven a convocar aquellas situaciones y las reviven, con todas las emociones atadas a ese recuerdo.

El proceso es terapéutico dado que la intencionalidad, el objetivo, es intentar sanar y superar los sucesos que les marcaron y que resuelven de manera simbólica desde la creación. Mediante la creación y exhibición de su obra autobiográfica consiguen recrear el pasado para conocerse, expresarse y controlarse al mismo tiempo que transmiten a otros

³⁴ H. Teicher, Martin, "Wounds that time don't heal: the neurobiology of child abuse", *Cerebrum. The Dana Forum of Brain Science*, volumen 2, number 4, Fall 2000, p.3.

sus propias experiencias ³⁵.

Algunos artistas autobiográficos llegan a considerarlo como la única manera de sobrevivir a la frustración y al sufrimiento, detallando en su obra profusamente situaciones del pasado. La búsqueda en el pasado y la posterior elaboración mental y plástica que emprenden no sólo adquiere entonces un sentido terapéutico, sino que además se convierte en su principal vía de expresión y liberación del sufrimiento.

Para ellos el arte autobiográfico sería un medio creativo de mantener la salud mental y emocional. Como expresa Bourgeois en el texto de una de sus obras: “el arte es garantía de cordura”.

Esta frase está basada en una entrevista a Louise Bourgeois (París, 1911, Nueva York, 2010), una de las artistas autobiográficas que ha expresado con más frecuencia en público el carácter terapéutico de su creación. La artista ha reclamado en numerosas ocasiones su necesidad de elaborar el pasado a través del arte:

*Todos los días uno tiene que abandonar su pasado o aceptarlo y entonces, si no puede aceptarlo, se hace escultor.*³⁶

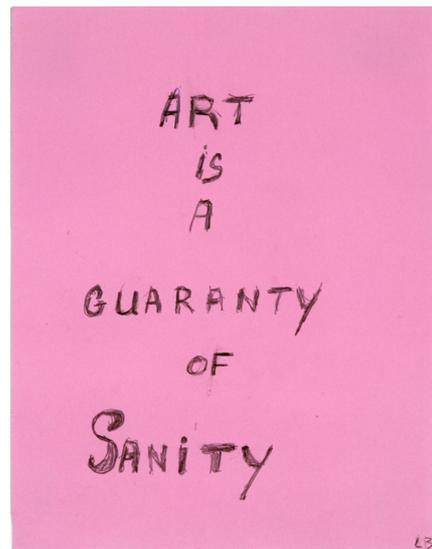


Fig. 22. Louise Bourgeois, *Art is a guarantee of sanity*, 2000

En ocasiones los artistas evocan los momentos de la infancia reproduciendo no sólo el momento y la emoción, sino incluso la manera de expresarse o el trazo propio de esa etapa. Realizada a la edad de 32 años, en la obra *Mrs. Edwards we wish you were dead* (“Señorita Edwards, nos gustaría que estuviera muerta”), la artista Tracey Emin evoca el

³⁵ Bourgeois, Louise, “Child Abuse”, *Artforum*, n°21, Dec.1982, pp.40-7. La artista escribió un total de cuatro artículos para *Artforum*: “Child Abuse” en diciembre de 1982, “Freud’s Toys” en enero de 1990, “Obsession,” un artículo sobre Gaston Lachaise, en abril de 1992, y “Collecting: An Unruly Passion” en verano de 1994, todos de orientación psicoanalítica.

³⁶ Bernadac, M.L. y Obrist, H.U., *Louise Bourgeois. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Writings and Interviews, 1923-1997*. Londres, Violette Editions, 2000, p. 134.

odio que tenían ella y su hermano mellizo contra su maestra, Mrs. Edwards. La grafía simula la letra infantil e invierte algunas letras, rasgo que ha mantenido como característico en su obra. De fondo se lee una anécdota que Emin y su hermano vivieron con esta profesora.

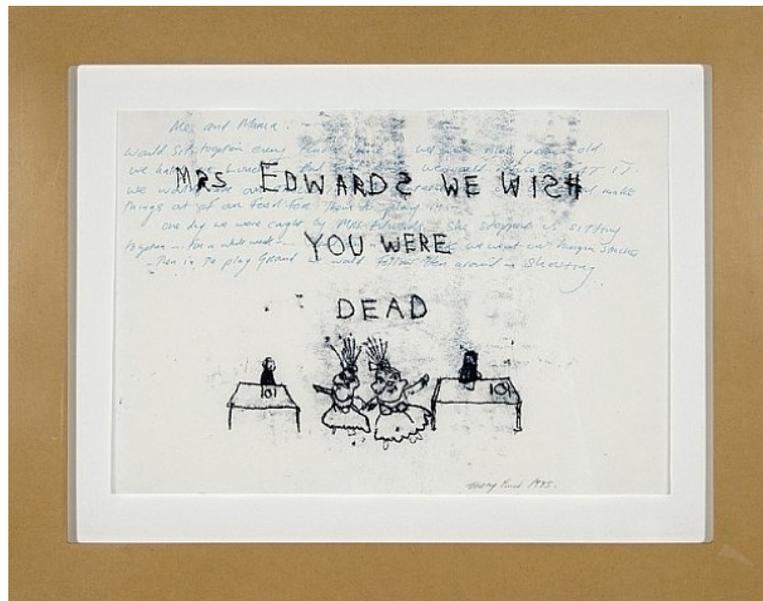


Fig. 23. Tracey Emin, *Mrs. Edwards we wish you were dead*, 1995

Otra manera que tiene Emin de reflejar el pasado y la infancia es incluir en la obra objetos que hayan pertenecido a él, y que estén impregnados de recuerdos. Este es un recurso que recuerda a los collage de las vanguardias históricas. En la obra *Hotel International*, recoge múltiples detalles y fragmentos de recuerdos del lugar donde creció: un hotel montado por su padre en la costa británica, en el que, según desvelaba la artista, pasaba los fines de semana con ella, su madre y su hermano, mientras que entre semana partía a Londres para vivir con su otra familia.

En la obra aparecen referencias a personas cercanas de su familia, como a su hermano mellizo Paul, cuyo nombre aparece en más obras de la artista, a su fecha de nacimiento, a Chipre, el lugar de origen del padre, a expresiones como “Holy Trinity” (sagrada trinidad) o “My Maria” que se decían en casa, afirmaciones como “Pam Cashin loves Envar Emin so much” (Pam Cashin -su madre- ama tanto a Envar Emin -el padre), mezclado con expresiones de su vida sexual como “you are good in bed” (eres buena en la cama).

La obra de Emin está cargada de estos textos que hacen referencia a datos de sucesos de su vida y expresiones que escuchó en su pasado. Tanto en su caso como en el de otros artistas, la elaboración textual de la autobiografía es necesaria. Desde el arte plástico la autobiografía no es un relato estructurado como el de un creador literario. Se completa con los retazos de textos en las obras o con textos extensos sobre su autobiografía que los artistas van aportando a partir de entrevistas y publicaciones. Esta narración o relato autobiográfico paralelo a la creación plástica se hace fundamental en la comprensión de la obra, como explicaremos con más profundidad en un capítulo posterior.



Fig. 24. Tracey Emin, *Hotel International*, 1993

En cuanto al uso de telas “vivas”, esta técnica remite en concreto a una tradición del arte femenino. Es una manera que tenían las mujeres de recoger y traspasar la memoria familiar. Éste es, como ampliaremos, sólo uno de los múltiples vínculos que tiene el arte autobiográfico con las tesis feministas.

II.2.2 El modelo psicoanalítico freudiano en la obra autobiográfica

Dentro del arte autobiográfico terapéutico, la manera en que los artistas se acercan a su pasado está en ocasiones basado en un método terapéutico profesional. Es el caso de la obra de Louise Bourgeois, que sigue los postulados de la teoría psicoanalítica. Esta artista es coetánea al desarrollo de la teoría de Freud, que se dieron por iniciadas en 1889 con la publicación del libro *La interpretación de los sueños*, y a su impacto en el pensamiento científico y cultural parisino de la época. Tanto por la forma de acceder a sus recuerdos como por la manera en que transforma elementos y personas de su vida y de su pasado en símbolos podríamos denominar a esta variante del arte autobiográfico “creación autobiográfica psicoanalítica”.

Por las continuas similitudes de su obra y su manera de abordar el proceso creativo con la teoría y terapias psicoanalíticas, se puede suponer que la artista se psicoanalizó y que de esa terapia surgió su conocimiento de la teoría que después aplicaba en su obra.

Sin embargo, según declaraba en cierta manera orgullosa la artista, nunca acudió a un psicoanalista porque no lo necesitaba. Para Bourgeois el propio proceso de la creación autobiográfica consistía en pasar la vida superándose y auto-analizándose, lo que para la artista equivalía totalmente a un proceso psicoanalítico externo³⁷.

La ventaja de haberlo realizado ella misma es que, a diferencia de un proceso profesionalizado, en el llevado a cabo por sí misma, la búsqueda e introspección son realizados de manera consciente y dirigidos por ella misma. De esta manera, sin nadie externo que intervenga en el proceso, el resultado y el propio proceso queda en el ámbito de lo privado e íntimo.

Siguiendo las pautas de la teoría freudiana, la artista se propuso indagar en su interior y en particular en su infancia, analizando y trazando el origen de sus “traumas” y trastornos de la personalidad en esa época. En concreto se centró en un suceso originario que la

³⁷ Entrevista realizada por Douglas Maxwell, Bernadac, Marie Laure y Ulrich Obrist, Hans, *Destruction of the Father*, Londres, ed. Violette, 1998.

traumatizó de por vida. Como contaba la propia artista, cuando era niña, su padre, figura incontestable y distante, introdujo a su amante, una joven institutriz inglesa, en la casa familiar. Louise y sus hermanos recibían clases de esta mujer, conociendo la situación.

La artista nunca entendió la traición de su padre y el silencio de su madre, que lo permitía y se refugiaba en su oficio de restauradora de tapices. La atmósfera de mentiras, traiciones y reproches la marcó para siempre, haciendo de ella una niña retraída, "reticente" -como titularía a una de sus obras-, traumatizada por el dolor que le provocaba la situación.

La artista comentó en varias ocasiones este hecho y cómo le hacía sentirse:



Fig. 25. Louise Bourgeois, *The reticent child*, 1982.

Me sentí atraída por el arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones de la mesa donde mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era. Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura, empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura.³⁸

Bourgeois toma este suceso como origen de sus traumas, y a él vincula su inicio en el arte autobiográfico, como medio para reparar un intenso daño psicológico y emocional.

³⁸ Entrevista a Louise Bourgeois. Luterman, Jennifer Anne, *Louise Bourgeois: Interpreting The Maternal Body*, tesis inédita, 1995, archivo Louise Bourgeois. Citado por Coromina, Beatriz, "La arquitectura del trauma", VV.AA. *Memoria y Arquitectura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pp. 49-51.

La selección de un suceso originario, al que el artista autobiográfico recurre constantemente y que él o ella señalan como origen de su trauma y como principal nutriente de su creación, se repite como veremos en muchas otras creaciones de carácter autobiográfico. Es el caso de Josef Beuys, cuya obra analizaremos al hablar de mitificación de los datos autobiográficos.

La manera de materializar el proceso psicoanalítico en el caso de Louise Bourgeois está también directamente influida por el texto de Freud, especialmente por la obra *La interpretación de los sueños*.

Según su teoría, las imágenes de los sueños se crean desde el subconsciente como metáforas de los conflictos y de las personas que pertenecen a nuestro entorno. Para llegar a desvelar su significado real hay que trabajar la elaboración que ha hecho el inconsciente. Freud se encargó de catalogar una lista de símbolos metafóricos que aparecían en los sueños, de los que revelaba su verdadero significado.

Bourgeois utilizó la misma estrategia aplicada a sí misma. El repertorio de imágenes simbólicas que generó fue elaborado desde el estado consciente, conociendo en profundidad los ejemplos de transformación simbólica de la obra de Freud. El resultado de este proceso fue un código privado de símbolos inquietantes que se han convertido en referencia fundamental para la interpretación de su obra.

La artista presenta materializaciones metafóricas de emociones, recuerdos y seres queridos. Genera un conjunto de símbolos o metáforas de la madre, del padre, de los hijos, y de emociones que utiliza y se descifran de manera muy similar al libro-guía de Sigmund Freud.

La artista publicó un libro de interpretación de los símbolos de su propia obra donde desglosa con detalle tanto su simbolismo como la referencia biográfica a la que aluden.

Basándonos en ello, vamos a aportar a continuación algunos ejemplos de los elementos clave de sus obras para entender mejor esta particular estrategia de elaboración identitaria

y del pasado.³⁹

El pelo es uno de los elementos a los que la artista da una peculiar importancia simbólica. Para ella, que lo portaba particularmente largo, como vemos en la imagen de su diario, simbolizaba el don del poder y de la belleza. Con este significado lo utilizaba en su obra.

Bourgeois concedía también una personal lectura y simbolismo al color. Lo consideraba un medio de expresión más efectivo que el lenguaje escrito u oral y lo utilizaba como una forma subliminal de comunicación.



Fig. 26. Imagen del diario de anotaciones de Louise Bourgeois, (7 de Enero de 1957), junto con una foto de la artista.

En sus creaciones el azul representa la paz, la meditación y el escape. El rojo simboliza la intensidad de los sentimientos involucrados y una afirmación a cualquier precio, sin tener en cuenta los peligros de la lucha, de la contradicción y de la agresión. El negro culpa, pena, arrepentimiento y recogimiento. El blanco significa renovación y concede la posibilidad de empezar de nuevo. Finalmente, el rosa simboliza la encarnación de lo femenino y representa la autoestima y la aceptación de uno mismo.

³⁹ Para ampliar el análisis de los símbolos que utiliza Louise Bourgeois, consúltese el libro Meyer-Thoss, Christiane, *Louise Bourgeois*, Zurich, Amman, 1992.

La lectura de las connotaciones emocionales del uso del color se completa conociendo el relato autobiográfico que nos da a conocer la artista. Otro elemento que Bourgeois utilizaba recurrentemente convocando una serie de significados simbólicos es la espiral, que representa el deseo simbólico de controlar el caos.



Fig. 27. Louise Bourgeois, *Untitled*, 1970

*Spirals are an attempt at controlling the chaos... This woman turns round and round and she doesn't know her left from her right... This is the way I feel... hanging, waiting for nobody knows what.*⁴⁰



Fig. 28. Louise Bourgeois, *Spider*, 1997

⁴⁰ Trad. propia: “ Las espirales son un intento de controlar el caos... Esta mujer gira y gira y ya no sabe distinguir derecha de izquierda... Esta es la manera en que me siento... suspendida, esperando a quién sabe qué.” Miller, Juliet, *The creative feminine and her discontents: psychotherapy, art and destruction*. London, Karnak, 2008, p.108.



Fig. 29. Louise Bourgeois, instalación *Líquidos preciosos*, 1991

II.2.3 Otras teorías psicoanalíticas en la obra autobiográfica: Carl Jung, Jacques Lacan y Julia Kristeva.

La idea de una fuerza común a todos los ciudadanos que hace que compartan símbolos y representaciones ya estaba latente en la *Interpretación de los sueños* de Freud, dado que al analizar una serie de objetos y acciones que aparecen en los sueños, se partía de la concepción de que esos símbolos significan lo mismo para todas las personas. En la teoría psicoanalítica de Freud existía un acercamiento al concepto inconsciente colectivo, en el sentido de que los ciudadanos de una cultura comparten el significado cultural de los objetos, seres y acciones.

Un teórico psicoanalista colaborador de Freud, Carl Jung, se propuso desarrollar el concepto de inconsciente colectivo⁴¹. Jung rompió con su maestro criticándolo porque no se preocupaba del estudio de esta faceta:

[Freud] Era ciego frente a la paradoja y la ambigüedad de los significados del inconsciente, y no sabía que todo cuanto emerge del inconsciente posee algo superior e inferior, algo interno y externo. Cuando se habla de lo externo —y esto hizo Freud— se considera sólo la mitad de ello y, consiguientemente, surge en el inconsciente una fuerza antagónica⁴².

Jung se propuso analizar miles de sueños y estudiar de manera comparada las creaciones culturales, particularmente mitos, leyendas y religiones de distintos pueblos. A partir de su exhaustivo estudio postuló la existencia de contenidos psíquicos inconscientes comunes a toda la humanidad.

Los contenidos se concretaban en una serie de símbolos denominados *arquetipos* que no tenían para el autor origen en la experiencia individual, sino que procedían de la

⁴¹ Carl Jung escribió numerosas obras sobre la idea de los arquetipos inconscientes y ancestrales, entre ellas *Formaciones de lo inconsciente*, *Psicología y simbología del arquetipo*, *Arquetipos e inconsciente colectivo* y, poco antes de su muerte, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1961. En esta última obra comienza por diferenciar el signo del símbolo en el lenguaje humano. Sostiene que el símbolo es una palabra o una imagen que representa algo más que su significado inmediato y obvio, función que corresponde al signo.

⁴² Jung, Carl, *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelon, Seix Barral, 2001, página 185.

experiencia de los antepasados, heredándose biológicamente.

El simbolismo de la muerte, demonios, dragones y serpientes, figuras geométricas como círculos y triángulos, el ave como símbolo de liberación y de trascendencia, el mito del héroe, el nacimiento, la muerte, dios, el viejo sabio o el refugio orgánico y una serie larguísima de otras figuras habitaban según Jung un inconsciente colectivo. Estos símbolos acuden recurrentemente a la consciencia sin que sepamos interpretarlos, con variantes de formas y detalles. La formación de arquetipos se explica por la tendencia humana a formar representaciones básicas que simplifiquen la transmisión de una idea colectiva importante y que tengan el poder de afectar emocionalmente a la consciencia.

En obras autobiográficas que tienen un fuerte carácter simbólico, como veíamos en el caso de Louise Bourgeois, en ocasiones los símbolos que se utilizan escapan de las referencias personales de la autobiografía para sumarse a los arquetipos, es decir, al significado que ese símbolo ya tiene para cualquier otro ciudadano de la misma cultura.



Fig. 30. Louise Bourgeois, *The destruction of the Father*, 1974

*Tú dices con la forma lo que muchas de nosotras tememos decir de cualquier manera. Tu escultura desafía estilos y movimientos y vuelve a los orígenes del arte – a la expresión cultural de las creencias comunes y de la emoción.*⁴³

Así se reconocía en un acto público del movimiento feminista en Estados Unidos, la trascendencia de lo autobiográfico en la obra de la artista hacia lo colectivo.

En la obra de Bourgeois encontramos referencias a arquetipos fundamentales como la ruptura con el padre o “Anti Edipo”. Durante su etapa de abstracción orgánica, la artista realizó una obra titulada *The Destruction of the Father* (“La destrucción del padre”). Trataba de la deconstrucción del padre y de su reconstrucción encarnando la mesa del comedor, el lugar cotidiano donde se formaron los traumas de la artista.

*The children grabbed him [the father] and put him on the table. And he became the food. They took him apart, dismembered him. Ate him up. And so he was liquidated... the same way he liquidated his children.*⁴⁴

En el proceso terapéutico la artista sumergió piezas de carne, miembros de animales en escayola blanda, luego dio la vuelta al molde, lo vació y lo moldeó de nuevo en látex. Evocaba la presencia de cuerpos fragmentados en relación con el matadero que había enfrente de la casa de su infancia y utilizaba de nuevo la escultura y la invocación de la memoria como medio para poder aceptar los traumas.

Otro ejemplo de arquetipo utilizado por Louise Bourgeois prolíficamente en su obra y muy vinculado a la teoría junguiana, son los espejos. La artista los ha insertado en espacios cerrados, oníricos y opresivos, en los que a veces puede entrar el espectador. Una vez dentro y tras haber contemplado la intimidad de la artista, los espejos parecen invitar al espectador a contemplarse de la misma manera, con profundidad, no sólo físicamente.

El espejo es un símbolo especialmente cargado de significados y referencias culturales.

⁴³ Wye, Deborah, *The prints of Louise Bourgeois*, New York, MOMA, 1982, p. 110.

⁴⁴ Bourgeois, Louise, “Child Abuse”, *Artforum*, New York, Dec.1982. Trad. propia: “Los niños lo cogieron (al padre) y lo pusieron sobre la mesa. Y él se convirtió en la comida. Lo llevaron aparte y lo desmembraron. Se lo comieron. Y así fue liquidado... de la misma manera que él liquidó a sus hijos”.

Apareció como un avance técnico a finales de la Edad Media y permitió a los pintores indagar en la búsqueda de la inalcanzable identidad de la imagen consigo mismos y les ayudó a reflejar en sus pinturas su propio rostro añadiendo características de su estado emocional y de su personalidad.



Fig. 31. Louise Bourgeois, *Cell XXVI*, 2003

Desde el feminismo se ha analizado este símbolo como referencia a la ausencia de la mujer en la historia y en la producción cultural. El espejo serviría, según su perspectiva, como una metáfora de la mujer entendida según la cultura falocrática como objeto que refleja la mirada del hombre. La mujer funcionaría en realidad como un espejo de distorsión, que refleja una imagen distorsionada y engrandecida del hombre.

*Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size*⁴⁵.

Utilizando este símbolo el feminismo ha reivindicado que ese espejo debería reflejar también a la mujer como actora social, en su dimensión humana y no sólo como objeto físico-sexual. Jacques Lacan también analizó dentro de su tradición psicoanalista una etapa de la evolución infantil que denominó “etapa del espejo”. A este momento precede un estado de identificación total con la madre en la que el bebé no distingue su ego del mundo exterior, que él centraliza y reduce a la figura de la madre. En una etapa posterior el niño va evolucionando en su autonomía pasando a la mencionada “etapa del espejo”, en la que mediante la observación de su imagen reflejada aprende a diferenciarse como una entidad separada de los demás. Este momento se constituirá como un umbral sin retorno a partir del cual se separan trágica e irremisiblemente la interioridad y exterioridad.

En ese momento el niño también comienza a identificar falsamente su imagen con un sentido de identidad definida y coherente, generando una atracción narcisista. El término se refiere al mito clásico de Narciso que, como muchos otros recuperados por el psicoanálisis y mencionados en los estudios de Jung, se utilizaba ya en la Antigüedad, en este caso para prevenir al ser humano de los peligros de contemplar la propia imagen, y por extensión, de contemplarse a uno mismo y cuestionarse.

Tanto el mito como el símbolo, el espejo, cumplían la función de advertir al ser humano de que el proceso de contemplación de uno mismo más allá de la imagen conduce a un camino de introspección que ha de ser inevitablemente complejo y angustiante. Este es el camino del artista autobiográfico.

La referencia textual al espejo, como lugar de contemplación y reflexión sobre uno mismo aparece también en la artista autobiográfica Tracey Emin. En *The Interview*, una auto-

⁴⁵ Traducción propia: “Las mujeres han servido todos estos siglos como espejos con el delicioso y mágico poder de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño real”. Isaak, J.A., *Feminism and contemporary art: The revolutionary power of women's laughter*. London: Routledge, 2002.

entrevista en vídeo que realiza en 1999 en forma de conversación ante el espejo, dice:

*Estoy jodida, 35 años y no tengo hijos, soy alcohólica, anoréxica, neurótica, psicótica, fácilmente irritable, muy emocional, demasiado dramática, quejica, una perdedora obsesionada conmigo misma. Sí, tengo un puto espejo magnífico, y ése es el espejo al que miro todos los putos días y cada día trabajo en alguna de estas cosas y trato de solucionarla.*⁴⁶

La declaración de Emin y su uso del espejo dice más de lo que parece y va más allá de su reflexión sobre sí misma. Invierte la justificación clásica de los comportamientos del creador romántico, inevitablemente trágico por haber sido “elegido” artista, situando esa excepcionalidad del artista en una cotidianidad plana, comparable a la vida y sensaciones de cualquier otra persona no artista. La reivindicación que subyace en su discurso es la de un espejo que, como pedía el feminismo, refleja a la mujer y al artista como protagonista sin deformaciones culturales.

Por último, el sistema de símbolos que generan algunos artistas autobiográficos también supone una connotación contestataria hacia la cultura falocrática. según la filósofa relacionada con el pensamiento feminista Julia Kristeva (Sliven, Bulgaria, 24 de junio de 1941).

Kristeva considera que los arquetipos están vinculados a la mujer, dado que se generan en la primera etapa del individuo, de carácter preverbal y en la que prima el vínculo cuerpo a cuerpo con la madre. Este momento clave del desarrollo del ser humano es, según la autora, el único en el que el individuo se encuentra aún fuera de la confrontación e identificación con el padre, figura que representa el posterior aprendizaje del orden del lenguaje y encarna la expresión de la cultura falocrática.

En un artículo que escribió sobre Louise Bourgeois⁴⁷, Kristeva considera que al crear un lenguaje formado por un sistema propio de símbolos se está generando una semiótica

⁴⁶ San Martín, Francisco Javier, “Tracey Emin. Un alma”. *Arte y Parte*, Diciembre-Enero, 2008, número 78, p. 16.

⁴⁷ Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University, 1984, pp. 49-50, 62-65, 68-71.

propia y usurpar una función propia de la cultura falocrática, que suele defender su posición de poder y posesión en la sociedad emitiendo sus propios símbolos y elaborando discursos sobre sus propios arquetipos dominantes como el Padre, la Ley y Dios. Por ello, generar un conjunto de símbolos y arquetipos propios significa colaborar, en opinión de la filósofa, en la destrucción de creencias e instituciones culturales establecidas.

**II.3 TERCERA RUPTURA CON EL IDEALISMO: LAS TEORÍAS MARXISTAS DE
DESHUMANIZACIÓN Y PÉRDIDA DE AURA. APLICACIÓN EN EL ARTE
AUTOBIOGRÁFICO**

Tras el reclamo de Nietzsche de un ser humano real, sin modelos ideales, y las teorías de Freud para entender e integrar el subconsciente y el pasado en la identidad, exponemos la tercera aportación de las filosofías de la sospecha al arte autobiográfico. En las teorías filosóficas de Karl Heinrich Marx se expresa la necesidad de los modelos idealizados y la ideología del poder que los manipulan. Según Marx lo que subyacen son intereses económicos.

Marx expone que el principal perjudicado por la industrialización es el individuo, a quien el sistema tiende a cosificar y convertir en medio de la producción y en esclavo de los productos. En su teoría encontramos el concepto de alienación aplicado al estudio de esta relación entre el sujeto y el objeto.

Según el autor, el individuo necesita exteriorizarse y proyectarse en aquello que hace o construye. La persona que crea transmite al objeto que produce una parte de sí mismo y se proyecta en él o, según lo denominaba Marx, se aliena (del latín *alius*: "otro") en él. Mientras el hombre es productor y consumidor de estos productos vinculados al ser humano se puede reconocer en ellos. Al consumir los productos realizados por él mismo o por otros seres humanos, recupera o supera la alienación o proyección que había volcado en ellos al crearlos.

El problema que plantea el autor es que en la sociedad capitalista industrializada el producto del trabajo no pertenece a aquél que lo ha hecho, sino a otro, y en muchas ocasiones ni siquiera a otro individuo, sino a un ente no-humano, una máquina o un individuo cosificado, que realiza una función mecánica en una cadena de producción.

La huella del gesto humano, el vínculo del objeto con la emotividad, la memoria y el trabajo de su creador, tan importantes para la creación autobiográfica, desaparece expresamente en los objetos industriales, donde se busca que el objeto resultante parezca perfectamente artificial e inhumano. Es un objeto de factura inmejorable pero absolutamente "frío", es decir, desprovisto de huella, de gesto, de emociones y de pensamiento, que funciona como un signo de la perfección y la autonomía de la producción industrial.

A continuación veremos cómo estos procesos industriales "fríos" y deshumanizantes afectan a las creaciones autobiográficas que los aplican.

II.3.1 La pérdida del aura y la deshumanización del objeto artístico

El objeto del trabajo que mencionaba Marx es similar al objeto artístico, que es de manera especialmente intensa obra y proyección del individuo.

Es característico de la producción artística que el arte conserve una cualidad que le diferencia fundamentalmente de la producción industrial: la unicidad y exclusividad, produciéndose objetos de manera artesanal, no industrializada, y única, no seriada. Cada obra mantiene su valor como vínculo directo no sólo con el cuerpo del creador, sino también con su pensamiento, e incluso con su historia personal en el caso del arte autobiográfico.

A lo largo del siglo veinte se han ido progresivamente aplicando más los medios industriales en la producción y en la reproducción de la obra. Al inicio de la aplicación de medios industriales de reproducción de imágenes aplicados al mundo artístico y aparecer medios artísticos como la fotografía o el cine, un teórico postmarxista de la Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin⁴⁸, elabora y publica en 1936 una teoría sobre su efecto devastador sobre la obra de arte.

Benjamin augura para el objeto artístico el mismo efecto de pérdida de significado y de humanidad del objeto industrial que postulaba Marx. Al reproducirse de manera masiva e industrial la obra de arte perdería un valor que el teórico veía principalmente relacionado con su unicidad.

La originalidad del objeto artístico se perdería con las múltiples reproducciones que permitían técnicamente tanto la fotografía como los medios industriales de reproducción de imágenes y objetos.

Con la industrialización se producía para el autor un estado de crisis, en el que el valor del

⁴⁸ Escritor, teórico marxista y filósofo estético alemán nacido en Alemania en 1892 y muerto por suicidio en Portbou, España, en 1940 huyendo del nazismo. Escribió varias obras entre las que se encuentra *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*, 1936. Para ampliar información sobre la Escuela de Frankfurt y la teoría crítica de la cultura, consultar la obra de Blanca Muñoz López “La industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la Teoría de la Escuela de Frankfurt”, *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, 2011.

arte no podía ser ya calculado en los términos tradicionales de unicidad y exclusividad: se pasaba de la contemplación de la obra y de el estado sensorial especial que genera en el espectador al divertimento.

Benjamin denominó a este efecto “pérdida de “aura”, remitiendo el aura a la singularidad y distancia de reminiscencias mágicas que emanaban del objeto artístico y de la experiencia de lo irrepetible que generaba.

Siguiendo los postulados marxistas y postmarxistas, debido a su efecto deshumanizador, el uso de medios industriales de producción, reproducción y comercialización sería especialmente desaconsejable para la creación autobiográfica, dado que en ella como en ningún otro tipo de creación se proyecta intensamente la “humanidad” del individuo, identificándose como una persona única.

Aportamos varios ejemplos de artistas autobiográficos que han aplicado en su obra medios de reproducción masivos e industriales para ver qué efecto producen en sus creaciones y en su discurso. En el siguiente capítulo extenderemos el análisis a los medios de comunicación de masas y estudiaremos su efecto sobre la obra y el creador autobiográfico.

II.3.2 Métodos de reproducción masiva en la obra de arte autobiográfica

La intencionalidad del uso de medios de reproducción industriales en las obras autobiográficas que presentamos va desde el artista que los utiliza en ocasiones como un medio más dentro de la creación, hasta otras propuestas en las que los medios industriales subrayan en la obra autobiográfica el efecto cosificante sobre el individuo y los objetos que le rodean, pasando por productos y marcas industriales que han absorbido y modificado la obra autobiográfica para sus fines comerciales.

El primer ejemplo que presentamos del análisis de la pérdida de “aura” o deshumanización del objeto artístico en creaciones con referencias autobiográficas, es la obra de la artista alemana Katharina Fritsch 1956, Essen, Alemania).



Fig. 32. Katharina Fritsch, *Postcards Paris*, 2004.

Fritsch ha utilizado en numerosas ocasiones técnicas de reproducción masiva de figuras e imágenes. En ocasiones expone en formatos muy grandes, como carteles publicitarios, imágenes y objetos de su historia personal. Un ejemplo son las ampliaciones a tamaño publicitario y de forma monocroma de las imágenes de unas postales que su abuelo le envió desde París cuando era niña. La artista suele poner a sus obras títulos descriptivos y asépticos, en este caso “Postales París”. Ni la presentación de la imagen, ni su evidente carácter de imagen comercial, nos dejan intuir la carga emocional del pasado de la artista hasta que ella misma revela su conexión como huella de su pasado y recuerdo de seres queridos.

Fritsch aplica la reproducción industrial también a imágenes y objetos tridimensionales. Son, al igual que el caso anterior, objetos de procedencia industrial que se cargaron de memoria y vínculos emocionales con personas del vínculo familiar de la artista. Fueron

comprados por personas de su entorno familiar y cuando Fritsch los expone hacen referencia simbólicamente a las personas a quienes pertenecieron y al vínculo emocional que la artista compartía con ellos.

Fritsch es una de las artistas que no revela más que retazos de la referencia autobiográfica de su obra. Se encuentra en un grado inicial en el nivel de expresión autobiográfica, dado que su vida se puede intuir sólo por datos aislados, como que las postales se las regalo su abuelo cuando era niña o que *Katze* (Gato, 1981/89), es la recreación y reproducción seriada de un objeto familiar, en este caso una figura de un gato que se utilizaba en casa de sus padres para quitarse el barro de los zapatos. Una vez que Fritsch se fija en un objeto de su universo personal, inicia un proceso de industrialización que, en el caso de *Katze*, le llevó a encargar la producción de la forma final y su seriación a la sección de desarrollo de productos de la gigantesca empresa alemana Bayer, dedicada al desarrollo de prototipos.

Cuando encarga la producción industrial de objetos tridimensionales en masa, la artista denomina "múltiples" al resultado y los numera como los grabados, es decir, como un número perteneciente a una serie, por ejemplo, "31/68. Katharina Fritsch 96". A pesar del alto número de reproducciones, en el mundo artístico cada una de las esculturas de Fritsch se considera como una obra de arte original. Su obra puede ser un ejemplo del arte autobiográfico contestando las reticencias de Benjamin cuando hablaba de destrucción de la obra de arte como se la había conocido, con su estatus y su valor de mercado, al imbricar arte y medios industriales.



Fig. 33. Katharina Fritsch, *Katze*, 1981/89

Los métodos industriales de producción que utiliza para crear su obra, habituales en nuestra sociedad, permiten un resultado formal industrial, el mismo o lo más similar posible al carácter que tenían esos objetos cuando se adquirieron. Es un acabado de fácil y rápida percepción que borra no sólo las huellas del gesto personal en el proceso, sino también las huellas de su uso y de su humanización, presentándolo otra vez de manera fría como un producto.

A la artista no le interesa especialmente la huella del creador en la producción del objeto, puesto que son objetos que, aunque vinculados a su memoria, eran en su origen objetos comprados reproducidos de manera mecánica y seriada, y vendidos de manera impersonal en tiendas, como souvenirs.

Son objetos industriales y fríos que aún así terminan formando parte de un vínculo emocional con la persona que los compra o posee, de tal manera que sirven de “llave” para abrir la puerta de la memoria y recordar un hecho, una persona o un lugar en el que se estuvo.

Lo que es característico de la obra de Fritsch es precisamente que subraya la procedencia “fría” del objeto después de cargarse con emoción, con cariño, con vínculos familiares. Puede que su intento de devolver los objetos industriales a su apariencia seriada y comercial sea en su caso parte de un duelo. Sería como una especie de despedida simbólica de los seres queridos a quienes pertenecieron, devolviendo los objetos a donde pertenecieron, al mundo del comercio, una vez que sus dueños dejan de existir. Al hacerlo, esas “llaves de la memoria” pierden su poder, como poco a poco se pierden los recuerdos de quienes formaron parte importante de su vida.

II.3.3. Métodos comerciales aplicados a la obra de arte autobiográfica

Encontramos otro ejemplo diferente de creadora que interactúa con las técnicas comerciales de venta y difusión de productos en la artista británica Tracey Emin. Emin creó expresamente en 2004 dos obras-producto encargados por la marca de bolsos de lujo Longchamp para el décimo aniversario de la firma.

La firma ofreció la intervención en sus bolsos y maletas a varios artistas, con la idea de aportar un toque de actualidad a su línea de productos, de marcado diseño clásico. De esta manera sus productos adquirirían un valor añadido, el del prestigio de estos artistas en otro campo, el artístico, relacionado con el estatus social que identificaba a los compradores de la marca.

Los bolsos comenzaron a comercializarse como artículo de lujo en edición limitada,

aumentando su precio 4 veces en comparación con un bolso “no intervenido” y vendiéndose exclusivamente en las tiendas inglesas de Longchamp.

Emin mantuvo el estilo *appliqué* que caracteriza sus creaciones textiles, formando textos pero evitando incluir las expresiones obscenas o frases recordatorias de sucesos de su pasado características de su obra.



Fig. 34. Tracey Emin, bolso para la firma Longchamp, 2004



Fig. 35. Tracey Emin, bolso para la firma Longchamp ,2004.

Aparecen textos como “International woman. Me every time” (“Mujer internacional. Yo a cada momento”), “Ya ha be be. Mon sherie” (“Tú amor. Cariño mío”) o “Always me” (“Siempre yo”).

Sorprende que Tracey Emin haya aceptado cambiar el mensaje de sus textos para la creación de este producto, preservando sólo el “estilo” -incluyendo una falta de ortografía pero no en su idioma materno, sino en francés- que la caracteriza a partes iguales con los mensajes que lanza y los materiales “vividios” que utiliza.

El resultado es que a diferencia de su obra plástica, que está cargada de referencias a su autobiografía, los textos que podemos leer en estos productos comerciales han perdido la carga emotiva y de memoria personal y familiar de las telas y frases que habitualmente Emin utiliza en sus obras.

Queda únicamente una visión “hueca” y egocéntrica, vacía de emoción y memoria, que no aparece en sus creaciones habituales

Esta obra realizada por la artista ha salido del ámbito meramente artístico para convertirse realmente en una mercancía que la empresa adapta para su corrección. La empresa ha “desaturatizado” la obra de Emin, la ha desprovisto de toda la carga humana que posee aprovechándose sin embargo del estatus de alta cultura que aporta el mundo artístico y de la pertenencia de la artista al star-system británico, estatus que Emin ha conseguido precisamente con una obra provocadora y explícita sobre su vida.

Como contrapartida beneficiosa para Emin, que gusta de la presencia en los medios sensacionalistas, en entrevistas en la televisión y en anuncios gráficos, la publicidad y promoción del producto refuerzan su “marca” y estilo como artista.

II.3.4 Estrategias de márketing en la difusión de la obra de arte autobiografica

Desde las teorías marxistas y postmarxistas sobre la deshumanización del arte, exploramos otro campo de la producción industrial en relación con la obra plástica autobiográfica, el márketing o estrategias de venta del producto.

Los artistas autobiográficos también han explorado las estrategias comerciales de venta en sus obras, con intenciones y resultados diferentes, desde la participación del espectador en la pérdida de aura de la creación autobiográfica, hasta la consecución de una mejor transmisión de la intencionalidad de la obra, pasando por una mejora de su estatus y del precio de sus obras.

Una creadora autobiográfica que ha utilizado ciertas estrategias de márketing para explotar comercialmente su estilo, su obra y su propia imagen es Tracey Emin. La artista ha pasado, como veremos en el capítulo que trata sobre lo privado, por tres espacios expositivos y comerciales propios, el primero compartido con otra artista. En sus espacios trabajan personas de su familia, y tanto en ellos como en la web, el objetivo ha sido utilizarlos para su actividad artística -desde creación hasta lecturas o performances-, y venta directa de obra artística.

En primer lugar Emin tiene una página de facebook y una web sobre su espacio expositivo, Emin International, que es a la vez una tienda de venta por internet de sus creaciones artísticas. En estas páginas expone fotografías y precios de obras como monotipos, objetos de cerámica o textos impresos o cosidos sobre tela.

Abrió también tres espacios expositivos propios en Londres. Aunque no convivieron en el tiempo, todos se convirtieron en un referente de culto para la vida artística y cultural de la ciudad. Esta situación privilegiada favorecía directamente la venta de sus creaciones fuera de los espacios y circuitos habituales de venta de arte, como las galerías.

Para finalizar mostramos un último ejemplo de artista autobiográfico que utiliza y se “apropia” de objetos y procesos industriales para su obra: Félix González-Torres (Guaimaro, Cuba, 1957-Miami, Florida, USA, 1996).

El artista ha utilizado medios publicitarios como vallas de anuncios para exponer sus imágenes privadas. Una muestra es la fotografía de la almohada de la cama del artista, como había quedado tras dormir con su pareja. La imagen se mostró en varias ciudades , desde Nueva York (EEUU, 1991,) o Castellón (España, 2001).

La obra tuvo gran impacto entre la población. En la imagen no había ninguna marca o referencia a alguna empresa, y al espectador le quedaba la duda de si posteriormente aparecería la secuela del anuncio, en la que ya aparecería la marca del producto. Como vemos, el artista utilizaba estrategias de marketing a las que ya estamos acostumbrados y adiestrados como consumidores. La privacidad de su contenido contrastaba con un medio utilizado habitualmente para publicidad. La única diferencia es que aquí se mostraba la huella de una vida, de una ausencia. No había nada comercial detrás. No se utilizaban el confort o la búsqueda de espiritualidad o cualquier otro anhelo íntimo para después decir qué producto te lo procuraría. Era la utilización simple pero poderosa de la visibilización pública de una existencia. Mostraremos la obra en el apartado sobre lo privado, lo público y lo íntimo.

En otra obra invitaba a los espectadores a llevarse gratuitamente objetos como caramelos o impresiones de offset de fotos personales. Regalando las obras lograba conectar con el entorno consumista del ciudadano, produciendo un acercamiento y simpatía inmediata con una estrategia bien conocida por los consumidores, aunque normalmente ajena al mundo del arte.



Fig. 36. Félix González-Torres. *Untitled. A corner of Baci*, ("Sin título. Un rincón de (caramelos) "Besos"), 1990.

Con ello lograba que, de la misma manera que sucede en un supermercado, por aprovecharse de la situación, los visitantes se vieran finalmente implicados en el producto y en el mensaje. La primera barrera de reticencia hacia el estatus de la obra de arte quedaba así superada y lo más importante, una vez superada esa dificultad, se transmitía ya sin resistencia el mensaje.

Utilizando esta estrategia de marketing González-Torres lograba superar simbólicamente la distancia que los ciudadanos tenían hacia los afectados de SIDA. Les hacía partícipes de la desaparición de la obra y, de manera metafórica, de los afectados por la enfermedad.



Fig. 37. Katharina Fritsch, *Display Stand*, 1981-2001

Encontramos otra estrategia de marketing utilizada en la creación autobiográfica en la obra de la mencionada Katharina Fritsch. Hemos visto cómo reproducía industrialmente objetos vinculados a su memoria y a sus seres queridos. Una de sus propuestas es desplegar en stands estos objetos personales cargados de referencias personales. Los coloca de manera atractiva como se haría en cualquier tienda y los acompaña de folletos publicitarios que promocionan el producto. Desplegados así no parecen, en realidad, muy diferentes de lo que eran en origen: objetos vendidos en tiendas de baratijas o de *souvenirs* turísticos.

Con esos objetos que fueron ya una vez seriados y comercializados, la artista sigue el mismo proceso por el que se adquirieron, pero a la inversa. Los produce y serializa a partir de un objeto “vivido” y apreciado, vinculado a la vida propia o de alguien de su familia, y los vuelve a presentar como mercancías a la venta.



Fig. 38. Katharina Fritsch, vista de una exposición.

Esta alusión aparece en más ocasiones en su obra, poniendo en diálogo la “frialidad” y producción barata de un objeto industrial, producido como souvenir turístico con su cualidad de portar los recuerdos personales vinculados a ese objeto.

Para el espectador los objetos desplegados no tendrán ninguna carga emotiva especial y la disposición en estantes le hará sentirse situado ante un objeto seriado y despersonalizado puesto a la venta. Sólo la artista conoce con detalle el proceso intermedio de apropiación, de carga emocional y de memoria por el que han pasado y que hace que, a pesar de ser objetos no únicos, repetidos y vendidos en gran número, hayan

pasado a formar parte de la vida de una persona, a ajustarse de tal manera a sus hábitos que incluso, en caso de que hayan pertenecido por ejemplo a una persona querida que ha muerto, tienen el poder de evocar directa y poderosamente en la memoria el recuerdo de esa persona.

Su carga emocional, lo que podríamos denominar su “aura”, vivía con la persona con la que tenía el vínculo. Una vez desaparecida ésta el objeto adquiere el “mágico” poder de abrir las puertas del recuerdo de lugares e incluso de personas que quizá ya no existan, perviviendo entre los seres queridos como una huella de él o ella.

Sin embargo, según se va desvaneciendo el poder evocador y la potencia del recuerdo, este tipo de objeto empieza a recorrer un camino inexorable por el que retornará poco a poco a su vida de mercancía vacía, lista para ser incorporada a la vida de otra persona para quien el objeto está vacío de “aura”, listo para consumir.

El “aura” no estaría en la manufactura, como decía Marx, puesto que estos objetos fríos también se llegan a cargar con significados y memorias de las vidas de quienes los poseen. La carga emotiva o “aura” no reside de hecho en el propio objeto en este caso, sino que puede ser proyectado en él a posteriori por una persona y por la memoria de quien lo contempla.

Por su duración y resistencia inhumanamente largas estos productos industriales pueden además “cargarse” y “descargarse” de las connotaciones emocionales y de la memoria de varias personas y vidas. Da la impresión de que la intención de Fritsch es intensificar, subrayar y exponer el proceso, de manera que cuanto más repite el objeto, cuanto más lo presenta como mercancía, más “aura” pierde y más rápido se aleja del vínculo emocional que tenía con la artista.

II.3.5 Potenciación del discurso autobiográfico mediante medios industriales

Félix González-Torres utilizó otras técnicas y medios propios de la industria para difundir su obra. Un ejemplo es la serie de puzzles hechos industrialmente a partir de una fotografía de la última carta que le escribió a su pareja Ross, antes de que éste falleciera de SIDA. En este caso, el producto industrial aportaba connotaciones poéticas a la obra apoyando el carácter fragmentario de la memoria y su recomposición lúdica con la ayuda de los espectadores.⁴⁹.



Fig. 39. Félix González-Torres, *Untitled (Ross and Harry)*, 1991

⁴⁹ García Calvo, Agustín, *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje* (Premio Nacional de Ensayo 1990). Zamora, Lucina, 1989, págs. 39-42.

García Calvo advierte de la aparente paradoja que se deriva del hecho de que la memoria pueda erigirse en elemento al servicio de la configuración de la identidad humana. Le resulta al autor contradictorio que el ser humano tome conciencia de sí mismo y de la continuidad de su propia existencia a través del recuerdo, que se caracteriza por ser parcelado, sucesivo y discontinuo.

Su memoria quedaba en manos de espectadores. Este es un sentimiento clave de la obra del artista que favoreció principalmente el uso de la producción industrial.

En la misma línea, otra parte de su trabajo consistió en reproducciones de fotografías del álbum personal que compartía con su pareja. Son impresiones de offset sobre papel que mandó realizar partiendo de una selección de las fotografías vinculadas a su relación de pareja.



Fig. 40. Félix Gonzalez-Torres, *Untitled, (Strange Bird)*, de 1993.

Su disposición en tacos sobre el suelo recordaba al arte minimal, y con ello a su principal intención, borrar la huella del creador en la construcción del objeto artístico, para conseguir que fuera lo más similar a un objeto industrial, geométrico, puro y de una belleza sin mácula humana. Sin embargo, en la inmediatez de la apreciación de la obra por parte del espectador, llama la atención el fuerte contraste entre esta apariencia minimalista e industrializada y la referencia intimista y autobiográfica que sugiere la obra.

La alusión al minimalismo desde la obra autobiográfica aparece también en la obra de Louise Bourgeois, que en los años 70 se propuso, como veremos, cuando vinculemos el arte autobiográfico con el feminismo, contestar la rigidez y la deshumanización del arte minimal mediante un arte cargado de emociones, de peculiaridades y de identidad femenina.

Tanto en la propuesta de Bourgeois (de apariencia minimal pero producción manual) como en la de González-Torres (de producción industrial), se daban la repetición, los acabados pulidos y la disposición en bloques geométricos. Todas las señas formales de identidad se enmarcaban en el arte minimal, pero en ninguno de los dos casos renunciaban a la huella que su trabajo dejaba en la creación. Es más, lo cargaban expresamente de conexiones simbólicas con su identidad y su pasado, insistiendo en la idea fundamental de la creación autobiográfica de visibilizar la vida personal. Hay que tener en cuenta en la lectura de estas obras autobiográficas de apariencia minimalista e industrial que el discurso feminista acusaba al arte minimal no sólo de ensalzar y ser un fiel reflejo de los medios industriales, sino de que además se exhibiera como un immaculado homenaje del triunfo de la máquina sobre el hombre. Era, desde su perspectiva, la parte visible y representación simbólica de un discurso de connivencia con el poder y lo industrial que se podía contemplar desde el feminismo y colectivos invisibilizados como expresión y dominio de una visión falocrática sobre la sociedad y la Historia.

Los bloques impolutos y solitarios de González-Torres no sólo reclamaban la inclusión de la memoria del artista y en definitiva de lo humano en la obra de apariencia industrial, sino que además los medios industriales concedían a la obra un carácter efímero con posibilidad de renovación infinita, desafiando e imitando el halo que tienen los objetos industriales de resistencia y pervivencia más allá de la duración de la vida humana.

El artista utilizó las posibilidades de los medios industriales para copiar masivamente las imágenes abaratando costes de producción y regalando su memoria a los espectadores. Las fotografías de González-Torres iban desapareciendo a medida que los espectadores se llevaban las imágenes, invitados por el propio artista mediante un texto en la pared, o mediante la persona encargada de la vigilancia de la exposición. De esta sutil manera les hacía implícita y simbólicamente partícipes de la desaparición y desatención de las víctimas de SIDA.

Articulando lo autobiográfico con lo industrial, González-Torres se insertaba en un campo

que siempre había pertenecido al poder económico y político, entrando en el terreno acotado en el que se decide lo que merece ser difundido al público y lo que no.

El carácter político y social de la obra de González-Torres lograba así, al mismo tiempo tiempo que utilizaba medios industriales, matizar de manera positiva una de las consecuencias negativas que postulaba Benjamin, la deshumanización y pérdida del “aura” de la obra artística. El artista recuperaba lo que el teórico suponía que se había perdido con la industrialización, el vínculo del objeto con el sujeto que lo produjo. Se situaba en el extremo de ese vínculo al presentar lo más privado e íntimo del sujeto-creador enriqueciendo de hecho las posibilidades de su discurso autobiográfico con la aplicación de medios industriales.

Las técnicas industriales y de difusión propias de los medios de comunicación, a las que Benjamin acusaba de ser las culpables de la pérdida de “aura” y valor de la obra de arte, por anular su unicidad, eran aplicadas desde una obra absolutamente cargada de humanidad y memoria. Las técnicas industriales le permitieron reproducir su obra infinitamente como un proceso ya independiente de su autor y de su muerte, de manera que cuando un montón se terminaba la galería o el museo se encargaba de reemplazarlo por otro, y así infinitamente. El artista quedaba de esta manera excluido de la evolución de su propia obra, y cedía parte de su vida más privada y de sus sentimientos al mercado del arte en colaboración con las técnicas industriales.

Para un artista que visualizaba a diario la desaparición de su pareja y la suya propia, utilizar los medios de reproducción y producción industriales fue una estrategia exitosa para lograr la continuidad infinita de su obra y de su propia memoria aunque fuera de manera fragmentada y dispersa en las manos de los espectadores, que se llevaban gratuitamente las láminas. Potenciaron la intención poética de su autor de que se siguiera regenerando su obra ya sin su presencia y que por su continuidad infinita multiplicara a su vez sus recuerdos a través de los espectadores que se llevaban las imágenes a sus casas.

Esta es una estrategia, como decía Kristeva sobre Bourgeois, contra el poder de quien emite los mensajes y modelos en el ámbito de lo público. Sus recuerdos personales pasaban a formar parte de los acontecimientos ajenos que se recuerdan y perviven en la memoria del público, habitualmente compuestos de sucesos y noticias que se emiten homogéneamente por quien los considera dignos de pervivir en la memoria general de la

sociedad.

Parece en definitiva que, cuando los artistas autobiográficos optan intencionadamente por utilizar los métodos industriales y comerciales en sus creaciones, están eligiendo una estrategia de apropiación que porta en su identidad la connotación deshumanizante que se atribuye a estos medios y, en segundo lugar, saben que generan inevitablemente un fuerte contraste con el material privado y sentimental que muestra su obra.

En los ejemplos de artistas autobiográficos que hemos visto en este capítulo se ha podido observar además que, en contraste con el objeto deshumanizado industrial, la obra autobiográfica propone mantener el aura y el vínculo de los objetos producidos con los seres humanos, aunque sean objetos de factura industrial.

La obra autobiográfica en particular se constituye como una peculiaridad, una rareza y casi una aberración de especial contraste con el mundo industrializado, porque, como todo objeto artístico porta la huella del creador y su proyección emocional e intelectual, pero además este tipo de obra se ubica en el lugar más extremo a la "frialdad" y a la deshumanización de lo industrial, porque porta la proyección humana en el objeto y está especialmente cargada de emociones, recuerdos y pensamientos, es decir, de lo más característicamente humano e industrialmente "improductivo".

Con esto cerramos el bloque dedicado a las filosofías de la sospecha como origen filosófico de la creación autobiográfica y enlazamos este último capítulo sobre la deshumanización y la pérdida de aura producida por la industrialización con los efectos que en la obra autobiográfica produce otro reflejo de la sociedad industrializada: los medios de comunicación de masas.

TERCERA PARTE

LA CREACIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN RELACIÓN

CON LA SOCIEDAD DE CULTURA DE MASAS

III.1 RELACIÓN DEL ARTISTA AUTOBIOGRÁFICO Y DE SU OBRA CON LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS

Las tesis marxistas y post-marxistas trataban de la alienación del individuo y de sus creaciones en su interacción con la producción industrial.

Se podría pensar que hoy en día, cuando ya se concibe desde la psicología el ser humano íntegro en el que se articulan lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo instintivo, la sociedad y los estudios teóricos se habrían acercado más a la reivindicación nietzscheana de un ser humano único, “vívido” y real, aceptando muchas otras realidades sociales diferentes al ideal por excelencia y alejando al individuo de los modelos ideales morales, físicos y sociales.

Sin embargo, en nuestra cultura de masas actual, inserta en la sociedad capitalista de consumo, persiste la razón instrumental que convierte a los sujetos en objetos y sitúa a los objetos los sitúa como finalidades de la vida humana.

En lugar de transformar las propias características de los productos según las necesidades estudiadas del ciudadano -lo que supondría que es considerado como fin y no como medio-, se transforma al individuo.

III.1 Efectos negativos de los modelos idealizados del individuo en la sociedad actual

En esta situación, a los medios de producción se han unido los medios de comunicación. En su intención de cosificar al ser humano, ambos consiguen que los fines y objetivos de una existencia realizada, aquellos que muestra el arte autobiográfico, como por ejemplo la amistad, el conocimiento o el amor, se conviertan en simples medios para aumentar el consumo de productos serializados y homogeneizados.

Para entender cómo se ha llegado a esta manipulación del individuo, hay que mirar hacia el campo de la psicología, donde surgió a mediados del siglo pasado una corriente, el conductismo, que concedió un papel importantísimo a los instintos en la conducta humana. Esta teoría concebía al ser humano como un ser carente de razonamiento regido principalmente por sus instintos, que responde, como un animal pasivo, a una dinámica de

estímulos-respuestas: cuanto más se repite un estímulo positivo -premio- o un estímulo negativo -castigo-, más se afianza una respuesta. En la segunda versión de esta teoría, el neoconductismo, se añadía como factor generador de estímulos también el ambiente que rodea al individuo.

Su concepción del individuo no es tan diferente de la que tenía el idealismo platónico y el idealismo cristiano: el ser humano, no es más que un animal que se mueve por sus instintos y que ha de perfeccionarse hacia un ideal. La diferencia con esos idealismos es que esta teoría psicológica abrió un horizonte nuevo y prometedor en la manipulación de las pulsiones instintivas del individuo. En lugar de evitarlas y reprimirlas proponía manipularlas con fines principalmente comerciales.

Estableciendo las bases psicológicas de la creación publicitaria y mediática, se comenzaron a generar campañas y a difundir modelos humanos idealizados para manipular al ciudadano-consumidor en lo que tenía de más potente y desconocido para sí mismo, sus pulsiones básicas: la búsqueda de seguridad, la nutrición, la procreación y la integración en la comunidad.

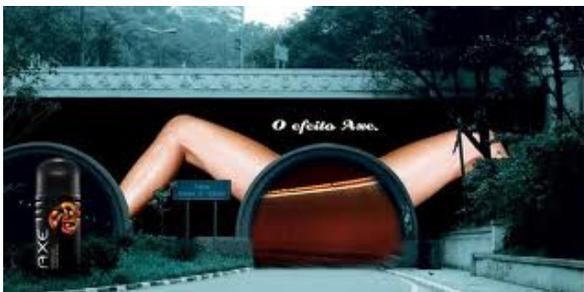


Fig. 41. Publicidad sexista de un desodorante: "El efecto AXE"



Fig. 42. Publicidad sexista de una marca de ropa

Como sabemos, para los hombres se lanzan generalmente modelos para el éxito basados en valores y capacidades como la inteligencia, la experiencia, la habilidad para generar dinero y las posesiones que indican el estatus social y económico. En lo que se refiere a los modelos de mujer, que también se nutren de dicha herencia idealista y falocrática, los modelos son completamente sumisos y objetizados. Se difunde una concepción simplista

en la que se las sexualiza como objeto de deseo y se las incita a promover la atracción sexual como medio de éxito social. Podríamos ilustrar estos efectos devastadores que genera la sociedad patriarcal sobre la imagen y la identidad de la mujer, una obra de Louise Bourgeois que se contrapone a las imágenes publicitarias anteriores.



Fig. 43. Louise Bourgeois, *Figura Arqueada*, 1999

Frente al ser idealizado y cosificado Bourgeois representa en *Figura arqueada*, de 1999, una imagen de una mujer también con el cuerpo arqueado, pero no ofreciéndolo sexualmente, sino sin extremidades y fragmentada, sufriendo y recompuesta a través de la costura. Las representaciones y modelos de sujeto que se han difundido de manera masiva desde el desarrollo del conductismo han logrado generar en el ciudadano expectativas inalcanzables, frustraciones e incomunicación y han avivado en él el deseo irreal de convertirse en ese sujeto fabuloso para ser mejor percibido y tener éxito en la sociedad. Estos modelos ideales que rodean la vida pública y privada de las mujeres y de los hombres generan frustración, inseguridad y obsesión por la imagen como único medio de éxito social. Como consecuencia, los más jóvenes, somatizan la frustración psicológica por no poder cumplir con ese modelo inalcanzable y por tener asumido que es el único medio para el éxito social y la felicidad personal.

Estos modelos idealizados han colaborado activamente en la represión de la opinión personal, de la introspección y del desarrollo de la identidad fuera de los modelos determinados.

Por el efecto especialmente intenso que producen en esa franja de edad los modelos idealizados que se lanzan sobre el individuo, esta investigación se acompaña de un anexo de aplicación didáctica con adolescentes. En él se pretenden analizar los modelos idealizados, provocar una reflexión y guiar la elaboración identitaria autobiográfica desde el campo de lo plástico.

La mera existencia de la creación autobiográfica en este tipo de sociedad porta implícita una lucha porque no puede partir de un personaje, es decir de una persona que falsamente cumple con un modelo, sino que lleva en su razón de ser la reivindicación, visibilización y puesta en valor de un ser real y único.

A partir de este capítulo vamos a empezar a construir el armazón teórico que ha acompañado a la aparición y desarrollo de la creación autobiográfica como apuesta por la construcción y visibilización de un ser humano alejado de los modelos idealizados .

III.1.2 La crisis identitaria del individuo en la sociedad de la comunicación

Controlados por Estados y empresas, los media difunden y construyen opiniones que se pretenden que sean homogéneas y utilitarias entre los ciudadanos, generando modelos identitarios y corporales dentro de un apabullante ritmo y caudal de productos y de información.

Se genera como consecuencia una imagen estereotipada y cosificada del ser humano como la que mencionaba Marx al hablar del ciudadano como productor-consumidor. Al mismo tiempo se crea un estado de crisis identitaria en el individuo, dado que sus emociones, sus pensamientos, sus pasiones y, en definitiva, su propia identidad quedan relegadas a un estado pasivo, controladas o incluso directamente desactivadas.

Vídeo, pantalla interactiva, multimedia, Internet, realidad virtual: la interactividad

*nos amenaza por todos lados. Lo que estaba separado se ha confundido en todas partes, y en todas partes se ha abolido la distancia: entre los sexos, entre los polos opuestos, entre el escenario y la sala, entre los protagonistas y la acción, entre el sujeto y el objeto, entre lo real y su doble.*⁵⁰

Estamos rodeados de gran cantidad de programas y publicaciones de prensa que trabajan para acrecentar la atracción de los espectadores hacia el desvelamiento de lo que era privado o íntimo: entrevistadores y entrevistados. Numeroso material y producciones de la llamada “prensa rosa” desvelan la vida privada de los famosos, “talk-shows”, programas televisivos de sobremesa en los que personas y personajes cuentan sus historias o testimonios, programas de videos domésticos. Programas dedicados a seleccionar a un grupo de ciudadanos les convierten en famosos a través de diferentes fórmulas, como programas de canto, o incluso, simplemente, mediante la observación y experimentación en directo de un grupo casi circense de personas, accesible a los espectadores durante las 24 horas del día.

En estos programas a veces hasta aparece una figura orquestante, una especie de director del circo, un presentador-investigador-justiciero, que se encarga de dirigir los movimientos y casi la identidad de las personas que participan, de castigarlos, de restablecer el orden más conveniente al espectáculo y de reconstruir los datos de la vida de la persona-cobaya que le faltan al espectador. Este personaje dirige la operación de desvelamiento de lo anteriormente privado y orquesta las actuaciones como si se tratara de un pequeño *teatro mundi*.⁵¹

La reflexión a la que puede conducir es que en realidad los participantes no son personas “reales”, en el sentido que reivindicaba Nietzsche, sino que son efectivamente “personajes”, es decir, personas que en sí no son tales sino representaciones de personas, ficciones, actuaciones. El ciudadano-espectador olvida que no ve a una persona real, sino a una imagen, un simulacro de lo real. Jean Baudrillard lo describe así:

La intensidad de la imagen es proporcional a su discontinuidad y a su abstracción

⁵⁰ Baudrillard, Jean, *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000, p.203.

⁵¹ Imbert, Gérard, “La intimidad como espectáculo: de la televerdad a la telebasura (Hacia una estética de lo hipervisible)”, *Revista de Occidente*, nº201, Febrero de 1998, p.88.

máxima, es decir, a su idea preconcebida de denegación de lo real. Crear una imagen consiste en quitar al objeto todas sus dimensiones, una tras otra: el peso, el relieve, el perfume, la profundidad, el tiempo, la continuidad y, evidentemente, el sentido. ⁵²

El ciudadano queda confundido y llega a percibir esas representaciones como la “verdad”, mientras la persona o la realidad que retrata la imagen, quedan relegadas a un segundo plano y su propia “realidad” como espectadores y seres humanos reales, junto con su entorno y conciudadanos, pierde su sentido.

El ciudadano-espectador se olvida en el proceso de que una representación no sólo no puede sustituir a la realidad, sino que es sólo una manera, entre muchas otras, de mostrarla y de explicarla. De esta manera se pierde la perspectiva de que la información y las imágenes son parciales e intencionadas porque han sido seleccionadas mediante un criterio concreto empresarial, fundado en los beneficios económicos, sin importar cómo le afecte al ciudadano.

Al perderse en el funcionamiento de los medios se convierte en un consumidor pasivo que la industria trata como un objeto a manipular. En la ecuación productor-consumidor se manipulan los estados psicológicos y las necesidades del individuo para adaptarlos a las características de los productos conformando las apetencias materiales, espirituales, sociales y psicológicas del ciudadano a través de programas culturales, de ocio y de consumo de productos que en último lugar no buscan satisfacer las necesidades profundas del ciudadano ni promover su participación activa y crítica en el sistema.

En lugar de constituir su bienestar el fin del sistema social, se convierte de nuevo en medio para la producción como productor y consumidor de objetos. Acaba así el ciudadano por perder su capacidad crítica, asumiendo gradualmente la objetización a que se le somete.

En este proceso espectacularizado se destruye la intimidad y la privacidad del individuo, cambiando lo necesario para el medio con el objetivo de transformarlo en una historia

⁵² Baudrillard, Jean, *La transparencia del mal; Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1991, p. 165.

interesante para la audiencia. Se convierte así la intimidad y la privacidad del individuo en algo de dominio público. La frecuencia con que se emiten este tipo de programas es tan apabullante que transforma por exceso en normal y habitual una situación que en realidad revierte los procesos de creación identitaria del individuo.

Las consecuencias son devastadoras. Puede llegar a crear en el espectador cierta sensación de plenitud, de creerse realizado y próximo a la felicidad, pero al mismo tiempo genera psicológicamente una gran insatisfacción, porque se le convence implícitamente de la inutilidad de la propia identidad para el sistema social.

Sin embargo, si en ese momento alguien le hiciera reflexionar y ser consciente de su estado -y esta es una de las funciones que percibimos en la creación autobiográfica-, el ciudadano se daría cuenta de que se ha transformado y que de ser sujeto ha pasado a ser objeto. Es probable incluso que se generaran en él o ella sentimientos de pánico e incluso rabia, o al menos una reflexión ante su propia situación.

Muchos creadores autobiográficos han trabajado sobre esta sensación que comparten como ciudadanos, sobre el sentimiento de haberse convertido en objeto y mercancía, y de percibir que su existencia interesa únicamente en su faceta de espectadores, consumidores y trabajadores.

La carga aurática y humana de su obra es una propuesta alternativa a la explosión de información y la implosión de significado que genera la sociedad de la comunicación. Su estrategia pretende así dejar la propia huella de la existencia y dar sentido a la información que circula en la esfera pública. Pretende rescatar la identidad real e individual de la atrofia y convertirla en historia.

En sus obras se percibe un halo de denuncia del destino que la sociedad mediática reserva a lo más humano que poseemos, nuestra intimidad, sentimientos y expresiones, que carecen de importancia para la vida común, si no es para convertirlos en una mercancía o un espectáculo.

III.1.2. El creador autobiográfico convertido en personaje mediático

Tracey Emin es un caso único de artista autobiográfica con una presencia continua en los medios de comunicación. Su intensa relación con ellos nos va a permitir ponerla de ejemplo para estudiar cómo influyen en la identidad y la percepción del artista autobiográfico y de su obra.

Suele aparecer desde televisión hasta en la “temida” prensa amarilla británica, con tal intensidad que hasta el público mediático que no frecuenta los espacios artísticos la reconoce simplemente por su imagen y la ubica dentro del grupo de personajes públicos famosos. Emin ha entrado a formar parte del “famoseo” o star-system británico. Según Don Thompson⁵³, se ha convertido en uno de los pocos artistas, aparte de Warhol, que el lector medio puede reconocer rápidamente por su fotografía.

Para los artistas autobiográficos que trabajan con un material privado e íntimo, la exposición en los medios de comunicación puede ser bastante violenta porque su carácter es diametralmente opuesto al peso de lo privado e íntimo de su trabajo. El contraste se extrema con una característica que define a la prensa de ciertos países, muy agresiva con los famosos y con sus vidas privadas. En el caso británico tiende a añadir un punto de invención que alimenta noticias exageradas llegando a provocar frecuentemente lo que se denomina “un ataque al honor de la persona” y recibiendo por ello constantemente demandas judiciales.

Emin ha sido testigo de estas difamaciones. Uno de estos periódicos sensacionalistas ingleses publicó una noticia que sostenía que la artista había sufrido abusos de varios padrastros, vinculando los malos tratos infantiles a la posterior genialidad del artista y comparando el caso con otros genios creativos que de niños habían sufrido malos tratos físicos y/o psíquicos, como la cantante Synead O'Connor o Beethoven. El periódico publicó posteriormente una corrección de los datos, después de haberse puesto en contacto con ellos la artista, acusándoles de haberlo inventado.

⁵³ Thompson, Don, *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y de las casas de subastas*. Barcelona, Ariel, p. 104.

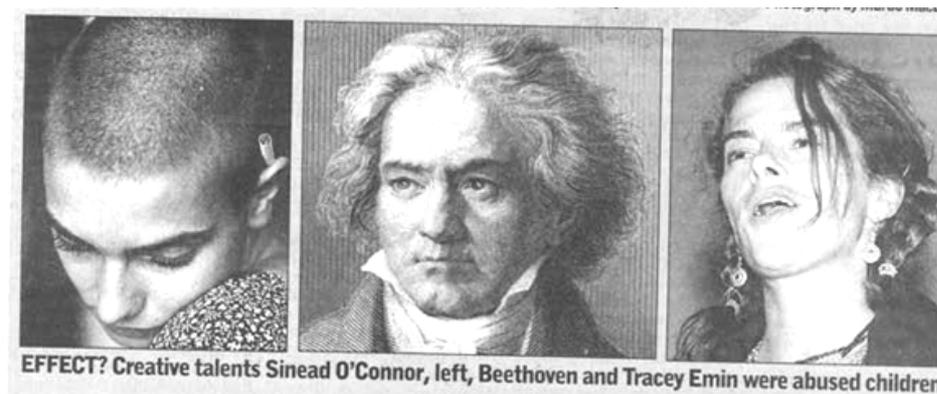


Fig. 44. Titular de la prensa británica sobre Tracey Emin

La obra *My Tent*, realizada en 1995 por Tracey Emin, formaba parte de la colección de arte del publicista y coleccionista Saatchi. Este publicista creó un grupo de jóvenes artistas británicos que denominó *Sensation*, y cuyo punto común era el sentido provocador de sus obras, que trataban temas como sexo, disecciones o deyecciones sobre iconos religiosos.

Bad news, Mr Saatchi: Tracey Emin's £40,000 tent has gone up in flames. But the good news is the Mail has made you another (and it'll only cost you £67.50!)

Fig. 45. Titular de la prensa británica sobre el incendio de la obra de Emin en el almacén Saatchi

En 2004 un incendio destruyó los almacenes donde se guardaba la obra del grupo. *My Tent* desapareció, y con ella la tienda de campaña familiar, y las telas “vivas” llenas de recuerdos que la artista había utilizado en su creación.

La provocadora respuesta del periódico -The Mail- fue encargar a una costurera que hiciera una réplica, exhibiendo sarcásticamente el titular: “Malas noticias, señor Saatchi: La *tienda de campaña* de Tracey Emin valorada en 40.000 libras esterlinas (unos 45.240 euros) ha sido destruida por el fuego. Pero la buena noticia es que *The Mail* te ha hecho otra ¡y sólo cuesta 67,50 libras (unos 76 euros)!”.

Este tono de desprecio tanto con la obra como con la artista no ha sido aislado. Los medios han entrado frecuentemente a atacar la producción artística de Emin vertiendo comentarios burlones desde una ámbito ajeno al arte, con desconocimiento del valor de

su discurso y de su obra. Uno de los aspectos que más noticias generan es el valor económico de la obra, que exponen como desorbitado, provocando una reacción de escándalo entre su público. Es un aspecto de ciertas obras de arte contemporáneo fácilmente explotable con los lectores, que se escandalizan del precio sin que se les explique paralelamente ni el funcionamiento del mercado del arte ni el significado que aporta la obra.

Mostrando a la artista y a su obra como el ridículo del mercado del arte y del mundo artístico, estos medios han logrado que la mayoría del público ajeno al arte deteste, ridiculice y menosprecie su obra por provocadora y por considerarla, como en el caso de la instalación ready-made de su cama en la obra *My Bed*, una tomadura de pelo a un precio desorbitado.

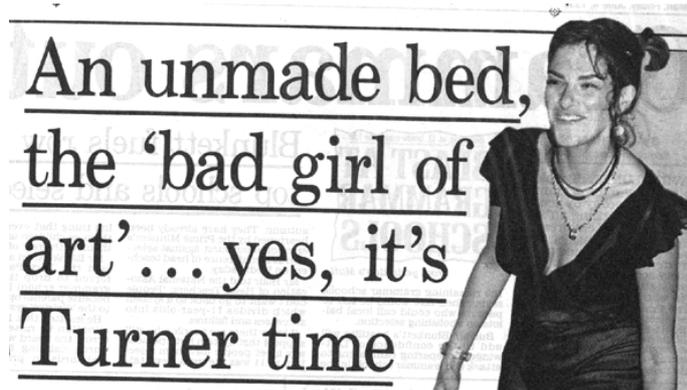


Fig. 46. Titular de la prensa británica sobre el premio Turner conseguido por Emin

Sobre esta obra, nominada al premio Turner en 1998, los titulares decían: “una cama deshecha, la “chica mala del arte”... sí, es hora del premio Turner”, insinuando que la obra de Emin había sido seleccionada sólo por su carácter provocador, para atraer publicidad sobre el premio, dado que era evidentemente una obra tan poco elaborada que no podía aportar nada al mundo del arte.

Alice Rasthorne, periodista del Financial Times y miembro del jurado del premio Turner, hubo de contestar argumentando que el premio no se le concedía por ser un personaje público y polémico, sino por la calidad de su obra y su aportación en los discursos artísticos contemporáneos.

El público mediático no recibe la información necesaria para valorar el hecho artístico, en este caso, que el creador que tienen delante está inmerso en un proceso intelectual de autorreflexión y construcción de la propia identidad. Sus telas “vivas” son irremplazables por su valor emocional y familiar. Por último, no se llega a percibir

tampoco el poder transgresor y de renuncia que porta el discurso de Emin, en una sociedad donde la invasión de la privacidad, la intimidad y la identidad es constante.

Los ataques de la prensa han ido más allá de lo profesional para entrar en el terreno de lo personal. Un titular decía que la artista es mucho más interesante que su obra. Sus abusos con el alcohol y sus declaraciones explícitas sobre sexo han facilitado mucho material escandaloso a la prensa sensacionalista.

Su pertenencia al grupo de famosos británicos ha conllevado que su vida y su obra sean continuamente comentadas e incluso menospreciadas desde el próspero sector de la “prensa amarilla” del país, que se “ha frotado las manos” con el material autobiográfico que la artista provee de manera pública y con la propia creadora como persona atípica. Para los medios británicos, ajenos al valor artístico de la producción de Emin, la obra resulta de hecho mucho “menos deseable e interesante que la propia artista”.

Eminently awful

Tracey Emin's art, as BBC2's profile of this Turner Prize candidate showed, is a lot less likeable and interesting than the artist herself

Fig. 47. Titular de la prensa británica con la artista

Se han volcado todo tipo de opiniones sobre ella, tildándola de borracha, de sexualmente promiscua y desordenada, denostando su forma de vida, su personalidad, su obra, acusándola de oportunista, plagiadora, símbolo y mártir de los precios ridículos del arte. Han encontrado, de hecho, un filón que no se acaba: un personaje público fácil de explotar dado el carácter público e incensurado de sus hechos autobiográficos, la relación desmedida de la artista con el alcohol y el sexo y la polémica que genera el propio estatus de artista en la sociedad.

La artista es consciente de que la prensa la identifica con su interés por el alcohol y también por el sexo y realiza obras, declaraciones y acciones que expresamente acrecentan esa idea, o al menos, trabajan en una línea que no la desmiente. Ha reconocido por ejemplo públicamente que “es el sexo el que me levanta de la cama por la mañana, es el sexo el que me mantiene en ella”.



Fig.. 48. Fotogramas del video *Why I never became a dancer*, Tracey Emin, 1995.

En su vídeo autobiográfico *Why I never became a dancer* (“¿Por qué nunca me convertí en bailarina?”), la artista explica que durante mucho tiempo el sexo fue uno de sus principales intereses y localiza el origen de ese interés tan focalizado en un momento muy concreto de su historia personal: el abandono a la edad de 13 años del instituto por puro desinterés y desagrado. La artista comenta que se encontró entonces con mucho tiempo libre para merodear y descubrió que el sexo era una actividad placentera, gratuita y que le aportaba un valor de mercadeo, de cara a los hombres. Añade datos como que ese mismo año sufrió una violación y continuó su actividad sexual seleccionando a hombres que le doblaban la edad.

En una columna que le dedicó Peter Bradshaw en el periódico *Evening Standard*, el periodista fue tan ofensivo que la artista se quejó posteriormente desde los propios medios de comunicación porque Bradshaw escribía como si la conociera realmente, siendo esto falso, y la presentaba haciéndola parecer una “putilla”.

En 1999, por ejemplo, cuando la artista fue invitada a realizar una exposición en Nueva York, fue ella quien buscó generar polémica en la sociedad estadounidense atacando su hipocresía ante ciertas actividades sexuales con el texto en neón “Is legal sex anal?” (“¿Es legal el sexo anal?”). Consiguió su objetivo y la prensa se hizo eco inmediatamente.



Fig. 49. Tracey Emin, *Is legal sex anal?*, 1999.

La repercusión se magnificó cuando dos famosos y mediáticos actores estadounidenses, Brad Pitt y Jennifer Aniston asistieron a la exposición y se interesaron por la obra en concreto. El artículo que recogía la noticia en un periódico titulaba “Brad and Jen's work of arse! Hollywood couple eye up bum sex exhibit”⁵⁴.

Para personajes mediáticos, dejarse ver en público con Tracey Emin o interesarse por su obra, significa adquirir las connotaciones que ya porta el personaje mediático de la artista y su obra. En el caso anterior, suponía mostrar interés por la exposición explícita de la

⁵⁴ Trad. prop.: “La obra del culo (juego de palabras en inglés con la similitud entre “work of art”, obra de arte y “arse”) de Jen y Brad. La pareja hollywoodiense se interesa por una exposición sobre sexo anal”.

sexualidad y la provocación, además de ir en contra de la hipocresía estadounidense que permite considerar ilegal y denunciado el sexo anal, aunque sea realizado en el propio domicilio.

La difusión mediática les concedió a ambos directamente un halo de atrevimiento que seguramente les reportó publicidad y portadas. El vínculo con la artista ampliaba lucrativamente el perfil que ofrecían para los personajes de sus películas hacia un carácter mucho más atrevido y sexual.

El precio de una obra de Emin, pagaba y aportaba por tanto valores que muchos personajes públicos tardarían años de excesos en atribuirse, sin el hándicap de tener que pagarlo además física y mediáticamente.

Sus excesos con el alcohol también son de dominio público. En un artículo publicado por el *London Observer*, titulado "Broken finger" ("Dedo roto"), se describía su aparición en un programa de televisión del Canal 4 británico en 1997 en el que se debatía el tema "¿Está muerta la pintura?". Durante la emisión, la artista, visiblemente ebria, dijo "I'm drunk and I wanna leave. You people don't relate to me. I'm gonna phone my mum. I wanna be wiv (sic) me (sic) friends."⁵⁵ El moderador, sorprendido, le preguntó entonces si pensaba que su actitud era algo generacional, a lo que Emin contestó que la importaba una mierda, levantándose y dejando el plató.

Sus abusos con el alcohol y sus declaraciones y obras explícitas sobre sexo han alimentado durante años la visión mediática que los espectadores tienen sobre la artista,



Fig. 50. Noticia publicada en la prensa estadounidense sobre la compra de una polémica obra de Emin por dos conocidos actores

⁵⁵ Trad. propia: "Estoy borracha y quiero irme. Vosotros no tenéis nada que ver conmigo. Voy a llamar a mi mamá. Quiero estar con mis amigos." Las palabras recogidas en inglés denotan una mala pronunciación y una transcripción del estado de ebriedad. Entrevista realizada en Channel 4, 1997. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=HKNr2LOkXYE>, (consulta 10/11/2010).

que ya tiene colgada junto a su condición de famosa la etiqueta de “chica-mala”. Lejos de negar esta u otra afirmación lo asume e incluye los textos publicados -como el mencionado artículo “Broken Finger” de *The Observer*- como parte de sus instalaciones. Ha fomentado también esa etiqueta pública posando para la publicidad de marcas de bebidas alcohólicas.

En el año 1998 posó para Bombay Gin. El anuncio no era muy provocador, pero mostraba a Emin con los ojos cambiados de color. Su color marrón estaba cambiado por el color azul de una de las botellas de Bombay. Aunque la imagen resaltaba la belleza de la artista, podía insinuar también que Emin bebía tanto que hasta le cambiaban los ojos de color o que se “llenaba” de ginebra.

Debió suponer un éxito publicitario, porque dos años después la artista volvió a posar para otra marca, la cerveza Beck's. La imagen de la publicidad parece en este caso una recreación o alusión directa a una obra de Emin, una fotografía titulada *Sometimes I feel beautiful*, de 2000. En ella aparece Emin aparentemente relajada en la bañera. Algunos críticos mencionaron que la imagen podía hacer alusión aludir a un método victoriano para abortar: sumergirse en una bañera de ginebra. Se insinuó que, por extensión, la obra fotográfica podía hacer referencia a los dos propios abortos de la artista. La cantidad de información privada e íntima que exhiben los artistas autobiográficos, de manera proporcional a su exposición a los medios de comunicación de masas, les expone a ser juzgados por la moralidad pública. En el caso de Emin, es considerada “a bad girl”, una chica mala, en el sentido de su vida moralmente reprochable, con sus borracheras y la explicitación de su vida sexual.

Las marcas utilizaban de manera expresa el calificativo de “chica mala” con el que ya se conoce públicamente a la artista en su país y hay que tener en cuenta que para los británicos -y otras muchas culturas aún falocráticas- este término referido a una mujer significa muchas cosas negativas y moralmente reprobables, entre ellas, que abusa indebidamente del alcohol y que tiene una vida sexual promiscua inadecuada.

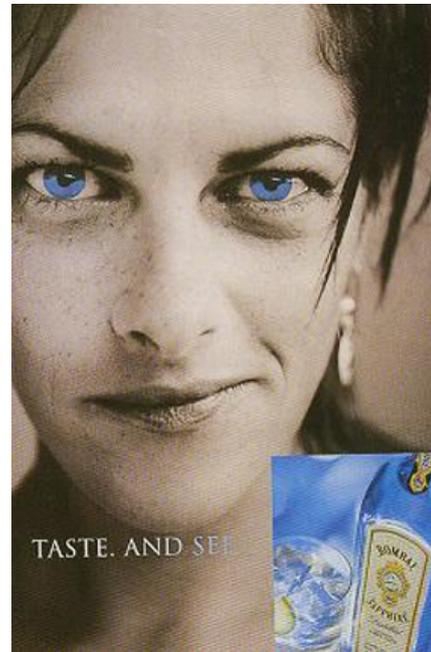


Fig. 51. Imagen de Tracey Emin para la publicidad de la ginebra Bombay, 1998.

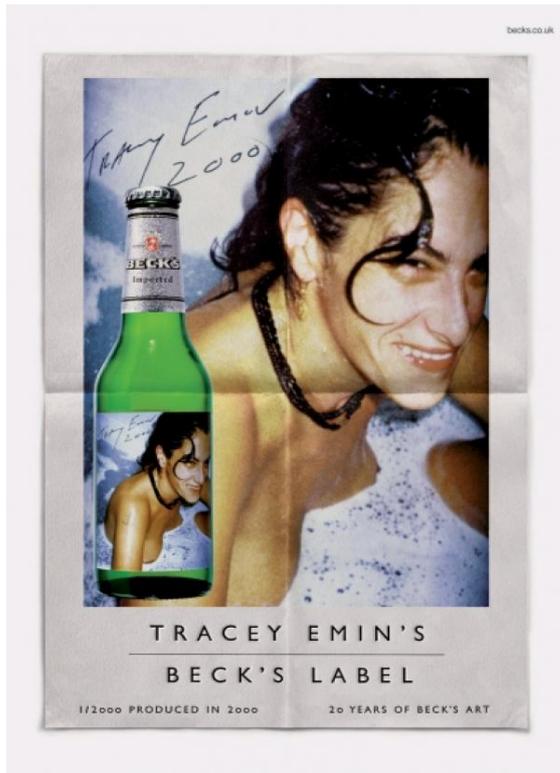


Fig. 52. Imagen de Tracey Emin para la publicidad de la cerveza Beck's, 2000.

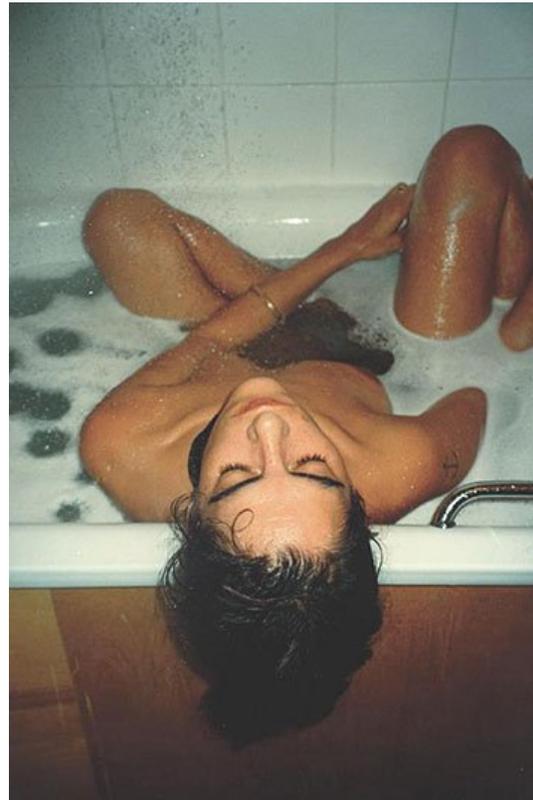


Fig. 53. Tracey Emin, *Sometimes I feel Beautiful*, 2000

Las obras y la vida de Emin escandalizan porque no sigue este modelo cultural de mujer “buena” y virtuosa que la sociedad tiene tan anclado en su estructura. No hay que olvidar que este tratamiento que hacen los medios y la sociedad al ser Tracey Emin mujer, no es el mismo que se da a, por poner un ejemplo paralelo y masculino, a los “chicos malos” del arte británico. El ejemplo paradigmático, compañero de Emin en el grupo de artistas Sensation, es Damien Hirst, que presenta vacas cortadas por la mitad y otras obras que escandalizan la sensibilidad recatada de la opinión pública.

Probablemente, si este artista basara su obra en la exposición de sus borracheras y su vida heterosexual promiscua no escandalizaría a nadie –quizá sí provocaría ese efecto si fuera homosexual-, porque el suyo es el modelo al que los ciudadanos occidentales están más que acostumbrados y que incluso han interiorizado como lo “normal” y aceptable.

Poco a poco se ha ido generando una divergencia entre el personaje mediático anclado en su juventud y la intencionalidad de su creación artística autobiográfica a sus casi 50

años, en un momento en el que la artista se encuentra ya muy alejada de los escándalos que le granjearon la etiqueta de “chica mala”:

*Ahora mi vida es muy diferente. Ahora es definitivamente sobre ideas, y sobre tener el control de mí misma, y entenderme mucho más. Esto es bastante interesante, aunque me asusta*⁵⁶.

Lejos de provocar como solía hacer, la artista tiende actualmente a conducir de manera intencionada la conversación o entrevista sobre ella y su obra desde los lugares comunes de la prensa no artística y sensacionalista hacia la valoración de sus sentimientos, de sus experiencias vitales y del discurso que porta su obra.

El uso que ha hecho Emin de los medios de difusión de la esfera pública le ha concedido una posición de privilegio en la sociedad mediática y le ha permitido entrar a formar parte de la élite social de personajes públicos con poder de influencia sobre los ciudadanos. Como consecuencia de esta difusión su obra plástica ha adquirido también una aureola de trascendencia que se vincula a una creadora "elegida", famosa y "especial" dentro de la sociedad. Su estrategia ha llevado hasta el extremo de la exposición mediática lo que ya podíamos reconocer durante siglos en la historia del arte, que el valor de una obra está ligado a la fama de su creador.

En definitiva, hemos comprobado cómo el hecho de que la autobiografía de los artistas autobiográficos sea pública da lugar a muchas especulaciones intrusistas. En el caso de Tracey Emin parece una máxima propia permitir estos comentarios y, mientras, sigue creando y apareciendo en público. Parece no importarle fomentar su imagen de mujer-artista mala y atractiva. No es que la artista imposte un personaje, sino que apuesta por una transparencia y sinceridad de un grado inaudito tanto en su obra como en su relación con la prensa. Es una actitud vital de ultra-exposición de lo real.

Tracey Emin ha conseguido, quizá sin proponérselo pero sin tampoco evitarlo, introducir en el arte autobiográfico la construcción y ultraexposición del artista como personaje y que ello se convierta en algo igual de importante que la misma creación del objeto. De la misma manera que Félix González-Torres había potenciado la poética de su obra

⁵⁶ VVAA, *Art from the Uk*, Munich, *Ingrid Goetz*, 1997, p.71.

utilizando los medios de producción y reproducción masiva. Emin ha conseguido potenciar desde los medios de comunicación el “aura” o discurso de su creación, la sinceridad y exposición sin límites de su vida.

III.2. EL EJE PRIVADO-PÚBLICO TRASTOCADO

Hemos podido observar cómo se intercambian y se imbrican las categorías de lo privado y lo público con especial énfasis en la sociedad mediática y en la creación autobiográfica. Llegados a este punto se hace necesario delimitar el significado de las dos categorías para saber a qué nos referimos exactamente cuando las mencionamos y poder añadir una tercera, la intimidad.

En este capítulo nos centraremos en la diferencia y relación entre lo público y lo privado en la obra autobiográfica. En un capítulo posterior definiremos y nos extenderemos sobre la noción de lo íntimo. Los límites entre estos ámbitos se han venido cuestionando desde los años 80, paralelamente al auge de las creaciones autobiográficas, en disciplinas muy diversas como la filosofía, la psicología, la sociología y el arte. Algunos autores consideran que su adecuada diferenciación y respeto de los límites que las separan es de vital importancia dado que estas categorías son las que articulan las relaciones sociales y garantizan el buen funcionamiento de las democracias:

(...) solamente en una sociedad en la que la intimidad está salvaguardada y la privacidad (regulada) se encuentra protegida, es posible que las libertades (personal, de pensamiento, de expresión, etcétera) florezcan. Y sólo en donde existen estas libertades es posible edificar y desplegar instituciones transparentes y democráticas⁵⁷.

La adecuada diferenciación de estas áreas se hace fundamental también para apreciar cómo algunos artistas autobiográficos intentan transgredir los límites que las separan, tratándola como un convencionalismo que no se ajusta al espacio en que se mueven sus propias experiencias.

Cuando hablamos de “público” nos solemos referir, en un primer sentido, a lo perteneciente al pueblo, a la ciudad, a la comunidad, a la gente. Más allá se refiere también a lo relacionado con el Estado, lo oficial y “a la potestad, jurisdicción o autoridad para hacer una cosa, como opuesto a privado”⁵⁸.

⁵⁷ Garzón Valdés, Ernesto, “Lo íntimo, lo privado y lo público”, *Cuadernos de transparencia* nº6. México, IFAI (Instituto Federal de Acceso a la Información Pública), 2008, pág. 8.

⁵⁸ VVAA, *Diccionario de autoridades*, Gredos, Madrid, 1976.

En contraste con lo público, lo privado está restringido al individuo o a ciertas personas de su confianza. En ocasiones a ello se suma como requisito que suceda, para que sea considerado como privado, en un espacio que pertenece al individuo o a su entorno próximo.

Puede ser transgredido y perder su cualidad si pasa a ser públicamente observable debido a una intencionalidad directa o falta de cautela del sujeto, o a una invasión externa intencionada. Para que exista una transgresión de lo privado, primeramente el sujeto ha de aportar sobradas marcas de la privacidad de su acción, para que ésta sea considerada como tal y no como un acto público.

III.2.1 Lo privado como espectáculo

El ejemplo televisivo pionero en la visibilización y manipulación de la privacidad de los años 90, fue “Gran hermano”. Desde entonces hemos evolucionado hacia la sociedad del ciberespacio, donde emergen espacios virtuales que están restando importancia y uso a los espacios sociales y públicos anteriores.

Las nuevas generaciones tecnológicas asumen de manera natural el compartir e interactuar de manera instantánea, escribir sobre lo cotidiano, las noticias, sus amores, los sucesos familiares, dejando abiertos sus perfiles a gente conocida y desconocida. En la red se insertan fotografías personales, comentarios sobre nuestras vidas, vídeos, música y temas que nos interesan, junto con diálogos interactivos que quedan registrados.

En este nuevo entorno los espectadores parecen preservar el anonimato desde la comodidad de sus propias casas. Sin embargo, la red social del espacio público virtual se construye en la medida en que se deja a un lado el concepto exclusivo de vida privada. Es decir, requiere dejar trozos de vivencias reales en los espacios virtuales, a cambio de interconectividad.

Los usuarios saben que, aunque ellos no lo compartan voluntariamente, los datos privados de cualquier cibernavegante pasan a pertenecer a archivos digitales y memorias virtuales de servidores de grandes empresas. Trafican con ello como con una mercancía

más y actúan como si fueran un ojo que todo lo ve y una memoria que todo lo registra. La sensación de la propia vida exhibida en público en un entorno de “pantalla total”⁵⁹ recuerda a la novela de George Orwell *1984*, de 1952, en la que un “Gran Hermano” -que dio título al programa que comentábamos- controlaba a los ciudadanos hasta en sus trabajos y domicilios. Orwel planteaba en el texto la transformación de la sociedad en un sistema de transparencia y control absoluto del individuo, hasta en su espacio privado. Gérard Imbert, en su artículo “La intimidad como espectáculo”, definía este estado de la siguiente manera:

(...) una mirada a la que nada escapa: un ojo omnipresente, omnipotente, dotado incluso de un poder ver que no tienen las instituciones públicas: ojo-panopticon, con derecho a entrometerse en la vida privada del ciudadano de a pie, un poder manejar su inconsciente, orientar su conciencia que le podría envidiar más de un político...⁶⁰

El concepto ha sido uno de los discursos recurrentes de la sociología contemporánea y se le han dedicado obras como la paradigmática *Vigilar y Castigar*, de Michel Foucault. La idea ha ido penetrando en diversos ámbitos de la sociedad. Ha impregnado el ciberespacio y rige desde los medios de comunicación hasta el diseño arquitectónico de cárceles, edificios de oficinas o gimnasios, que se proyectan al exterior con muros transparentes o sistemas de grabación de emisión continua, para que el individuo sienta su vida expuesta y controlada por la mirada del otro esté donde esté.

El concepto de visibilización absoluta junto con la consecuente imposibilidad de la privacidad ha tenido su reflejo en obras artísticas como *Nautilus*, que nos servirán como introducción para la siguiente creación autobiográfica.

Realizada en 1999 en Santiago de Chile por dos arquitectos, fue una obra-experimento en la que se investigaba la relación entre lo público y lo privado. En un solar se construyó una pequeña casa de cristal, sin muros ni exteriores ni interiores y se contrató a una actriz, joven y atractiva, para que viviera dentro. Durante los días que duró el experimento los espectadores se iban agolpando fuera, tras un muro separado de la casa. La mayoría del

⁵⁹ Término acuñado por Jean Baudrillard en *Pantalla Total*, Barcelona, Anagrama, 2000. Michel Foucault lo denomina “sistema panóptico”.

⁶⁰ Imbert, Gérard, “La intimidad como espectáculo: de la televerdad a la telebasura. (Hacia una estética de lo hipersensible)”, *Revista de Occidente*, número 201, 1998, pp.3 y 5.

público eran hombres que se acercaban precisamente a las horas en las que la actriz se duchaba o cambiaba de ropa.



Fig. 55. Cooperativa uro1.org y Jorge Christie, *Nautilus*, Chile, 1999.

El ambiente se fue haciendo cada vez más agresivo. Comenzaron a gritar obscenidades y a presionar para derribar el muro y acercarse a coger aquello que consideraban en cierta manera como una mercancía que se les estaba ofreciendo. La duración no estaba limitada, pero la actriz decidió acabar con ello porque se sentía amenazada.

De este experimento se puede inferir que, por la cultura en las que están insertos, los hombres muestran una

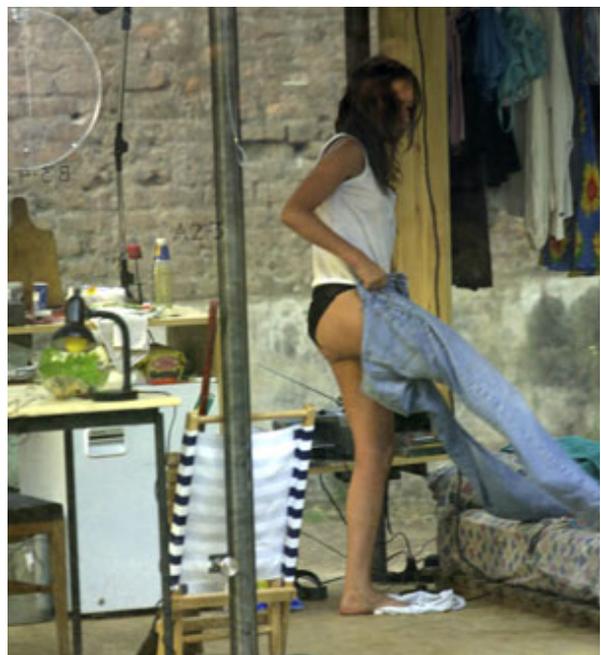


Fig. 54. Cooperativa uro1.org y Jorge Christie, *Nautilus*, Chile, 1999.

reacción prácticamente automatizada ante un desnudo femenino expuesto en público, de manera que lo detectan y reaccionan ante él como un objeto ofrecido para su satisfacción sexual.

Después de que la actriz abandonara el espacio, contrataron a un hombre, no joven ni atractivo –habría sido interesante contratar a un modelo masculino paralelo para estudiar el efecto de atracción en las mujeres–, que no logró despertar ningún interés en los viandantes.

En la Bienal de Venecia del año 2013, se propuso otra acción que recordaba a *Nautilus*. Tara Subkoff encerró durante 5 horas en un cubo de plexiglás a un icono de la belleza femenina, la actriz Milla Jovovich. El único contacto que tenía la actriz con el exterior era a través de twitter y la compra de productos por internet, que recibía a través de unos agujeros y que debían asegurar su subsistencia. El cubículo se fue llenando de los embalajes de los pedidos.

La actriz se llevó sus productos de belleza exclusivos y vestidos de sus sesiones como modelo, conocedora de que aquello funcionaba como un escaparate en el que ella era el producto que se ofertaba, siempre joven, guapa y atractiva.

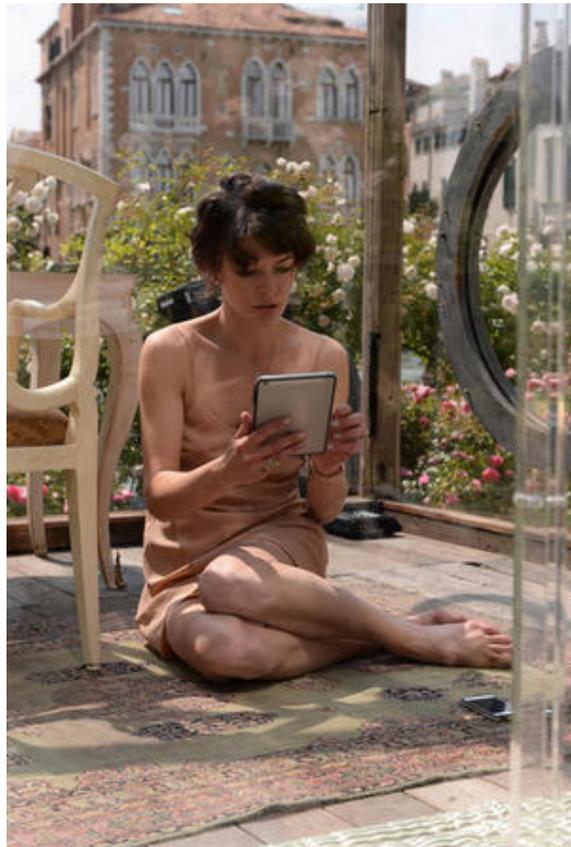


Fig. 56. Tara Subkoff, *Future/Perfect*, performance con Milla Jovovich en la 55ª Bienal de Venecia, 2013.

La nota común en las dos obras, aparte de que trataban el concepto de “pantalla total” y la imposibilidad de la privacidad en la ultravisibilización de un sistema de pantalla total, es que en ambas se utilizaban mujeres atractivas. Se vinculaba la intromisión en la privacidad con el voyeurismo hacia la mujer como objeto ofrecido al deseo masculino.

Habría que preguntarse si habría suscitado el mismo interés si las dos propuestas se hubieran planteado para ser difundidas en medios de comunicación públicos porque en ellos la desnudez, lo privado y lo autobiográfico son materiales bastante explotados desde un enfoque diferente, siempre manipulados con criterios de espectacularidad y búsqueda de audiencia propios del medio.

III.2.2 El espacio de lo privado representado en la obra autobiográfica



Fig. 57. Jacques Henri Lartigue, *Voyage de nocces a l'Hotel des Alpes*, fotografía de su mujer realizada durante el viaje de bodas, en 1920.

Encontramos numerosos ejemplos de escenas en las que parece que el autor sorprende a su modelo en su privacidad desde el siglo XVII, como *La joven de la perla* de Vermeer (1665). Un ejemplo realizado con técnicas inmediatas de registro sería la fotografía de Henri Lartigue de su mujer sentada en el váter durante su luna de miel, en 1920. La técnica en este caso hace que la escena de intromisión tenga un mayor halo de verdad.

Cuando se muestra desde el arte una escena así, el espectador siente que ese es “su” espacio, que le pertenece a quien lo habita. La mirada de sorpresa puede significar que la persona se siente invadida.

En el espacio de lo privado la persona se siente cómoda y relajada y se producen desde actos personales no pensados para ser mostrados en público, hasta la producción de pensamiento o la creación de vínculos emocionales, que tienen a su vez su huella física o reflejo en el espacio. Gaston Bachelard trata el tema en su libro *La poética del espacio*⁶¹.

⁶¹ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, F.C.E., México, 1986, p.38.

En el texto despliega un recorrido poético por estos lugares preciados que consideramos como nuestros. Son escenarios que conforman el ámbito privado y que quedan impregnados de la identidad y de las emociones de quienes lo habitan. El espacio que habitamos se convierte en una extensión de uno mismo.

Son recintos cargados de memoria y emociones que recogen y dejan entrever, funcionando como un índice, algo que aún maravilla a una parte de los espectadores: las huellas de la vida privada de una persona.

Quien lo invade sin permiso sabe que está violando un entorno restringido a las personas que eligen quién habita el espacio.

A pesar de estar vinculado a la identidad del individuo, no es sin embargo algo irremplazable. Aunque esté impregnado de la huella de quien o quienes la habitan, al mudarse de espacio, con el tiempo, el nuevo “continente” se rellena de nuevo con los objetos en los que residía y residirá la memoria y afectos, construyéndose de nuevo otro recinto privado que se vuelve a sentir, con el tiempo, como propio.

Por ello, el desvelamiento de los actos privados resulta igual de atractivo que la intromisión en el espacio que los alberga. Cuando un espectador visualiza sin permiso el espacio privado de otra persona el efecto de transgresión y violación es similar al que se produce al sorprender al propio individuo.

Esta visión del espacio privado y sus objetos aparece, como veíamos, en la obra de Katharina Fritsch, que devuelve al espacio de lo público esos objetos impregnados de recuerdos de una vida.

En *My Tent* Emin recoge los nombres de todas las personas con las que ha dormido en la tienda heredada de su madre. Hay personas de la familia, amigos y amantes. La obra consistía en la instalación de la tienda de campaña en cuyo interior la artista había cosido textos y letras que conformaban los 102 nombres de todas aquellas personas con las que la artista recordaba haber dormido desde 1963 a 1995, incluidos desde los muchos amantes de su adolescencia hasta sus padres y sus dos fetos abortados. *My Bed* es sin embargo la exposición de la cama de la artista como quedó tras un periodo de ruptura sentimental y depresión.



Fig. 58. Tracey Emin, *My tent*, 1995.

Algunos artistas autobiográficos han creado o exhibido sus espacios de lo privado. Estos lugares funcionan como si fueran un museo de sí mismos, de su intimidad y de todo aquello que les ha conformado y que los demás no perciben exteriormente. En ellos proyectan su verdadera identidad. Las obras *My Tent* y *My Bed* de Tracey Emin son ejemplos de espacios privados expuestos en público.

Son lugares donde además de dormir, se descansa y se reflexiona, y se comparte con otras persona una intimidad en ocasiones cargada de sexualidad y/o amor. Curiosamente, como declara la propia artista, sus obras “*My Bed*” y “*My tent*”, los lugares en los que ha dormido y donde se concentran sus memorias, son las que le han hecho famosa.

Otro ejemplo, cargado de simbolismo, es la serie *Cells* de Louise Bourgeois, realizada entre 1989 y 1993. En ella encontramos un ejemplo de espacio privado autoconstruido, que la artista inserta en espacios artísticos. Son espacios limitados con rejilla que se

pueden mostrar abiertos para que el espectador recorra su interior o cerrados, de modo que tengan que ser contemplados desde fuera. En cualquiera de los dos casos fomenta en el espectador cierto voyeurismo por la intrusión en un ámbito delimitado en el que se proyecta la identidad de la persona.

Dentro de ellos se desplegaban espectralmente recuerdos materializados y referencias simbólicas a personas y pasajes de la autobiografía de la artista. Los *cells* eran una solución formal simbólica a la necesidad de limitación de la privacidad y de protección de la artista.

En ocasiones los espacios son disfuncionales, sin acceso, con escaleras y pasajes que no conducen a ningún sitio, como si retrataran el caos interior y la falta de una salida o solución.⁶²

En ellos aparecen elementos como espejos en los que se reflejan cuerpos mutilados, deformes y sufrientes, y la imagen del espectador observándolos. Veámos las connotaciones simbólicas de este elemento desde el punto de vista psicoanalítico y desde el feminismo en el capítulo dedicado a la influencia de Freud en el arte autobiográfico.

El título significaba en inglés tanto celda como célula, y sugería que el espacio privado funciona también en ocasiones y para algunos colectivos en particular como lugar de reclusión. Como sabemos, en muchas sociedades el ámbito de lo privado se reserva a las mujeres con tal intensidad que su vida, su trabajo y sus relaciones sociales se desarrollan casi exclusivamente en ese espacio. El sentimiento de opresión que la mujer tiene en muchas ocasiones hacia la casa y el espacio de lo privado se refleja en la claustrofobia carcelaria de los *Cells*. En palabras de Bourgeois, representan diferentes estados del dolor:

⁶² Sabatini, Federico: "Louise Bourgeois: an existentialist act of self-perception", revista *Nebula*, 4/12/2007, [en línea] www.nobleworld.biz/images/Sabatini2.pdf, (consulta: 22/3/2015).



Fig. 59. Louise Bourgeois, *Cell (The last climb)*, 2008.

*they represent different states of pain: the physical, the emotional and the psychological, the mental and the intellectual.*⁶³

⁶³ Morris, Frances, *Louise Bourgeois*, London, Tate Gallery Publishing, 2000 (catálogo de exposición), p.12. Trad. Propia: «representan diferentes estados del dolor: el físico, el emocional y el psicológico, el mental y el intelectual».

Son espacios de lo privado cercenadores, asfixiantes. Actúan como jaulas en las que quedan confinados los pensamientos y sentimientos. En ellas quedan también simbólicamente encerrados los deseos de desarrollarse fuera, en la vida pública, con otras personas ajenas a la familia y a la casa.

Bourgeois representó en otras obras la imbricación de la mujer con el espacio privado de la casa, como símbolo del sentimiento opresivo de la reclusión femenina. En la serie *Femme Maison*, junto con el aspecto doloroso, aislante y cercenador de la identificación tradicional de la mujer con el espacio de lo privado, Bourgeois trató sus propias sensaciones ante un momento personal en el que estaba dedicada completamente a la crianza de sus hijos y al cuidado de la casa.

En esta obra encontramos figuras femeninas fundidas físicamente con la casa, formadas por un cuerpo arquitectónico cuya única forma de sujeción son unas frágiles piernas que evitan el hundimiento de la figura. La casa aparece como lugar de refugio por un lado y como aprisionamiento por otro, como si ambas características conformaran un mismo espacio habitado por un cuerpo femenino cuya movilidad y capacidad de acción se ven limitados drásticamente.

Las figuras de mujeres-casa de Bourgeois parecen aprisionar o mutilar los miembros de la mujer, dejando su capacidad de acción dolorosamente reducida. En varias de estas imágenes se sustituye en concreto la cabeza de la mujer por la casa, como si se sugiriera que la actividad intelectual se ve también reducida a pensar en lo doméstico. Sin embargo los atributos sexuales se ven intactos y en algunas imágenes se subraya su presencia, como si en esta situación el cuerpo tuviera además que seguir estando sexualmente disponible. Parece mostrar, en definitiva, cómo su ámbito vital se ha visto forzosamente reducido a la casa, sus relaciones interpersonales a la familia y sus funciones a las tareas domésticas y a la procreación.



Fig. 60. Louise Bourgeois, *serie Femme Maison*, 1945-47.

Al ser un aspecto cultural, esta identificación mujer-espacio privado es en muchos casos interiorizada por las propias mujeres. Como comentan algunos teóricos, “al desempeñar “roles” los individuos participan en un mundo social; al internalizar dichos “roles”, ese mismo mundo cobra realidad para ellos subjetivamente”⁶⁴. De esta manera, en muchos casos y culturas, la propia mujer se imbrica con el espacio de lo privado, y lo asume como la única extensión posible de su personalidad.

En cualquier caso, construyendo o exponiendo sus propios espacios, tanto Bourgeois como Emin han llevado al espacio de lo público una reflexión sobre la interacción público-privado. Su estrategia de disolución de los límites de este binomio se ha visto reforzada por la postura de algunos teóricos que han disertado sobre la artificialidad de los límites que separan las dos categorías. Consideran que les algo completamente artificial y cultural, un convencionalismo que obvia los espacios intermedios donde se sitúa la experiencia humana.

⁶⁴ Berger, Pl. y Luckmann, Th: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1968. p.98.

III.2.3 Espacios expositivos privados para la obra autobiográfica

Al construir o exponer espacios que preservan su material privado, los artistas autobiográficos han subrayado por un lado que el desvelamiento de su identidad deja al artista autobiográfico en cierta manera desprotegido y vulnerable ante el espectador.

Cuando la obra autobiográfica se muestra en espacios artísticos, disfruta de un ambiente en el que no se interfiere ni juzga moralmente la obra o el creador, al menos no de la manera espectacular y sensacionalista que hemos expuesto en el capítulo anterior. Los espacios expositivos proveen un ámbito más respetuoso con el carácter confesional de la obra y con la vulnerabilidad a la que se expone el artista, aunque son espacios museísticos que exponen la obra como mercancía con fines comerciales a los que accede normalmente sólo una parte de la población.

A pesar de ello, dado el particular carácter de su obra, algunos artistas autobiográficos han sentido que los espacios artísticos no son el lugar adecuado para mostrarse mediante sus creaciones, ya que quizá es demasiado ajeno o aséptico para albergar una obra que es reflejo directo de su intimidad y de su privacidad.

Existe una tradición de artistas que han abierto al público sus propios espacios de creación, intercambio y exposición, como Claes Oldenburg con *The Store* o la legendaria *Factory* de Warhol, como ejemplos ilustres entre muchos otros. En la misma línea Tracey Emin inauguró y gestionó un primer espacio artístico con la artista Sarah Lucas llamado *The Shop* (“La Tienda”) en 1993, en un local comercial del 103 de Bethnal Green Road, Londres. El espacio permaneció abierto 6 meses.

Los objetos que se vendían en él tenían un sentido lúdico y comercial, como ceniceros con una foto de la cara de Damien Hirst pegada por debajo, o camisetas con mensajes sexualmente provocadores escritos en tinta negra, como los que aparecen usualmente en la obra de Emin, como *I'm so fucky* (“soy tan follable”) o *Have you wanked over me yet?* (“¿Te has corrido sobre mí ya?”).

Eran intervenciones artísticas sobre objetos útiles y vendibles. Un sentido de aplicación de la propia obra a productos comerciales que ya vimos al tratar sobre la relación de los medios industriales de producción y comercialización.

Entonces veríamos un caso en el que la artista no controlaba ya el proceso, sino que había sido contratada y controlada por una firma.

Emin ha realizado desde sus inicios artísticos arte asequible. Se ha preocupado de controlar directamente su precio y venta para mantener esa idea dadaísta de que el arte se refiera y se dirija a todo el mundo.

La artista reconoce que no tuvo mucho éxito durante el período que estuvo abierto, ya que la poca gente que lo visitaba lo utilizaba como un club. Ha sido después cuando más se les ha preguntado por aquel espacio experimental y cuando se le ha tratado como un gran mito de la creación joven británica.

Tras clausurarlo, pasado un tiempo Tracey Emin sintió la necesidad de crear un espacio expositivo exclusivamente propio, menos similar a una tienda de objetos y con un carácter más privado. De 1995 a 1998 estuvo abierto al público el llamado "Tracey Emin Museum. A place to grow" ("Museo de Tracey Emin. Un lugar para crecer"), en el número 221 de la calle *Waterloo*, en Londres. La propia artista se encargaba de dirigir y vigilar este espacio en el que se confundían los conceptos de tienda, estudio con obra en proceso y museo.



Fig. 61. "The Shop", tienda-estudio-galería abierta por Sarah Lucas y Tracey Emin en 1993

Su idea era crear un lugar privado propio en el que exponer el carácter íntimo de su obra de manera confortable y cercana al público. A los visitantes se les concedía la oportunidad de contar y compartir la historia de su propia vida, acercamiento que no ofrecían otros espacios artísticos habituales.

Este espacio acabó convirtiéndose en el vehículo principal, durante tres años, para dar a



Fig. 62. Museo de Tracey Emin, *A place to grow*, de 1995 a 1998.

conocer sus obras. Se estableció con mucho éxito en el circuito artístico de la ciudad. Tanto que, finalmente, lo que pretendía ser un lugar de tranquilidad y contacto directo del artista con el espectador-comprador, acompañando a una obra también muy directa y cargada con la identidad y confesiones de la artista, había pasado a ser absorbido por la industria cultural. El espacio, originalmente concebido como un lugar privado para la transmisión de experiencias, se había convertido de una manera frívola en parte del recorrido turístico y cultural "obligado" de Londres. En ese momento de máximo éxito turístico y comercial (1998), Emin decidió clausurarlo por haberse alejado de la finalidad con que había sido creado.



Fig. 63. Emin International Shop, abierto en 2011.

Como si fuera un paso más en el proceso de creación y apertura de espacios expositivos propios, en diciembre de 2011 Emin abrió otro espacio, The Emin International Shop en el número 45 de Crispin Street, Spitalfields, Londres. El espacio sigue abierto al público, regentado por la tía de Emin.

En él se venden productos exclusivos, como camisetas, cerámicas, monotypes, dibujos o los libros publicados por la artista. Convoca público para hacer lecturas de sus libros y performances, aunque funciona principalmente como una tienda por la que la artista pasa en ocasiones, para, como ella misma dice, tomar un té con su tía.

Parece que el ejemplo de Emin como artista autobiográfica que abre y gestiona sus propios espacios artísticos ha evolucionado desde una tienda-estudio codirigido de manera lúdica en su juventud con otra artista, a un espacio más íntimo que utilizaba también como estudio, para finalmente, separar estos conceptos y quedarse con una tienda en la que se venden sus propios objetos artísticos, dirigida por un familiar, y dejando su espacio creativo aparte, aunque relativamente cerca.



Fig. 64. Tracey Emin leyendo unos textos propios en su espacio Emin International Shop

III.2.4 Visibilización del acto creativo autobiográfico

Hemos de tener en cuenta el análisis que hicimos de la obra *Nautilus* y *Future/Perfect*, porque cuando una mujer hace creación autobiográfica o muestra su espacio, el desvelamiento de su privacidad conlleva para muchos hombres el deseo de que haya material erótico o sexual.

Quizá por ello la artista Tracey Emin decidió generar su propia experiencia de ultravisibilización de lo privado del desnudo femenino. Utilizó el tiempo de exposición de que disponía en una galería de Stockolmo para trabajar *in situ*, pintando desnuda o semidesnuda, mientras fuera hacía menos 15 grados.

Emin permaneció dentro de la galería durante dos semanas, durmiendo, comiendo, llamando por teléfono y pintando sin salir.

A diferencia de *Nautilus*, no había un cristal tipo escaparate, sino unos 16 agujeros tipo “ojo de buey” que permitían a los espectadores observarla, pero no como consumidores de una mercancía, sino como *voyeurs*, es decir, como si estuvieran fisgoneando su proceso creativo y su desnudez sin que ella fuera consciente. La acción era visible también para los internautas en tiempo real, dado que había varias cámaras grabando y



Fig. 65. Tracey Emin, *Exorcism of the last painting I ever made*, Galleri Andreas Brändström, febrero 1996.

difundiendo las imágenes en directo por internet. Aunque quizá era lo menos espectacular, era inaudito para el espectador también contemplar el proceso creativo de una artista y la lucha frente al lienzo en blanco, que en este caso se prolongó durante 3 días de bloqueo.

En *Nautilus* ya se evidenciaba el voyeurismo del público, tanto en su versión de invasión de la privacidad ajena como de intento de conversión del cuerpo del otro, y en particular de la mujer, en objeto del propio deseo sexual. En la obra de Emin se daba una utilización similar del voyeurismo, que se extremaba al ser el desnudo voluntario y continuo. Emin jugaba abiertamente con el significado de lo privado, que no se hacía directamente público, sino que se espiaba mediante agujeros en la pared y cámaras.

La artista tituló las fotografías que se tomaron de la acción *Naked photos- life model goes mad*, haciendo referencia a que a pesar de parecer y evocar a una modelo femenina que posa, como sugieren algunas fotos, en este caso la modelo no era pasiva, se movía, creaba, actuaba. Una modelo, ejemplo de belleza y sensualidad femenina, que actúa y se mueve debía ser tomada por loca, como indicaba el título.

Hay que tener en cuenta que, como expone Liam Hudson en su estudio sobre el cuerpo en el arte, cuando un artista muestra o mostraba tradicionalmente un desnudo femenino, el trabajo de la modelo era lucir y ostentar de manera insinuante su cuerpo para erotizar a los hombres, mientras que el artista masculino alardeaba de que el privilegio de haber contemplado y manipulado la pose y el propio cuerpo de la modelo, había sido únicamente suyo⁶⁵.

En este caso Emin era a la vez artista y modelo para los que observaban o la fotografiaban. La artista había trabajado como modelo de dibujo y pintura, y las representaciones de desnudos que dibujaba en la pared eran además sobre ella misma. La acción tenía un tinte de reminiscencia y re-presentación de esa actividad que cuestionaba y transgredía a la vez todos los conceptos que tradicionalmente intervienen en la creación, desde el artista, hasta el objeto-sujeto, pasando por el espectador.

La obra complicaba la división tradicional entre artista y modelo porque ni la modelo era tal, porque a la vez era artista, ni la artista era sólo una creadora, puesto que se mostraba desnuda al público, ni el espectador tenía su papel tradicional de contemplación de la obra.

⁶⁵ Hudson, Liam: *Bodies of Knowledge*, Weidenfeld & Nicolson, 1982, p.133.



Fig. 66. Tracey Emin, *Exorcism of the last painting I ever made*, Galleri Andreas Brändström, febrero 1996

La artista incluía en su acción dos cosas que por “corrección” y costumbre social se suelen relegar al ámbito de lo privado: la desnudez como una opción voluntaria y también la representación de actos sexuales o privados en sus dibujos. Al hacerlo, reactivaba los discursos de la deconstrucción de géneros y del activismo feminista, desde una vertiente polémica, la utilización del cuerpo femenino de la mujer por la propia mujer.

Actualmente colectivos como *Femen* lo utilizan con la siguiente idea: si desde una sociedad falocrática se utiliza el cuerpo de la mujer y se cosifica para vender productos o transmitir una información, ¿por qué no utilizarlo una misma para atraer, como en este caso, la atención de los medios de comunicación o de los espectadores sobre las propias propuestas?

Para ello han aprovechado una tendencia social característica de nuestro entorno mediático, que induce a la curiosidad por la vida ajena, por lo inobservable e inasible de estas vidas. Pero con una peculiaridad, y es que cuando un artista autobiográfico desvela su privacidad, su intimidad y su pasado, el efecto de intromisión y voyeurismo en el espectador se acrecenta. Emin mostraba en esta acción, no sólo su cuerpo, sino sus pensamientos, la elaboración mental y plástica de su sexualidad y de sus actividades privadas, y expresiones de sentimientos.

El tipo de voyeurismo que intencionadamente producía Emin con su obra es de los extremos. Para Román Gubern, “el voyeurismo de la intimidad es el verdadero *voyeurismo*”⁶⁶ porque va más allá de fisgar en el espacio físico privado de una persona. Se introduce en el terreno de lo íntimo, en su pasado, en sus recuerdos y sentimientos, en lo que conforma la esencia de su identidad, algo completamente inobservable desde fuera, y que normalmente se protege como parte de lo que el sujeto es, de su identidad más profunda.

Quizá por ello esta acción, y en general el material autobiográfico, provocan una especial atracción en el espectador, porque éste sabe que contemplarlo supone una violación extrema del interior y de la esencia del individuo.

⁶⁶ Gubern, Román, “El discurso filmico y la intimidad”, Castilla del Pino, Carlos, *De la intimidad*, Barcelona, Crítica, 1989, p.152.

III.3. LA INTIMIDAD DESVELADA

Lo íntimo procede etimológicamente del superlativo latino *intimus*, que significa lo “interno”, lo más interior. En oposición a los escenarios de lo público y de lo privado, que se pueden exteriorizar en grado diverso, lo íntimo es aquello exteriormente inobservable e intransferible del ser humano -fantasear, imaginar, pensar o sentir.

Es algo tan propio de cada individuo que algunos autores lo han considerado como el único reducto impenetrable del ser humano, allí donde reside su identidad y su “autenticidad”.

Si un hombre puede perder todo lo que en él era visible y observable sin dejar de ser él, si puede ser despojado sin sentirse alterado, ¿habían sido tuyas alguna vez todas esas cualidades amadas, de modo distinto a como fue suyo un vestido? Hasta tal punto es cierto que todo lo exterior no es sino un precario tener, y que no podemos tener ser propio más que en cuanto que es absolutamente interior.⁶⁷

Sin embargo, por su interrelación con el espacio de lo privado, en ocasiones se confunde con éste. Se utilizan expresiones erróneas como casarse “en la intimidad” cuando lo correcto sería casarse “en la privacidad”, al referimos a éste y a otros actos que se realizan en un espacio y con un público restringido. Si nos damos un beso amoroso con otra persona, decimos que es algo íntimo, a nuestro sexo lo llamamos “nuestras partes íntimas” y a toda producción cultural que alude al recogimiento en el ámbito de lo privado y al retrato de las emociones y pensamientos de una persona, lo denominamos “intimista”.

No es difícil encontrar más definiciones y expresiones equívocas de lo *íntimo* y de la *intimidad*, especialmente cuando remiten a la morfología o espacio físico que pertenece únicamente al individuo y que comparte en ocasiones con personas de mucho trato o confianza. Esta confusión acontece porque el espacio de lo privado no es, como decíamos, sólo un lugar, sino también un reflejo de la persona que lo habita, de su esencia, de su historia personal, de cómo es y cómo siente.⁶⁸

⁶⁷ Grimaldi, Nicolás, citado en Melendo, Tomás, *Las dimensiones de la persona*, Madrid, Editorial Palabra, 1999, pág. 45.

⁶⁸ Aranguren, J.L., “El ámbito de la intimidad”, Castilla del Pino, Carlos, *De la intimidad*, Crítica, Barcelona, 1989, p.18.

III.3.1 La intimidad como elemento que se construye

Como cuando hablamos de “nuestro” espacio privado con ese carácter posesivo que lo hace pertenecer al ser humano que lo habita, deberíamos poder llegar también a “poseer” de la misma manera la intimidad, pero la intimidad no es algo que se tiene sin más.

La percepción de los otros la adquirimos en las situaciones “cara a cara”, cuando el otro se hace real es porque lo que “es él” se halla en todo momento a mi alcance. Sin embargo, “lo que soy yo”, el conocimiento de uno mismo no se da de manera tan sencilla. El sujeto debe situarse en primer lugar en una posición diferente, desde la se que detenerse y retrotraer deliberadamente la “atención sobre sí mismo”⁶⁹ para generar un “intradiálogo”.

Algunos autores como Aranguren definen lo íntimo como una “re-flexión” sobre los propios sentimientos y conciencia. La intimidad sería entonces:

*[...] no como una esencia, se propone que la pensemos como un estado (o como una actitud vivencial refleja): un estado, un modo de estar de y en la subjetividad, un modo de estar consigo.*⁷⁰

De esta manera, ejerciendo una actitud activa y cambiando el modo de ser y de estar del individuo tanto con los demás como consigo, se podría conquistar la intimidad y llegar a “tenerse a sí mismo”.⁷¹

Como consecuencia de esta elaboración de la intimidad, se produce una “autonarración y autointerpretación” en la que uno se cuenta para sí mismo la propia vida y la subjetividad de manera consciente⁷².

⁶⁹ Berger y Luckman, op. cit. (1968): p. 46-7.

⁷⁰ Romero, Luis Puelles, “Interiores del alma. Lo íntimo como categoría estética”, en *Concepciones y narrativas del yo*. Sevilla, revista Thémata, Universidad de Sevilla, núm.22, 1999, págs. 241-247.

⁷¹ Pardo, Jose Luis, *La intimidad*, Pre-Textos, Valencia, 1996, pp.37 y ss.

⁷² Aranguren, José Luis, “El ámbito de la intimidad”, Castilla del Pino, Carlos, *De la intimidad*, Barcelona, Crítica, 1989. p.20.

Los creadores autobiográficos ejercen activa y conscientemente la misión de conquistar la intimidad mediante la autorreflexión. Al proceso añaden la elaboración del pasado y de la autobiografía. Al hacerse conscientes de su intimidad, lo convierten en algo sensible para sí mismos y al representarlo, organizan y construyen al mismo tiempo su identidad. Estos factores son clave para autores como Anthony Giddens en la construcción de la identidad del *yo*⁷³.

No todos los artistas autobiográficos elaboran el pasado, pero aquellos que sí lo trabajan exteriorizan lo más profundo del *yo*, aprenden a conocerse mejor y a construir de manera consciente su identidad. Louise Bourgeois comenta en su libro póstumo *El retorno de lo reprimido*⁷⁴, que es a los creadores autobiográficos a quienes corresponde enfrentarse al propio pasado y a sus aspectos más traumáticos, aquellos que vuelven recurrentemente a la persona en el presente.

La acción introspectiva y de desvelamiento de lo inobservable genera en el espectador, como comentábamos en el capítulo anterior, una especie de voyeurismo especialmente intenso y extremo porque el terreno al que se accede es absolutamente interior, personal y parte integrante de la identidad del individuo. Cuando el espectador observa el producto de esta introspección y elaboración identitaria, contempla algo que es además inusual en el ámbito de lo público: una esencia humana verdadera, no ficticia, junto con la proyección de una identidad elaborada. Contempla una persona y no un personaje, que es, por el contrario, lo más frecuente en la esfera pública y mediática.

Puede que por ello el espectador se identifique de una manera especialmente intensa con la obra autobiográfica y que en ella proyecte su propio anhelo de construcción identitaria, continuamente interferida y manipulada desde la publicidad, la propaganda política, los medios de comunicación y la difusión de modelos a imitar.

⁷³ Giddens, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, Península, 1997.

⁷⁴ Larrat-Smith, Phillipe (ed.), *Louise Bourgeois, The return of the repressed*, Violette editions, 2012.

III.3.2 El lenguaje verbal como vehículo de la intimidad

Una vez que se elabora el contenido de lo íntimo, puede darse el caso de que el resultado se quede en el “interior” del individuo o que éste quiera representarlo. Entramos entonces en el campo del *graphé*, esa parte del término autobiografía que designa al medio como principal condicionante del mensaje.

Nietzsche, en *La voluntad de poder*, expone que el mundo interior es fenómeno, es decir, que lo íntimo no puede aparecer en la conciencia sino una vez encontrado cierto lenguaje que el individuo pueda comprender, que lo nombre y que al mismo tiempo lo construya.⁷⁵ Probablemente Nietzsche pensaba en el lenguaje verbal como único medio en el que se expresan, luego existen en la propia mente del sujeto, las producciones mentales tanto intelectuales como afectivas.

Pero no es el único. En la historia del arte, encontramos diversos movimientos, como el expresionismo abstracto, en el que podríamos decir que la intimidad es materializada y exteriorizada, incluso “pensada”, directa y exclusivamente en un lenguaje no verbal: el lenguaje plástico.

En este caso se materializa una intimidad no verbal, conformada por percepciones y recuerdos desde el mundo de la emoción.

La intimidad está llena de impresiones, de olores y recuerdos, de texturas y cuerpos, que tienen que ver más con la experiencia vivida que con el relato de la experiencia, porque la intimidad no se representa, se hace.

Esta dimensión performativa y material es la que enlaza secretamente lo escénico con lo íntimo, y la que explica que el giro escénico en las artes haya sido también un giro hacia lo íntimo como un modo antes que de comunicar de estar, antes que

⁷⁵ Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder*, Madrid, EDAF, 1988. Fragmento 473. El autor dice exactamente: “...nada es más fenomenal, o más exactamente, nada es tan ilusorio, como ese mundo interior que observamos”.

de mostrar, de compartir, no un secreto, sino un momento. ⁷⁶

Veremos en el siguiente epígrafe, cómo existe un tipo de creación autobiográfica vinculada a la aprehensión del momento presente que favorece el registro de impresiones perceptivas y reflexiones inmediatas sobre el hecho ocurrido.

Lo más habitual sin embargo cuando se trata de creaciones sobre sucesos autobiográficos, es que se utilice en algún momento el lenguaje verbal, ya sea con comentarios insertos en la propia obra plástica o con textos publicados paralelamente. Apreciamos que el nivel de representación de un hecho pasado que cuando sucedió o en la memoria se relaciona con el lenguaje verbal, es mucho más apropiado y evocador utilizando el mismo lenguaje que generó el recuerdo.

Muchos creadores autobiográficos sienten la necesidad de recurrir a un lenguaje más literal que el plástico para aportar el relato de su autobiografía, aunque sea a retazos y generar una narración más o menos elaborada que se refiera a una cronología vital. El motivo de la extensa presencia del lenguaje verbal en la creación autobiográfica, se debe a que es un lenguaje mucho más literal y concreto que el lenguaje plástico, que les permite exponer de manera más precisa sus experiencias pasadas y los sentimientos a ellas vinculados.

Podemos encontrar una evocación literal del lenguaje verbal utilizado en la obra autobiográfica en las creaciones de Louise Bourgeois. En *Cell 1* la artista escribía en las sábanas de una cama: “Necesito mis recuerdos, ellos son mis documentos”.

Con esta expresión la artista reclamaba que el pasado y todos los recuerdos de una persona se reúnen de manera que conforman la identidad del ser humano como si fueran una especie de “pasaporte” que no se debe perder para poder seguir moviéndose en la vida.

⁷⁶ Cornago, Óscar, texto de promoción de un taller sobre prácticas de la intimidad, celebrado en octubre de 2011 en el Centro de Creación Contemporánea Matadero, de Madrid.
<http://www.mataderomadrid.org/ficha/1045/room:-practic-as-de-la-intimidad.html>, consultado el 31 del 3 de 2014.

Otro tipo de creaciones en las que los creadores autobiográficos han mezclado el lenguaje plástico y el textual son los libros de artista. Un ejemplo es “Ode à l’oubli” (“Oda al olvido”), libro de artista en el que Louise Bourgeois recoge telas que han pertenecido a su propia existencia, en este caso 35 pañuelos de tela de su boda en 1935, intervenidas con otras telas de vestidos o decoración de su casa, bordados y textos impresos.

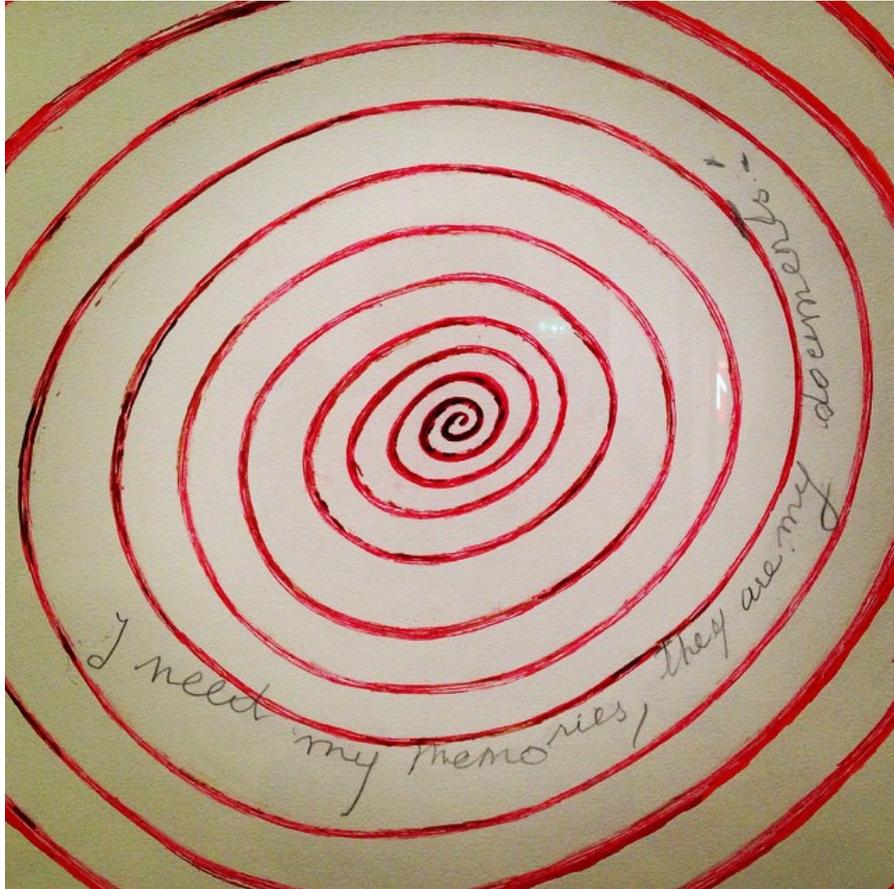


Fig. 67. Louise Bourgeois, *I need my memories, they are my documents*, 2007

Para la artista, trabajar con telas “vivas” se convertía en un ejercicio de memoria que le evocaba cómo se sentía cuando lo vestía o usaba. Es la misma razón por la que Emin aplica telas vividas en sus obras y la misma que sustenta, como expondremos, la tradición de las *quilts* o colchas que en las mujeres han elaborado en muchas culturas para fijar la memoria familiar, mediante telas cargadas de recuerdos.

El libro está cargado de memoria, con frases impresas como “The return of the repressed” (“El retorno de lo reprimido”) o “I had a flash of something that never existed” (Tuve un

“flash” de algo que nunca ocurrió”).

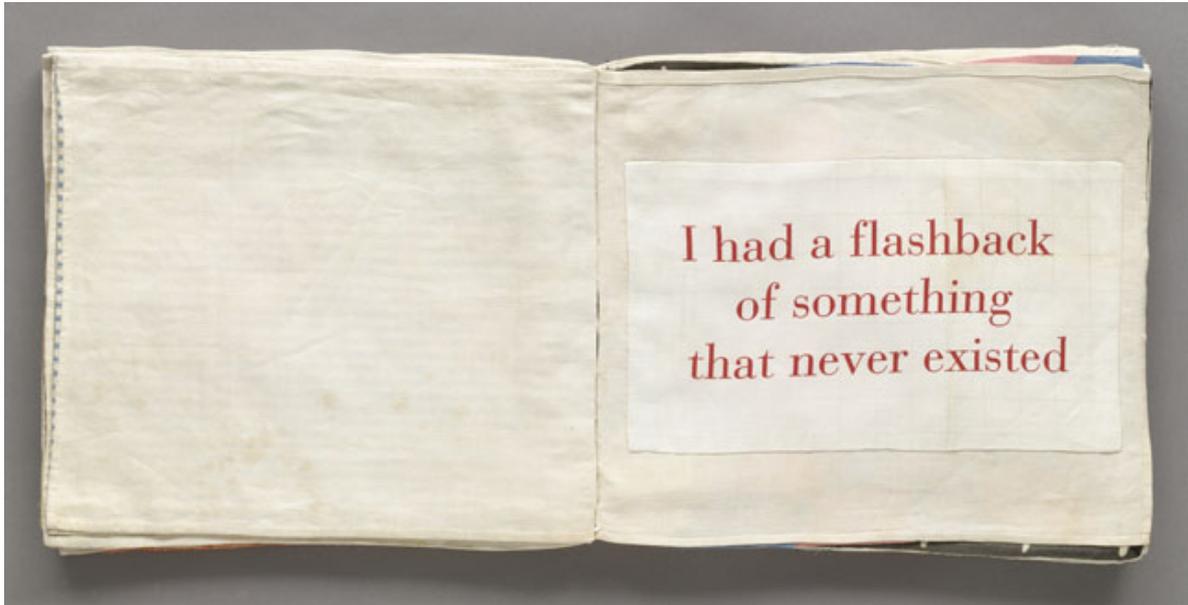


Fig. 68. Louise Bourgeois. Página del libro de tela ilustrado *Ode à l'oubli*. 2002.

Un ejemplo diferente de obra autobiográfica que incluye pensamientos y expresión de emociones verbales dentro de la obra artística son las *quilts* o colchas de Tracey Emin, donde la artista recoge frases que han marcado su existencia, extraídas de su memoria o de sus diarios. Así encontramos en las colchas de la artista expresiones como “Tú, puta cruel y sin corazón”, o “mi coño está húmedo de miedo”, que aparece en sus neones.



Fig. 69. Fragmento de la colcha *Hate and power can be a terrible thing*, 2004, de Tracey Emin

Este tipo de expresiones descarnadas y directas que incluyen faltas de ortografía, se han convertido en uno de los elementos que caracteriza su obra y que la artista explica por haber dejado la escolaridad tempranamente. son una seña de identidad de la obra de Emin.

Como ella misma dice, "son mis palabras las que en realidad hacen mi arte bastante único"⁷⁷.

En este caso especialmente, la obra plástica autobiográfica se caracteriza porque en ella el lenguaje verbal tiene una presencia preponderante. Su importancia y poder de evocación literal hacen que la propia obra plástica sea una fuente de conocimiento directo de los datos autobiográficos de la artista.

El tercer ejemplo plástico que mostramos está conformado directamente por dos textos. No hay lenguaje plástico, más allá de la disposición y enmarcado. Otro ejemplo de uso de en la obra plástica autobiográfica, es la obra *La Rivale* de Sophie Calle. La obra plástica consiste en dos textos enmarcados, situado uno sobre otro.

En *La Rivale*, Calle utiliza un texto para reproducir un hecho y los sentimientos a él vinculados. La obra aude al insatisfactorio y breve matrimonio de Calle con Greg Shepard. Muestra una fotografía de una carta que Calle encontró en la máquina de escribir de su marido dos meses después de casarse. Esta carta está dirigida a una mujer que parece ser y haber sido su amante durante un largo tiempo.

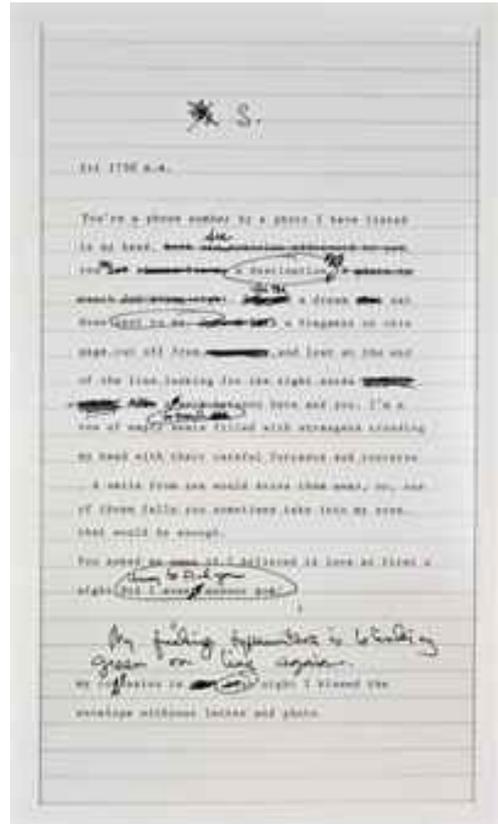


Fig. 70. Sophie Calle, *La Rivale*, 1994.

La obra está compuesta de dos imágenes, una fotografía de un texto corregido a mano y otro enmarcado encima, en el que la artista describe el significado que tiene el haber encontrado esa carta y la modificación que decidió hacer sobre ella para que se convirtiera en la carta que a ella le habría gustado recibir.

⁷⁷ Barber, Lynn, "Just be yourself and wear a low top", *Parkett*, n° 63, 2002.

El texto superior decía:

I WANTED A LOVE LETTER, but he would not write one to me. One day, I saw the word« Sophie » written at the top of a piece of stationery. This gave me hope. Two months after our wedding, I noticed the edge of a sheet of paper sticking out from under his typewriter. I pulled it toward me. The last line of a letter appeared : “My confession is last night, I kissed the envelope with your letter and photo”. I continued to read, in reverse : “You asked me once if I believed in love at first sight. Did I ever answer you ?” At the top of the page I noticed these words were not addressed to me but to a letter “H”. I crossed out the “H” and replaced it with an “S”. This became the letter I had never received.⁷⁸

En este caso, el uso del lenguaje verbal se aplica con un sentido terapéutico, de revisar y convertir simbólicamente lo ocurrido en lo que la artista quería que hubiera sido.

En definitiva, los textos que acompañan o se insertan en las obras plásticas autobiográficas son expresiones extraídas de sucesos de la memoria, que no podrían expresarse mejor en otro lenguaje más que en el lenguaje plástico, porque fueron originadas en el lenguaje verbal original de aquella experiencia o repensadas en él al ser reelaboradas. Son textos que aluden literalmente a la intimidad, cargados de “interioridad”, de emociones y de pensamientos, que no podrían ser representados con el mismo nivel de precisión en otro lenguaje.

Tanto por la inclusión de frases como por la publicación de textos, los artistas autobiográficos han aprovechado la literalidad y narratividad de su elaboración autobiográfica para conformar una autobiografía no literaria pero llena de textos y de literatura que, de manera fragmentaria y añadiéndose a otros textos publicados se constituyen como una parte indispensable en la construcción de la identidad y del pasado del artista.

⁷⁸ Trad. propia: QUERÍA UNA CARTA DE AMOR, pero él no me la escribía. Un día ví la palabra “Sophie” escrita en la parte de arriba de un papel. Aquello me dio esperanzas. Dos meses después de nuestra boda, ví el borde de un folio saliendo de su máquina de escribir. Tiré de él. La última línea de una carta apareció: “Mi confesión es que anoche besé el sobre que contiene tu carta y tu foto”. Continué leyendo lo anterior: “me preguntaste una vez si creía en el amor a primera vista. ¿Te llegué a responder?”. En la parte superior de la hoja ví que esas palabras no iban dirigidas a mí, sino a una letra “H”. Taché la “H” y la reemplacé por una “S”. Esto se convirtió en la carta que nunca había recibido”.

III.3.3 La escritura de textos y publicación de libros autobiográficos

Hemos visto en un capítulo anterior cómo el objeto autobiográfico podía perder, modificar o incluso potenciar su “aura” al imbricarse con los medios de producción industriales. Algo similar sucede con el propio artista autobiográfico cuando se relaciona con los medios de comunicación.

Algunos de estos creadores han aprovechado el poder de influencia en el ciudadano utilizando los medios de comunicación especializados o no en arte, para publicar en ellos su propia autobiografía, de forma paralela y complementaria a la exposición de sus obras.

Uno de los ejemplos más significativos de la escritura de la propia autobiografía es el caso de la artista Louise Bourgeois quien, hasta pasados cuarenta años de creación de obra autobiográfica no publicó ni reveló su historia personal y la vinculación con su obra.

Una conjunción de situaciones personales y profesionales condujeron a la artista a hacerlo público⁷⁹. Bourgeois declaró que hasta ese momento no se había sentido preparada para afrontar su pasado y desvelar la conexión de su obra con datos autobiográficos traumáticos que hasta entonces le habían pertenecido exclusivamente a ella y a su familia.

Hasta ese momento la artista formaba parte de hecho de ese amplísimo sector de creadores que consideran que los textos de los artistas que acompañan a las obras son una limitación de la propia expresividad de las piezas.

En su decisión influyó que en ese momento histórico y de manera progresiva una parte importante de la creación artística se encontraba cada vez más ligada a la autobiografía y que la crítica de arte empezaba a tomar especialmente en cuenta los elementos de la vida privada en el análisis de las obras.

A partir de este cambio de actitud personal y del entorno artístico, Louise Bourgeois comenzó a utilizar de manera intencional las entrevistas que concedía a los medios de

⁷⁹ Ver un ejemplo en Bourgeois, Louise, “Child Abuse”, *Artforum*, n°21, Dec.1982, pp.40-7.

comunicación relacionados con el arte para hablar de su pasado y de los vínculos simbólicos de los elementos que utilizaba con datos y personas de su autobiografía.

Existen varios textos y entrevistas publicados que recogen sus datos biográficos, escritos diarísticos y reflexiones. También se han elaborado libros, como el volumen titulado *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings 1927-1997*, realizado por la artista en 1998 y en el que recopiló los escritos que había elaborado y conservado en los últimos 70 años.

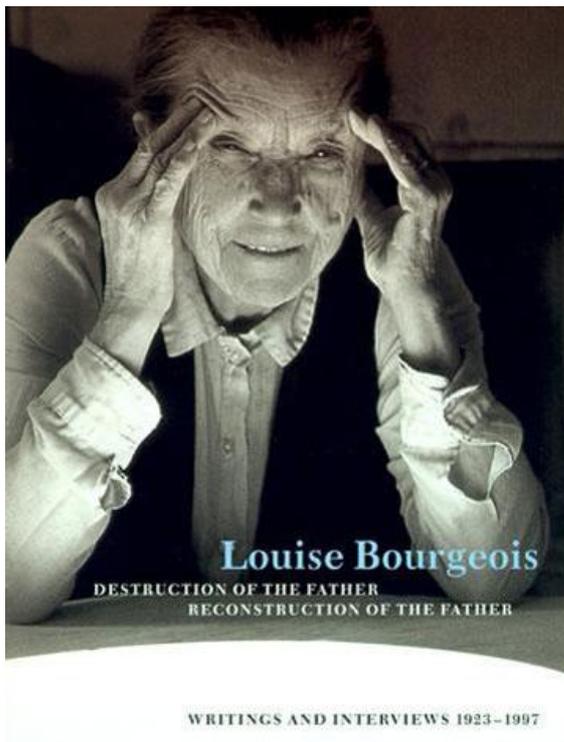


Fig. 71. Portada del libro de entrevistas a Louise Bourgeois y escritos propios de la artista titulado "Destrucción del padre. Reconstrucción del padre Entrevistas de 1923-1997", publicado en 1998.

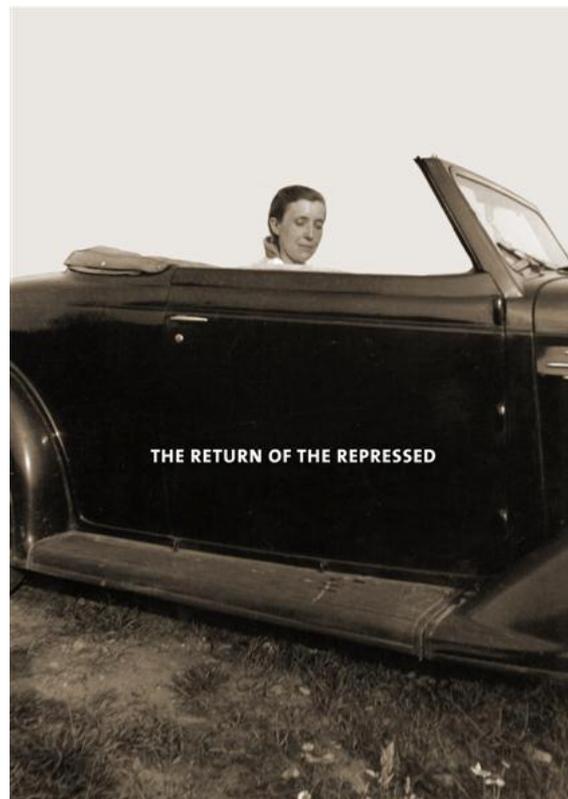


Fig. 72. Portada del libro póstumo de Louise Bourgeois "El retorno de lo reprimido: escritos psicoanalíticos", publicado en 2012.

La importancia de la producción de textos en el caso de esta artista es tal que se ha creado una figura profesional dedicada a su conservación, archivo y edición. Philip Larratt-Smith, archivista literario de la artista, es el encargado también de la selección, edición, contextualización y publicación del legado de textos que ha dejado Louise Bourgeois.

El último libro, de carácter póstumo, fue titulado *Louise Bourgeois: The return of the Repressed*. La edición en este caso unía en dos volúmenes textos inéditos de Bourgeois, el 80% de ellos escritos por la artista, y otro libro conformado como “libro de artista”, con frases y creaciones que realizó en su última etapa recopilando telas cargadas con su memoria. Concebido de manera curatorial, se estableció un tema u objetivo que le daba sentido y estructura. En este caso, se pretendió realzar la presencia constante del psicoanálisis en la obra y pensamiento de Louise Bourgeois, como fuerza motivacional y lugar de exploración en su vida y obra.

Como reflejo de cómo aborda la artista su propia obra, gran parte de los textos que se han escrito sobre ella han adoptado el mismo tono psicoanalítico que ella ha utilizado repetidamente en las expresiones verbales que aplica a sus obras y en los comentarios sobre sus vivencias de la infancia donde, como vimos se ubica el origen de sus principales miedos y traumas.

Los medios de comunicación especializados en arte y por extensión los lectores y seguidores de la obra se conceden en ocasiones el papel de descubrir por sí mismos cuál de los traumas infantiles se encuentra en la génesis del trabajo o de una de las obras en particular, como si los elementos simbólicos de sus obras conformaran un juego de indicios.

Como sucede con los textos y entrevistas publicados sobre Louise Bourgeois, el libro autobiográfico de Tracey Emin, *Exploration of the soul*, se ha convertido también en una referencia fundamental en la interpretación de su obra. Realizado en 1994, en una tirada de 200 ejemplares, en él la artista ha expuesto de manera poética sus vivencias hasta los 13 años. El texto de 32 páginas fue escrito en 10 días:

Hice un viaje increíble. Un flujo de ideas que duró dos semanas y que me llevó desde mi nacimiento hasta los trece años. También llegué a lo más recóndito de mi mente, que había negado durante mucho tiempo. Me di cuenta de que tenía que enfrentarme a ciertas verdades que hubiera preferido no tener que afrontar.



Fig. 73. Portada del libro “Exploration of the soul” de Tracey Emin, publicado en 1994.

Descubrí que la vida tiene que ser editada para continuar.

El texto empieza con la celebración del infinito ciclo de la vida representado por la Naturaleza y el acto sexual humano, como introducción al apasionado encuentro en el que la artista imagina cómo fueron concebidos ella y su hermano gemelo , para continuar imaginando su nacimiento:

En el momento de mi nacimiento en este mundo de alguna forma sentí que se había cometido un error; no podía gritar o llorar o incluso defender mi caso. Yo simplemente permanecí ahí inmóvil deseando poder volver. Volver al lugar de donde había venido.

La autobiografía narrada por Tracey no era en absoluto complaciente. Narra datos personales como que, al ser fruto de una relación extramatrimonial por parte de sus padres, casi resulta en un aborto.

La tensión va aumentando según plantea la artista su enfrentamiento a la belleza, el placer y el dolor. Cuenta cómo según crece se separa de su hermano y empieza a ser rechazada por otros niños, relaciones sexuales precoces y una violación a los 13 años, que tuvo un efecto emocional devastador:

*para mí mi infancia terminó
Me hice consciente de mi propia fisicalidad
Consciente de mi presencia
De repente estaba abierta a las feas verdades de este mundo
Y con 13 años me dí cuenta de que hay peligro en la belleza y en la inocencia
(error ortográfico en el texto original)
No podía tener ambas
Esto sería algo contra lo que lucharía el resto de mi vida⁸⁰*

En 1994 Emin viajó por los Estados Unidos, desde San Francisco a Nueva York, parando en diferentes puntos y haciendo lecturas *in situ* de su libro. Uno de estos momentos, en el desierto de Arizona, aparece en la fotografía *Outside Myself (Monument Valley)*. En esta

⁸⁰ Las tres citas de la autobiografía de Emin, [en línea] <http://linea-e.com/2009/tracey-emin-20-anos>, (consulta: 2/4/2014).

performance, la artista recita una parte del libro sentada en el sofá de su abuela, que el año anterior le había regalado y sobre el que había cosido frases y expresiones que le había transmitido, como “Hay mucho dinero en las sillas”, título de la obra (*There´s a lot of money in chairs*), entre otras referencias personales. Según iba recorriendo lugares a lo largo del viaje, iba añadiendo a los nombres y textos cosidos al sofá, referencias a las nuevas experiencias que estaba viviendo.

Exploration of the Soul fue, no sólo un libro, sino también el primer proyecto importante de lectura dramatizada de la propia autobiografía por parte de un artista. Emin concibió una gira por los Estados Unidos como una especie de “misión” para difundir su palabra, su

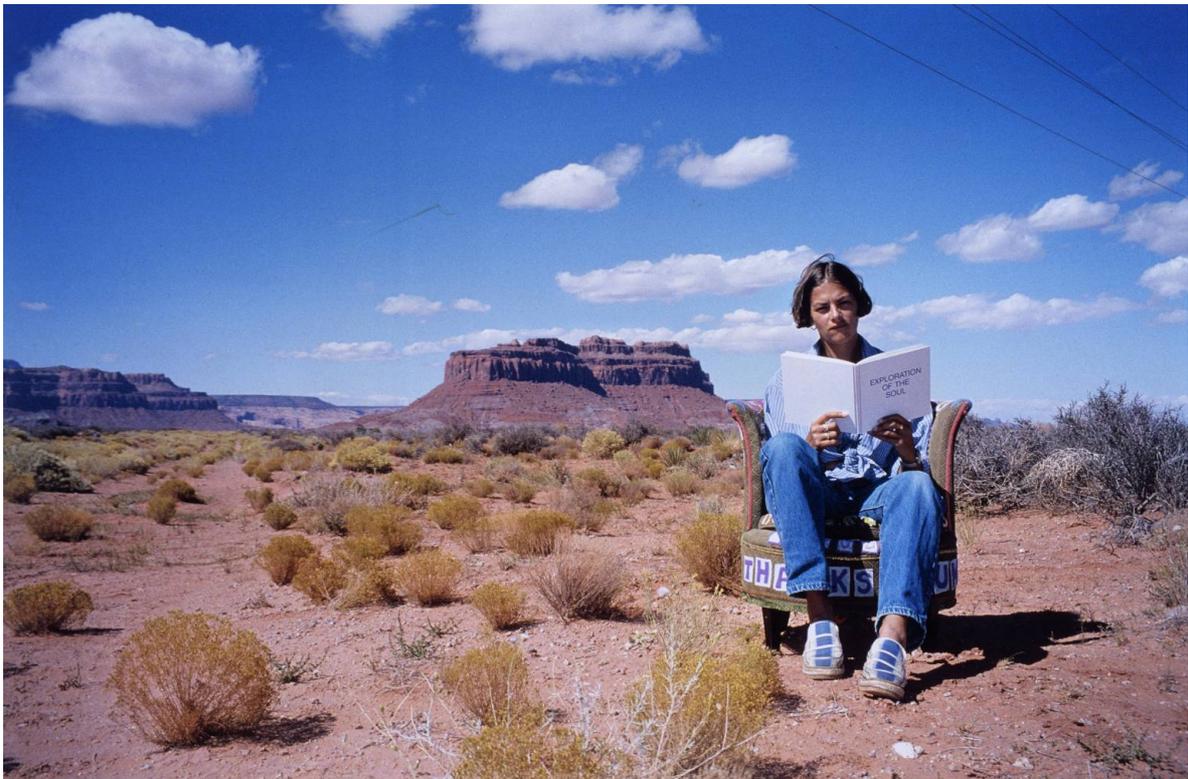


Fig. 74. Tracey Emin, *Outside Myself (Monument Valley, reading 'Exploration of the Soul')*, 1994

obra y su vida privada. Pretendía en cierto modo, “evangelizar” América con una subjetividad desbordante cargada de autobiografía.

El relato escrito y los medios para publicarlo y difundirlo les han permitido relatar, resaltar e incluso ocasionalmente mitificar, acontecimientos de su autobiografía. Los artistas

logran de esta manera anexionar al ámbito artístico un campo diferente al del arte, perteneciente a la literatura. Enriquecen el carácter autobiográfico de su obra artística desde ámbitos de publicación externos al espacio expositivo.

Los textos que se han publicado sobre las historias personales de los artistas autobiográficos -entrevistas, relatos autobiográficos y artículos-, se han convertido en una especie de biografía fragmentada en declaraciones. Se hace necesario rastrear y unificar todas estas publicaciones para obtener los datos indispensables para una comprensión más completa de la obra plástica.

Con diferentes estrategias los artistas que publican textos autobiográficos han logrado que sus piezas artísticas se conviertan en metáforas visuales cuyo referente siempre ha de ser buscado, como un discurso paralelo, en los datos biográficos y psicológicos que se han publicado en los medios de comunicación o en publicaciones propias. Por ello estos textos han pasado a formar parte fundamental de su obra.

III.3.4 Elaboración literaria del pasado en la obra autobiográfica

Otro elemento de esa intimidad como lo inobservable que conforma la identidad de la persona, es el trayecto vital, un elemento clave en la creación autobiográfica. El creador autobiográfico lo recorre, lo nombra y plasma recurrentemente en su obra como parte fundamental de la elaboración de su intimidad y de su propia identidad.

La mayor parte de los creadores autobiográficos se remiten al pasado, recorriendo un camino en sentido inverso al del resto de las existencias. Según James Olney, teórico del género autobiográfico, realizan el proceso desde el ahora, mirando hacia el pasado. En lugar de ir generando pasado desde el presente, convocan al pasado y elaboran su identidad presente constantemente desde lo que fueron y lo que les sucedió. Por ello este teórico afirma que actúan de manera que se invierte el discurrir natural del tiempo y en lugar de ir convirtiendo el presente en pasado, los creadores autobiográficos transforman

el pasado en presente⁸¹.

Las teorías que han estudiado la expresión autobiográfica desde finales del siglo pasado, subrayaron un dato importante, que se ha visto reflejado en la evolución de la creación plástica autobiográfica. Georges Gusdorf, uno de los primeros teóricos del género autobiográfico, introdujo en el debate sobre la creación autobiográfica una apreciación fundamental para el cambio de rumbo de los estudios sobre este tipo de creación. Diferenció sustancialmente el *yo presente* que crea y evoca del *yo pasado* que surge de los recuerdos. Hasta entonces se suponía que ambos eran una misma cosa, por lo que ni siquiera había surgido la duda o el interés por examinar más profundamente la cuestión.

Gusdorf argumentó que el *yo presente* reconstruye lo que sucedió proyectándose a sí mismo en el resultado. Según el autor, lo que se era se recupera desde la perspectiva de lo que se es ahora, de manera que lo que se recuerda es alguien que no corresponde realmente con lo que se era en aquel momento o algo que no sucedió realmente de la manera en que la memoria lo recuerda.

Paul Ricoeur explicaba que, en el primer estadio de la creación autobiográfica, proceso de reflexionar y buscar en las raíces del *bios* –que significa en griego “vida, el curso de la vida, el tiempo de vida”–, el creador autobiográfico generaba intencionadamente, de manera más o menos consciente, algo nuevo y desconocido hasta entonces en su existencia, lo que podríamos denominar “un hilo conductor” que da coherencia a la globalidad de la existencia, conformando un resultado de identidad unitaria. El proceso es intencional y está dirigido, en la mayor parte de los casos a generar una construcción identitaria coherente y unitaria.

El *yo* que resulta de la proyección hacia el pasado es por ello un *yo* que se recrea y cuanto mayor es el tiempo transcurrido entre el presente de la creación y el momento pasado que se reclama, se hace también mayor la distancia entre el *yo* pasado y el *yo* presente del creador. Ese *yo* del pasado, al ser elaborado a posteriori, se genera siempre desde unos intereses y una personalidad que tiene el creador en el presente, desde lo

⁸¹ Olney, James, “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía.” Suplemento *Anthropos* 29, Diciembre, 1991.

que la persona es en ese momento, y no desde lo que era entonces. Lo que se genera es una lectura posterior que añade a la experiencia vivida una conciencia que no se tenía cuando se vivieron los acontecimientos⁸².

El resultado es una recreación más cualitativa que cuantitativa, es decir, que funciona más como un modo de vida y una construcción personal que como un transcurso histórico. Una invención realizada por la capacidad simbolizadora de la mente y de la memoria, es decir, un constructo resultante de una selección consciente de los datos e incluso de una manipulación a posteriori que pretende favorecer el trazado de una línea coherente de intenciones, sentimientos y una sucesión progresiva y ordenada de hechos, que puede tener más o menos cercanía con la realidad pero de ninguna manera ser igual a lo que sucedió.

El creador autobiográfico crea por tanto a medida de sus expectativas presentes. Selecciona y simplifica su pasado, pudiendo eliminar en el proceso lo que avergüenza a su amor propio. Dispone de un lapso de tiempo entre pasado y presente que le permite reelaborar sus datos concediéndoles una coherencia global, un aspecto y significado unitario, que no es posible en la creación autobiográfica que se realiza en y sobre el presente inmediato.

El constructo o relato que genera se construye entonces mediante la suma de las diversas historias que sobre sí mismo cuenta o elabora plásticamente el artista, no conformando necesariamente una sucesión cronológica ni fiel de los hechos.

*[...] la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas.*⁸³

A partir de estas teorías, la creación autobiográfica pasaría a tener una intención diferente de la fidelidad a lo que sucedió realmente en el pasado. Se argumenta y razona que esa fidelidad es una impostura más que una posibilidad real. A partir de estas aportaciones

⁸² Gusdorf, G., "Condiciones y límites de la autobiografía", *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, *Anthropos*, 29, 1991, pp. 13 y 15, (edición original del texto: 1956).

⁸³ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México, Siglo XXI, 1996, pp. 997-998.

teóricas, la autobiografía se comenzaría a entender como:

*una reconstrucción de una vida, no sólo en el sentido de suma de datos sino, sobre todo, como forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación de la realidad histórica que vive la persona que realiza la creación autobiográfica.*⁸⁴

Esta reflexión teórica concuerda con los estudios que paralelamente se han hecho sobre la memoria, que ha pasado de ser considerada como un mecanismo fundamental y fiel de grabación de recuerdos a ser un mecanismo activo y subjetivo en la reelaboración de los hechos.

III.3.5 Elaboración del presente en las creaciones autobiográficas

Dado que el relato autobiográfico conlleva una re-creación que se realiza *a posteriori*, algunos teóricos se posicionan en la negación misma de la existencia del pasado como algo que existe en sí y que se pueda recuperar:

*No comprenderemos nada de la vida humana mientras sigamos eludiendo la primera verdad de todas: no existe una realidad tal como era cuando era; es imposible restituirla.*⁸⁵

En la misma línea discursiva T.S. Elliot planteaba que “el tiempo es irrecuperable” dado que consiste en “un presente eterno”, una especie de *carpe diem* que nos remonta a los albores de nuestra civilización al reclamar el presente como único tiempo posible para influir en el propio presente.

⁸⁴ Loureiro, Ángel G. “Problemas teóricos de la autobiografía”, *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Suplementos Anthropos 29, 1991.

⁸⁵ Papagno, Constanza: *La arquitectura de los recuerdos: cómo funciona la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008, p.23.

Situándose en este discurso teórico, no se puede conceder ningún crédito de verdad a los hechos presentados en la re-creación autobiográfica, a no ser que se presenten como documentación del momento vivido y como creación plástica autobiográfica realizada en y sobre el presente.

Muchos filósofos y psicólogos del siglo veinte privilegiaron como consecuencia el momento presente en sus investigaciones teóricas.

El filósofo español Luis Carretero Abad consideraba, en los trabajos que realizó en la década de los cincuenta⁸⁶, que la noción del instante presente era central, puesto que en realidad no hay más tiempo humano que éste. Para el autor el presente es lo esencial en el tiempo. En ese instante se concentran todos los procesos psíquicos y vitales. Es lo que crea, y con él, de hecho, surge el ser.

George Herbert Mead, en *The philosophy of the Present*⁸⁷, plantea que la realidad se halla en el presente, entendido como un “complejo” en el cual se proyectan la realidad y la conciencia de ésta.

Hay creadores autobiográficos que, compartiendo estas reflexiones teóricas, no ven ningún sentido en convocar el pasado en una creación. Comparten con las otras creaciones autobiográficas el deseo de conjurar la erosión que produce la herida abierta del tiempo, pero no sienten la necesidad de “tirar del hilo de Ariadna” del pasado.

Su propuesta es otra: presentar la verdad –o lo más cercano a ella, lo menos manipulado– de un momento que ha sucedido, captado por un medio capaz de registrarlo con una manipulación mínima por parte del creador, como puede ser la fotografía o el vídeo, o con elaboraciones textuales que recogen lo sucedido de la manera más próxima al suceso.

Desde su obra y su discurso conceden un valor principal a la vivencia del presente, único tiempo en el que pueden aprehender “los valores “propios” que constituyen lo

⁸⁶ Carretero Abad, Luis, *Una filosofía del instante*, México, Colegio de México, 1954 e *Instante, querer y realidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958. El filósofo fue discípulo de José Ortega y Gasset y artista.

⁸⁷ Mead, Herbert, *The philosophy of the Present*, Chicago, University of Chicago, 1932.

primariamente experimentable. El presente de su vida queda retenido y plasmado en su obra, situando el centro generador y axial en el instante en que se crea. Esta manera de crear autobiografía en el presente se sitúa en el otro extremo de la variable del tiempo habitual autobiográfico porque no reelabora lo sucedido, sino que se plantea como un registro del presente que se realiza sin viaje retrospectivo hacia el pasado. En lugar de tiempo reconstruido, se acerca más al tiempo “registrado”.

En este tipo de creación, según Georges May y Manuel Granel, se contraponen el pasado lejano sobre el que trabajan muchos artistas al pasado inmediato de creadores autobiográficos que trabajan sobre el presente⁸⁸. Según estos autores, este tipo de creaciones no manejan recuerdos, sino impresiones. Walter Benjamin añade que mientras las creaciones autobiográficas “tienen que ver con el tiempo, con el transcurso de las cosas y con aquello que constituye el constante fluir de la vida”, la creación autobiográfica sobre el presente trata “de un espacio, de momentos y de inconstancia”⁸⁹ y esta cualidad le permite transferir la expresión de uno mismo del orden de la temporalidad precaria y fugitiva al orden de la intemporalidad⁹⁰.

Este tipo de obra autobiográfica quedaría anclada, según Maurice Blanchot⁹¹, en un presente activo, en una duración, comparativamente con otro tipo de creaciones autobiográficas retrospectivas, quizá nula e insignificante, pero constatatadamente sin retorno.

Queda inserta por definición en el tránsito fugaz del tiempo, reivindicando el presente como momento decisivo de la experiencia personal y utilizando la creación como una afirmación del *yo*⁹² y como búsqueda de un lugar de inserción en el mundo.

El acontecimiento que recogen es “contemporáneo a la ocasión en que se pronuncia el

⁸⁸ May, Georges, *La autobiografía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p.173.

⁸⁹ Benjamin, Walter, *Escritos autobiográficos*, Madrid: Alianza Editorial, 1996, p.212.

⁹⁰ Gusdorf, Georges, *Les écritures du moi*, op. cit., p. 325.

⁹¹ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 23.

⁹² Gusdorf, Georges, *Mémoire et personne*, Paris: Presses Universitaires de France, 1951, p.43.

discurso que lo menciona⁹³ y se compone, según Benjamin, de la presencia y suma de los *Jetztzeit*, los “ahora” que se suceden, donde lo nuevo irrumpe de forma imprevista como un sorprendente mundo original. Las creaciones sobre el presente aprehenden los “ahoras” que el creador ha vivido, quedando sus anotaciones -plásticas y/o textuales- abiertas continuamente a las sorpresas del existir.

Aunque también existe un desfase temporal entre lo sucedido y el momento de la creación, el desfase del “pasado inmediato, conserva para algunos autores el escalofrío de la experiencia vivida⁹⁴ y deja menos amplitud para poner en juego la verdad referencial de lo que se anota.

III.3.5.1 Creaciones autobiográficas diarísticas

En la creación autobiográfica generada en el presente no encontramos la construcción de un *bios* o relato de vida autobiográfico coherente, sino un espacio en el que el autor se reconstituye en su unidad e identidad desde el presente, en el momento en que crea.

Una de sus vertientes es la creación diarística. La elección que hace el creador diarista se centra en los momentos, sentimientos y experiencias que desea recoger, por lo que sus obras tienen “el valor en sí mismo de ser el reflejo de un momento breve de determinadas situaciones vitales a las que se atribuye una importancia primordial⁹⁵”.

Se ha investigado mucho sobre el diario, desde que se desarrolló en pleno Renacimiento el gusto por este tipo, como mencionábamos al exponer la evolución del género en literatura, de carta o mensaje dirigido a uno mismo. Es un género creativo que ha existido literariamente desde la Antigüedad, consagrado desde sus orígenes a la cultura de la

⁹³ Benveniste, Émile, “El lenguaje y la experiencia humana”, *Problemas del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969. p.8

⁹⁴ Gusdorf, *Lignes de vie I: les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 319.

⁹⁵ Weintraub, Karl J., “Autobiografía y conciencia histórica”. *Suplementos Anthropos*, 29, diciembre 1991, p.21.

conciencia de sí. A lo largo de la historia, ha dejado obras de autorreflexión tanto de la intimidad como del proceso creativo excelentes en literatura, como el diario de Kafka, André Gide o Stendhal. Béatrice Didier matiza que este tipo de creación no se constituyó como género hasta que grandes escritores como André Gide lo publicaron estando en vida⁹⁶.

Su peculiar manera de afrontar la dimensión temporal, buscando insertarse en el movimiento del tiempo para apresararlo, ha hecho que sea considerado como “uno de los medios de que disponemos para resistir al tiempo e imponernos a él”⁹⁷.

Cada momento se refleja en su estado naciente, y por ello pueden mostrar desde su perspectiva una fidelidad más exacta a la realidad personal⁹⁸. Se le presupone a este tipo de creación la capacidad de salvaguardar la espontaneidad de la experiencia vivida.

La experiencia individual que recoge el diario puede constituir desde estas perspectivas la base de la comprensión para definir el sentido de una vida singular y por ello se le ha tomado como el instrumento más apropiado para “encarna[r] todos los procesos cotidianos y temporales de los hombres”⁹⁹.

Peter Boerner realizó una clasificación concisa de las características de la creación diarística¹⁰⁰: primero, el diario muestra una tendencia a lo factual, lo tangible, siendo sus percepciones concretas y no abstractas, de ahí que el artista autobiográfico diarístico tenga que recurrir al texto para expresar de manera concreta su intimidad. Segundo, el centro de tensión descansa en el individuo. Este atributo alude a que, con frecuencia, el diario sirve a su autor como una plataforma de diálogo público en diferido. La cuarta cualidad es que el diarista busca una orientación personal, ya que sus registros

⁹⁶ Didier, Béatrice, *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

⁹⁷ Gusdorf, George, *La découverte de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. 45.

⁹⁸ Gusdorf, George, *ibidem*, pp. 38-41.

⁹⁹ Gurméndez, Carlos, *El tiempo y la dialéctica*. Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 29.

¹⁰⁰ Boerner, Peter. “The Significance of the Diary in Modern Literature.” *Yearbook of General and Comparative Literature*, 21, 1972, pp. 41-45.

cotidianos, supuestamente, le van a permitir un mejor entendimiento de la multitud de impresiones que recibe. Sobre ello Alain Girard comenta:

los acontecimientos consignados en él [en el diario] no son en sí mismos, sino que son una ocasión para el autor de reflexionar sobre sí mismo, de aprehender el reflejo del mundo exterior en su consciencia, de provocar un sentimiento o un pensamiento, de clarificar un aspecto de su ser, considerado en última instancia como la sola realidad.¹⁰¹

La quinta característica, alude a que la naturaleza de las creaciones diarísticas es fragmentaria. Los pensamientos y reflexiones que se reflejan en los diarios que los artistas autobiográficos, se materializan en un uso fragmentario de materiales y técnicas. Es el caso de Emin y del collage de telas, letras y textos aparentemente inconexos de sus *quilts*. En sus creaciones de colchas y dibujos, incluye de forma no cronológica frases sueltas en ocasiones misteriosas o provocadoras, como “*Feas voces que vienen de la radio*”, “*no uno, sino dos*”, con textos más extensos extraídos todos ellos de sus diarios.

Tanto el estilo de Emin como el de Bourgeois se reconoce por la fragmentación de telas. Las técnicas tradicionales femeninas se usan como medio de reparación y de reconstrucción creativa de lo que está dañado, para repararlo y convertirlo en algo diferente.

Mirado desde su perspectiva, la fragmentariedad en realidad puede aportar un valor de novedad que revalorice a este tipo de creación frente a otras, dado que las impresiones tomadas del presente surgen en la relación del sujeto con un objeto que le está presente¹⁰², en un momento irrepetible,

La fragmentariedad, aunque ha sido denostada por los críticos literarios por romper la noción y continuidad de la trama narrativa, se ha convertido en un rasgo distintivo de la posmodernidad. Tanto es así que se menciona en ocasiones como baluarte de la crítica a la pretendida objetividad de la modernidad y de las acusaciones a las grandes narrativas.

¹⁰¹ Girard, Alain, *Le journal intime*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 16.

¹⁰² Dilthey, Wilhelm, *El mundo histórico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944, p.226.

la Historia unívoca.

La disolución de las grandes narrativas, en favor de lo fragmentario, lo excepcional, lo marginado, es también el reflejo de la desconfianza en la capacidad de los lenguajes expresivos para realizar representaciones transparentes del mundo que nos rodea. Según esta idea se propugnan pequeñas narrativas, fragmentos de la realidad válidos precisamente por su valor de uso y por su carácter local, provisional, contingente, temporal, inestable que ceden la noción del sujeto como entidad coherente desde la que parte el discurso. Quien construye la narración en este tipo de creación es el espectador, reuniendo los fragmentos presentados y añadiendo también los que conforman sus propias vivencias y recuerdos. Cuando nos referimos a la creación diarística, cada uno de nosotros pensamos seguramente en tipos diferentes, que varían entre el diario, el diario externo y el diario íntimo. Vamos a especificar a qué se refiere cada una de estas clasificaciones.

III.3.5.2 El hábito en la creación diarística

En el momento en que se aprecia en los creadores una disciplina de trabajo, un hábito de registro de la realidad, el resultado pasa a percibirse como un conjunto y a conformarse como un diario.

Dada la relevancia que tiene el concepto de hábito para el acto creativo diarístico, vamos a introducirnos en el significado del término y exponer lo que aporta.

El hábito sería “esa potencia o habilidad del hombre de hacer cualquier cosa cuando ha sido adquirido mediante frecuente ejecución de la misma cosa”¹⁰³. Según René Guénon:

En primer lugar, el hábito bajo la forma de la asimilación, que es una disposición o una manera de ser en el sentido de "habitus", y en segundo lugar, el hábito bajo la

¹⁰³ Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Ariel, 1994, voz “hábito”, cita de Locke, vol..II, p.1544.

forma de la repetición, en el sentido del latín "consuetudo". La primera de estas dos formas es la que, propiamente hablando, es el verdadero hábito, aquella de la que podemos decir con Aristóteles que es una segunda naturaleza. El hábito así entendido nace con el primer acto; la repetición no lo produce, únicamente lo desarrolla, en consecuencia el hábito no está solamente proporcionado al número y a la frecuencia de los actos realizados, lo está también y quizás incluso lo está sobre todo a su energía y a su duración¹⁰⁴.

El hábito supone cierto ahorro de energías al automatizar el ritual creativo diario, no permitiendo liberarse de concentrar la atención en el trabajo, ni dejar libre la mente para otras operaciones. Su práctica facilita la repetición de la acción y hace también que sea más necesaria: en primer lugar, cuanto más se repite el acto, más disminuye el esfuerzo, por consiguiente, el acto acaba por realizarse como por sí mismo, deviene así más rápido, pero al mismo tiempo más automático y cada vez menos claramente consciente. En segundo lugar, cuanto más fácil deviene el acto, más difíciles devienen por ello mismo los actos que le son contrarios o que son muy diferentes a él: es necesario un esfuerzo no para hacer el acto, sino para no hacerlo.

Desde la psicología, se señala que un hábito tiende a sustituir un estímulo, por ejemplo el hambre con relación al horario. El hábito genera automatismo en mayor o menor grado, tanto físico como psicológico. Sin embargo, al ser la creación diarística una propuesta intelectual más que un hábito de automatización físico, produce en menor medida otros efectos propios de la habituación como el encadenamiento o sincronización de los movimientos.

Hume situaba el hábito en un lugar principal dentro de las actividades cognitivas. El hábito sería para el autor, más que la propia razón, la guía de la vida humana, el fundamento de las expectativas respecto de los acontecimientos futuros.

Consideraba que nuestra idea de causalidad -a una causa le sigue un efecto-, fundamental para comprender los fenómenos de la realidad, no parte de la razón ni tampoco de las impresiones sensoriales, sino que se construye mediante el hábito. El

¹⁰⁴ Guenon, René, "El hábito", revista *Symbolos*, cap. XXX. [En línea] http://symbolos.com/rg_psi30.htm, (consulta:19/5/2011).

hábito o costumbre supliría así la incapacidad de la razón a la hora de fabricar inferencias causales, en donde se basan las creencias y se desarrolla la esencia del individuo.

Para Gusdorf¹⁰⁵ y Lejeune¹⁰⁶, teóricos fundamentales del género autobiográfico, la tarea de quien crea un diario como hábito, se convierte en una *práctica continuada* que es una manera de vivir. Otros autores apoyan la relevancia del hábito destacando su “importancia nuclear para la mejora de la *esencia* humana, asunto que ni pueden lograr, ni siquiera rozan, tanto las *disposiciones*, como las *costumbres*, como las *manías*”¹⁰⁷.

Algunos artistas han hecho referencia en sus creaciones a los hábitos relacionados con el horario, el calendario y las actividades cotidianas. En la obra de On Kawara, artista conceptual de origen japonés, encontramos una serie de “date paintings” (pinturas de fechas), a las que llamó *Today* (Hoy) y que comenzaron en 1966. Las obras muestran unas imágenes muy simples con una fecha pintada en blanco sobre un fondo uniforme. Son obras que el artista realizaba con un hábito diario y con una condición, debían ser realizadas en un sólo día. Si no cumplía esas dos premisas, simplemente las destruía.



Fig. 75. On Kawara, obra de la serie *Today*, 1966.

En otra serie posterior, On Kawara añadía más datos biográficos aparte de la fecha. *I got up*, consistió en el envío de postales a conocidos y amigos. En ellas escribía su dirección, la del destinatario, la fecha y una frase escueta que hacía alusión a una actividad cotidiana realizada por el artista como "I got up", "I went", "I read" y "I met" y la hora a la que se realizó.

¹⁰⁵ Gusdorf: *La découverte de soi*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁶ Léjeune, Philippe, *Le moi des demoiselles: enquête sur le journal de jeune filles*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 18 y “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”, *Revista de Occidente*, julio 1996, p. 58.

¹⁰⁷ Sellés, Juan Fernando, “Hábitos, virtudes, costumbres y manías”, revista científica *Educación y Educadores*, 1, Universidad de La Sabana, Colombia, pp. 17-25.

Su obra nos introduce en otras características fundamentales del género diarístico, el uso del calendario y el deseo de aprehender el presente. Reivindica además su presencia y existencia mediante el otro, informándole de actividades que indican que sigue vivo.

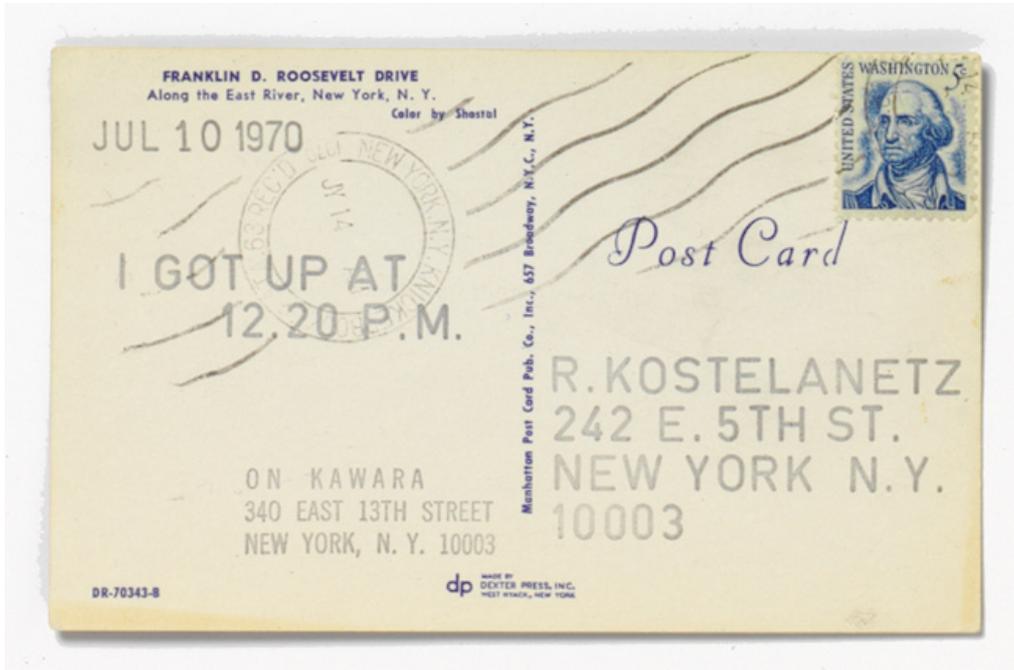


Fig. 76. On Kawara, obra de la serie *I got up*, 1970.

Esta obra se sitúa en el nivel más básico de la creación diarística autobiográfica por su carácter minimalista y conscientemente desproveedor de intimidad y de humanidad. Es un ejemplo de diario plástico reducido a su mínima expresión identitaria. Podría considerarse minimalista por el nivel tan extremadamente mínimo de intimidad que expresa, que en ocasiones queda reducido a la mínima expresión, como la fecha o la hora en que realiza la acción, y por el uso de una grafía elaborada con una máquina que recuerda la eliminación de la huella humana del discurso minimalista.

Podemos decir, que si muchos de los artistas autobiográficos han hecho versiones “humanizadas” del minimalismo, en este caso encontramos una versión minimalista de la creación diarística autobiográfica, donde se muestra una expresión de la vida del artista

mecanizada por la forma y “jibarizada” en la comunicación de la propia existencia.

III.3.5.3 Tipos de creaciones diarísticas. La creación diarística autobiográfica

El primer tipo, el diario en general, corresponde a la totalidad de las creaciones cotidianas. El segundo, el diario externo, está dedicado desde su origen al público y por ello suele portar determinadas características, como dar más importancia al acontecimiento que al sujeto, siendo en muchas ocasiones una crónica del mundo y de los otros más que un relato del yo del diarista. El tercer tipo, el diario íntimo, a cuyo estudio dedicamos este apartado, se refiere a todas aquellas creaciones que en principio están destinadas al registro de la intimidad del autor, de sus pensamientos, reflexiones y sentimientos, de manera que permite elaborarlos y reflejarlos tanto en el momento en que sucedieron como en su evolución.

Para comprender este género, que tan especial consideración obtiene de ciertos teóricos, hemos de relacionarlo con la categoría de lo íntimo que hemos expuesto anteriormente. Incidíamos en que lo íntimo es intrínsecamente inobservable y por tanto no comprobable. La única manera de conocer la intimidad de un sujeto, es precisamente a través de lo que éste mismo nos cuenta o expone. Ésta sería una de las funciones principales del diario denominado íntimo, conseguir mostrar ese reducto inobservable del ser humano, que algunos autores consideran como lo más auténtico que en él subyace.

Esta característica que liga a la creación diarística a lo privado y a la intimidad del individuo ha hecho que haya autores que hayan considerado este género como anti-arte¹⁰⁸ mientras otros sin embargo lo han calificado por el mismo motivo como quintaesencia de la creación¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Hans Rudolf Picard denomina al auténtico diario “a-literatura” en su artículo “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, Madrid, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, 1981, pp. 115-122.

¹⁰⁹ Caballé, Anna, *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (ss. XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995, p.51.

En lo íntimo, que se refiere a actos interiores del individuo como fantasear, imaginar, pensar o sentir, se repliega el yo diarístico y a él se ciñe para poder realizar el acto de creación dentro del respeto de ciertas cláusulas básicas, especialmente en el caso de la elaboración escrita, como el secreto o la ausencia de testigos. El diarista considera su *intimidad* cristalizada en su espacio de representación, la obra diarística, como algo exclusivamente propio, como un círculo inviolable. De ahí el celo protector que practican los intimistas para que sus creaciones estén fuera del alcance de las miradas ajenas.

En muchas ocasiones además es creado para uso privado de quien lo crea -al menos en un inicio-, pero lo que el creador sería también el receptor y no pertenecería al ámbito público de la comunicación. Para autores como Gusdorf el hecho de que el diario íntimo no esté en principio destinado a ser leído o visto por otras personas explica precisamente la sensación de libertad expresiva absoluta característica de este género¹¹⁰.

Algunos autores restan importancia al dato de que este tipo de creación no esté en principio destinada a ser mostrada, argumentando que “lo que se fija por escrito se eleva en cierto modo, a la vista de todos, hacia una esfera de sentido en la que puede participar todo el que esté en condiciones de leer [...porque] el horizonte de sentido de la comprensión no puede limitarse ni por lo que el autor tenía originalmente en mente ni por el horizonte del destinatario al que se dedicó el texto en origen”¹¹¹.

Los artistas que utilizan el diario en sus creaciones recogen vivencias dispersas, su “punto de mira se desplaza continuamente al ritmo del calendario: el personaje va consignando con mayor o menor minuciosidad lo que el día le va trayendo”¹¹². Puede que en ocasiones los registros puedan parecer insignificantes, pero cada uno recoge una vivencia diferente, por lo que existiría similitud pero no repetición.

Páginas extraídas de los diarios de Louise Bourgeois han sido expuestas como obra. La artista expone sus recuerdos y explora de manera psicoanalítica los sentimientos vinculados a sucesos de su infancia, como “guilt feeling and need to be punished” (“sentimiento de culpa y necesidad de ser castigada”).

¹¹⁰ Gusdorf, G., *La découverte de soi*, op. cit., pp.38-41.

¹¹¹ Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 1991, pp. 471, 474.

¹¹² González Becker, Marina, “La metanarración en la autobiografía”, en *Revista Signos*, 1999, 32, pp. 11-15.

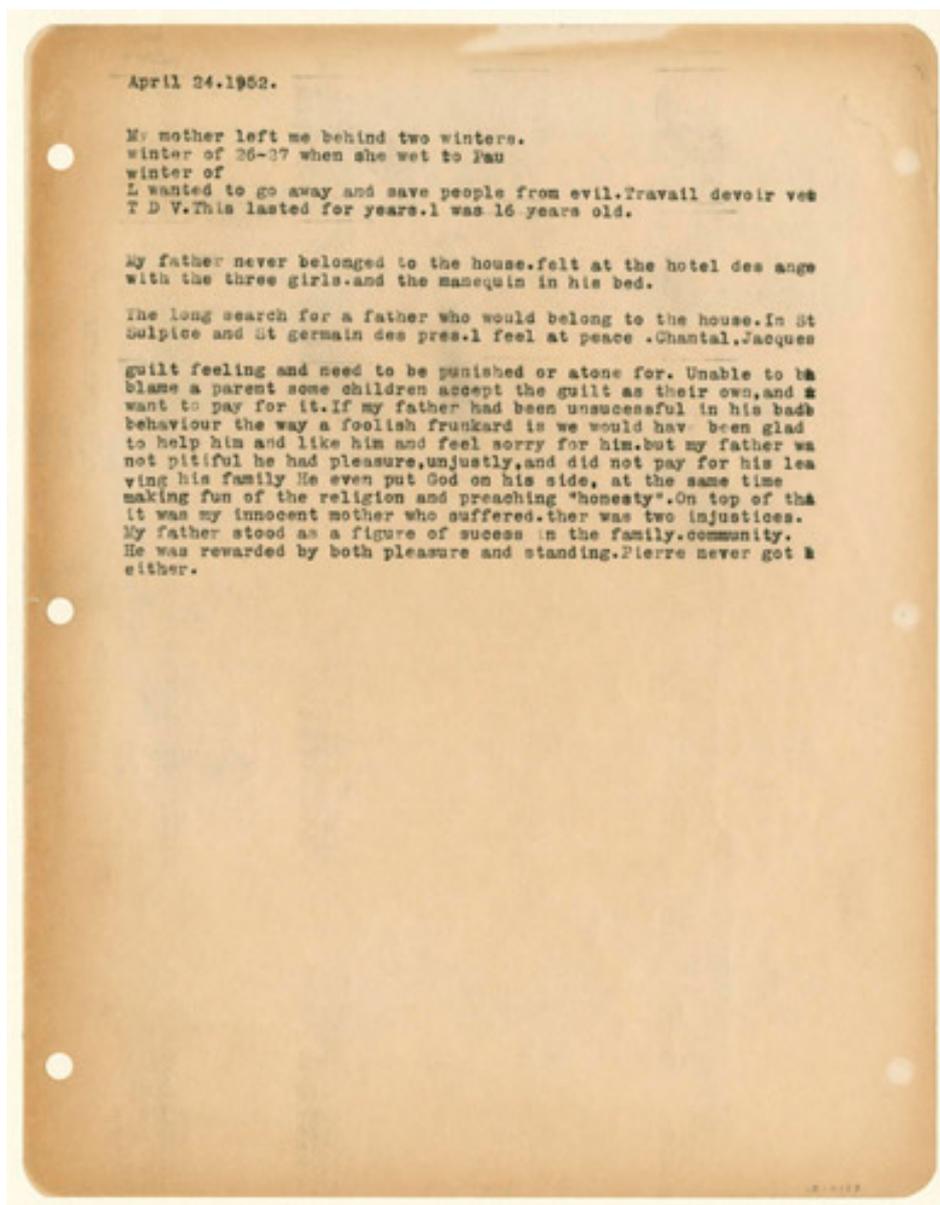


Fig. 77. Hoja del diario de Louise Bourgeois

También encontramos otro tipo de diario literario de artista autobiográfica en la columna diaria que la artista escribía para un periódico de tirada nacional. Desde abril de 2005 a marzo de 2009, Emin fue contratada como columnista en el periódico británico The Independent. Su espacio se titulaba "Tracey Emin: my life in a column".

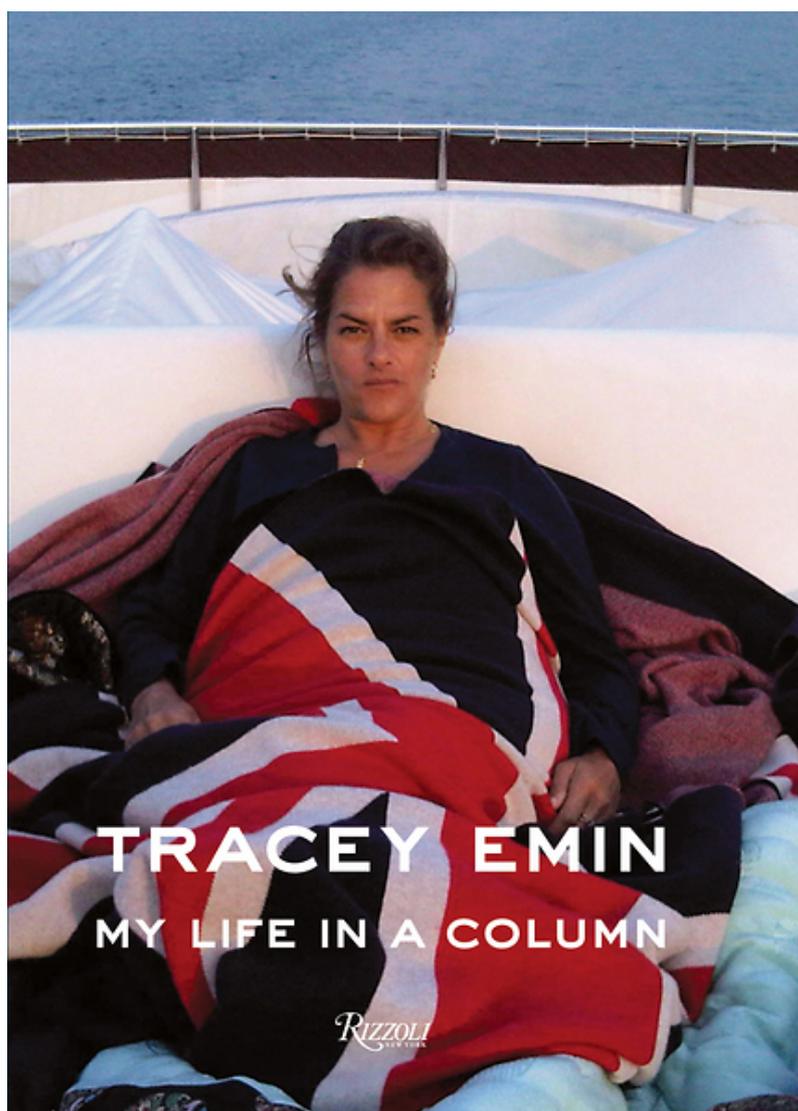


Fig. 78. Portada del libro "Mi vida en una columna" que recoge los escritos de Emin en el periódico The Independent y publicado en 2011.

La columna fue un éxito entre los lectores y todos los textos fueron publicados posteriormente en forma de libro por la artista. Al público ajeno al arte ha debido de parecerle interesante cómo Emin hablaba sin pudor tanto de la creación, como de sus experiencias personales.

Un ejemplo del tipo de expresión de la intimidad de este diario puede ser el texto del viernes 5 de octubre de 2007. Ese día se publicó la columna con el título "If you're not

careful you wake one morning to find yourself, not awake but semi-comatose”¹¹³.

En ella se traslucía no sólo la intimidad, sino la reflexión que mencionábamos sobre el proceso creativo. Aunque no vamos a reproducir el texto completo, el título concentra un rasgo muy característico de la obra de Tracey Emin, el carácter confesional e impúdico sobre cuestiones de sexo o alcohol.

Cuando habla de sus experiencias parece una columna confesional de una persona famosa con una vida excéntrica. Es de hecho algo infrecuente que estas confesiones y reflexiones hayan encontrado una vía de publicación periódica en uno de los diarios más importantes del país, si no es porque Emin ha alimentado intensamente su aparición en los medios, participando en anuncios y convirtiéndose en un personaje mediático.

Habla de amigos, locales que le gusta visitar, fiestas, hombres, pero también de reflexiones vitales como la ansiedad de envejecer.

Love, passion, and loss. To live broken-hearted for many feels like a living death. I really do think that some people feel things more than other people. I also believe that there is a hierarchy of emotions.

*When I was younger I used to think I was jealous. That I suffered jealousy. It was one of the reasons why I fell in love with the paintings of Edvard Munch, because he made a painting called Jealousy that was about himself. I thought it was an incredibly open, self-effacing, and defiant thing for a man in the early twentieth century to do. By openly displaying his weakness it empowered him and gave him strength.*¹¹⁴

¹¹³ Trad. pr.: “Si no tienes cuidado una mañana en lugar de despertar, vas a encontrarte semi-comatosa”. Emin, Tracey, *My life in a column*. New York, Rizzoli, 2011, p. 365.

¹¹⁴ Ibidem. Trad, propia: “Amor, pasión y pérdida. Vivir con el corazón roto es para muchos como una muerte en vida. Realmente pienso que algunas personas sienten las cosas más que otras. También creo que hay una jerarquía de las emociones. Cuando era joven pensaba que era celosa. Que sufría de celos. Fue una de las razones por las que me enamoré de las pinturas de Edvard Munch, porque hizo una pintura llamada *Celos* que era sobre sí mismo. Pensé que era una cosa increíblemente abierta, desafiante y de enfrentamiento de uno mismo para un hombre del siglo veinte. Mostrar abiertamente su debilidad le daba poder y fuerza”.

Esta última frase condensa la intención confesional de la obra de Emin. Cuando la artista expone sin pudor y sin límite su privacidad y su intimidad cree firmemente en que el proceso la empodera y le da fuerza en lugar de debilitarla y hacerla vulnerable para los demás. En ocasiones por ejemplo da consejos como en el texto “Even at our saddest times – moments of anger – we mustn’t judge. We must always have the ability to see past the obvious. Maybe not question others, but look at ourselves”¹¹⁵.

La artista también habla del proceso creativo en su columna, un texto diarístico que trataba sobre el esfuerzo y la frustración en la creación artística:

The worst thing is the fear. Seriously, how can someone be afraid of a paintbrush and some paint? But I am. I sit there for hours just staring at it, trying to pluck up the courage and telling myself just to go for it, do it, come on. Sometimes I cling on to part of the canvas that I feel is OK, not brilliant, just OK. OK, when everything else on the canvas is shit. ¹¹⁶

Cuando Emin habla del arte que le gusta, del proceso creativo, de la frustración, del miedo, en columna de un diario y en un libro de gran difusión, está llevando a cabo de una manera inaudita y tremendamente efectiva, la normalización de la imagen del artista para esa gran mayoría de la población que desconoce esta profesión.

III.3.5.4 El diario fotográfico

Existen técnicas utilizadas en la creación diarística, como la fotografía o el video, que permiten un registro más inmediato de lo que sucede y generan por ello un tipo de creación diarística diferente, que podría calificarse como creación diarística “en directo”.

¹¹⁵ Ib. Trad. pr.: “Incluso en nuestros momentos más tristes -momentos de rabia- no debemos juzgar. Debemos tener siempre la capacidad de ver más allá de lo obvio. Quizá no cuestionar a los otros, sino mirarnos a nosotros mismos”. Tracey Emin. 9 December 2005. *The Independent*.

¹¹⁶ Íb. Trad. pr.: “lo peor es el miedo. En serio, ¿cómo puede alguien tener miedo de un pincel y algo de pintura? Pues yo lo tengo. Me siento allí durante horas simplemente mirándolo, intentando reunir el coraje y diciéndome a mí misma vamos, ve a por ello. Algunas veces me aferro a una parte del lienzo que siento que está bien, no brillante, sólo bien. Bien, cuando todo lo demás en el lienzo es mierda”.

Con estos medios, lo íntimo, lo interior del ser humano que se infiere únicamente por actos y expresiones, suele quedar oculto tras las imágenes, y el relato de vida ha de buscarse entonces a través de huellas e índices de la existencia que se retrata. Encontramos un ejemplo de este tipo de obra autobiográfica que registra el presente en directo en la obra fotográfica de Wolfgang Tillmans. Su obra está formada por imágenes fotográficas registradas de su vida.



Fig. 79. Wolfgang Tillmans. *Strumpfe*. 2002.

Aparecen desde imágenes de su entorno, hasta celebraciones de su vida sexual, o imágenes de su participación en manifestaciones contra el racismo, las guerras o contra la discriminación de los homosexuales. Tillmans proviene de la fotografía publicitaria y la influencia de este mundo se refleja en la apariencia, en los encuadres y en la calidad de su trabajo. Es un álbum de fotos personal, con objetos y temas pertenecientes a su vida personal, intrascendentes para ser mostrados en una revista. Todas sus fotografías están cuidadas al máximo y mantienen esa apariencia de imagen lista para ser publicada, con contrastes fuertes de colores y presentación y composición atractivas. Sin crear un hilo narrativo que los una, en los instantes retenidos de su obra se enlazan vertiginosamente historias de excesos, ocio, amor, sexo, moda, noches, paisajes, amigos y deseo. El acabado profesional se aprecia también en sus exquisitos bodegones o naturalezas muertas, que parecen realizados en esos tiempos relajados en los que, mientras uno desayuna coloca ingredientes, colores y objetos que están por encima de la mesa, y jugando distraídamente lo compone y lo fotografía. En estas composiciones el artista en

ocasiones añade objetos sexuales.



Fig. 80. Wolfgang Tillmans, *Lutz, Alex, Suzanne & Christoph on beach.*, 1993.

El conjunto de imágenes se agrupa por el concepto generador de ser imágenes vividas, nunca ajenas al autor que nacen de la propia presencia del que las hace como huellas de su existencia. Son la culminación del proceso de lo vivido, lo experimentado, lo sentido y finalmente reflejado.

Podrían parecer fotografías extraídas del álbum personal de alguien. No hay un tema concreto y al mismo tiempo están todos los posibles, es decir, parece que el artista fotografía indiscriminadamente aquello que experimenta en su vida.

La obra del artista es compulsiva, quizá como el mismo carácter del presente: rápido y con múltiples



Fig. 81. W. Tillmans. *Sommer.* 2004.

estímulos. Da la impresión de que fotografía todo lo que pasa por delante en su vida, desde momentos privados hasta eventos a los que asiste. No aparece un “instante decisivo” o “mágico” de Cartier Bresson, sino que parece reivindicar la importancia de todo lo cotidiano que conforma la existencia y la identidad de la persona.

Es un presente “real” que registra instantes cualesquiera. Momentos que no es necesario esperar a que se formen, sino que sitúan al creador en una disposición atenta, siempre dispuesto a imprimir la vida al mismo ritmo que ella marca. Su carácter de reivindicación de una vida no filtrada, no tan seleccionada, y más parecida a lo que sucede en la realidad, nos recuerda a la pugna por la vida real nietzscheana que subyace en tantas propuestas creativas autobiográficas. No reivindicando nada en un primer momento, sí refleja las reivindicaciones políticas y sexuales que parten de su propia actitud vital.

Utiliza diferentes formatos, mezcla los temas y presenta las fotografías sin marco, sujetas al muro con una especie de chinchetas o alfileres. Algunas imágenes aparecen en formatos enormes, otros en formatos pequeños, algunas agrupadas sin un criterio aparente para el espectador, otras situadas mucho más arriba del espacio confortable de observación.

Parece que se tratara de una instalación casera del álbum fotográfico personal del artista, pero con la diferencia de que no sigue un recorrido o despliegue cronológico.

Las imágenes se instalan de manera cuidada pero caótica, al menos aparentemente, dando la impresión de que las vivencias de una persona, las imágenes grabadas por nuestra memoria, tampoco siguen un pensamiento lógico, sino que se agolpan y toman preponderancia en la obra de Tillmans unas sobre otras por el tamaño y la ubicación, sin que podamos controlar el proceso.

Es un presente saturado de mirada y de vida, y de fragmentariedad. La que da el propio presente, sin esa elaboración posterior que aúna y alinea de manera coherente lo que quizá, en un principio, se parecía mucho más a lo que refleja la obra de Tillmans: rapidez, fragmentariedad y registro por igual de hechos importantes que de hechos insignificantes.

Esta obra se acerca más al peculiar modo fragmentario y selectivo de funcionar de la memoria que al constructo casi literario que se realiza posteriormente en la elaboración

autobiográfica del pasado.



Fig. 82. W. Tillmans, imagen de una de sus exposiciones.

El espectador siente ante la obra de Tillmans que no es necesario una técnica especial – aunque la apreciación es falsa, es un fotógrafo de moda profesional con un uso de la técnica impecable- y la obra, tanto las fotografías, como el montaje y los materiales y técnicas que utiliza, sugieren acercamiento y accesibilidad al espectador, un acercamiento del arte a la vida que ya hemos observado en otros artistas autobiográficos.

Más allá de la técnica, al espectador se le envía el mensaje de que no necesita inventar un mundo fuera del que nos pertenece como individuos. De esta manera, los espectadores pueden reconocer en estas imágenes una relación consigo mismos y una proximidad no muy frecuente en los espacios artísticos, debido a que la distancia "aurística" casi ha desaparecido. Podemos así hablar de un trasfondo político en este trabajo: un arte que burla el "aura" creativo mediante la exposición de un presente "real" y auténtico, con una elaboración posterior mínima, que se muestra accesible al espectador.

III.3.5.5 El diario videográfico

Tanto la fotografía como el video son medios muy adecuados para la auto-contemplación, porque permiten que el creador muestre perspectivas de su cuerpo y de su identidad ajenas a él mismo y explore la apariencia que los otros perciben. En el caso del video, esta característica se amplía, permitiendo explorar los gestos propios y los de otros, hacer comentarios y reflexiones, escuchar la propia voz como la escuchan los demás y contemplar los indefinibles mensajes que transmite el lenguaje corporal. Al explorar estos aspectos, la obra se cierra sobre sí mismo y se trabaja el yo visto por los demás.

Las características que aporta el video a la creación artística autobiográfica son tan adecuadas para el género que de hecho la considerada como la “primera cinta de videoarte” de la historia, es una documentación de un fragmento de la vida de Nam Yuk Paik, un trayecto que el artista realiza en taxi al regresar de una tienda de música. Reprodujo la grabación en el Café Gogo, 152, de Bleeker Street, October 4 and 11, 1965 y así tituló a la obra.

Como exponíamos respecto a la obra de On Kawara, este uso aséptico del medio, en este caso del video, para registrar un trayecto cotidiano podría situarse en el grado más básico de la expresión autobiográfica, el registro fiel de un suceso de la propia vida.

El video de Paik recuerda a los trayectos situacionistas que se recomendaba proyectar y llevar a cabo en las ciudades. Planteados para generar sensaciones y reflexiones nuevas sobre cuestiones que pasan inadvertidas como la luz, los espacios o las personas que los recorren, su propuesta resurge en la obra de otra artista autobiográfica, Sophie Calle.

La obra videográfica de Calle tiene un carácter diarístico que incluye expresiones de la intimidad de su creadora. La artista suele adjuntar a la característica documental del vídeo o la fotografía, comentarios, pensamientos y sensaciones personales, de manera que su obra pasa a un grado más elaborado de expresión autobiográfica en cuanto a la cantidad de información identitaria que porta la obra.

Un ejemplo es la obra titulada “No Sex Last Night”, que consiste en una filmación que comenzó en 1992, durante un viaje desde Nueva York a San Francisco que realizó con su pareja de entonces, Greg Shepard. El vídeo es un conjunto de imágenes fijas y grabaciones mutuas, en las que se escucha el murmullo de apreciaciones de Calle en francés y subtítulo en inglés, como si fuera un diario personal leído. Se escucha también el diálogo interior de Shepard en inglés y las conversaciones en tiempo real entre ellos y con autostopistas, camareras y mecánicos.

Finalizó en 1994, cuando la artista editó la grabación superponiendo textos y voces en off que retrataban los pensamientos de ambos durante el trayecto.

La atención del vídeo se centra en la relación entre Calle y Shepard. La narración se intercala con grabaciones nocturnas en habitaciones de moteles de carretera y con la celebración de la boda entre ambos en una capilla de carretera de Las Vegas.

A través de las imágenes presenta una filmación que pertenece a su privacidad, pero añade al mismo tiempo un ámbito poco explorado por

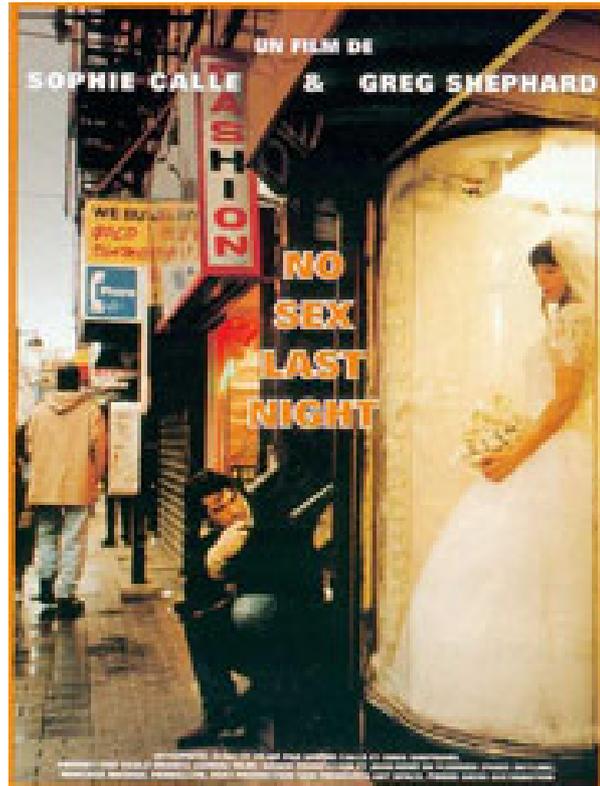


Fig. 83. Sophie Calle, portada del video *No sex last night*, 1994.



Fig. 84. Sophie Calle, fotograma de *No sex last night*.

la dificultad de su representación: los pensamientos o sentimientos, que pertenecen a lo íntimo, aquello que no puede ser confirmado desde el exterior porque no es observable.

Su obra explora pensamientos espontáneos sobre situaciones concretas de su vida, generalmente ligadas a su relación con los hombres. Calle refleja, por ejemplo, mediante las imágenes y sus pensamientos añadidos, reflexiones como “Eso es. Lo he hecho. Estaré casada. No seré una vieja solterona nunca más” o “Un día olvidaré todo lo que tuve que pasar y sólo recordaré que un hombre me quiso lo suficiente como para casarse conmigo”, condicionamientos culturales interiorizados por las propias mujeres como la obligación moral y social del matrimonio y el miedo a ser rechazada o contemplada como una solterona y, por tanto, como una fracasada. Calle acentúa también en el video la relación casi onanística de Shepard con su coche, a través de comentarios como “Pensé que me estaba grabando a mí, no al coche”,

Su obra es un ejemplo de cómo un tipo peculiar de creación autobiográfica, diarística que destaca su poder de servir de crónica histórica aportando la visión humana de colectivos marginados. Esta estrategia es compartida también por otros y otras artistas autobiográficos, que logran dar un paso más allá al explorar y adjuntar mediante el uso de texto en la obra plástica de forma literal lo inobservable y silenciado de los colectivos a los que pertenecen; es decir, sus pensamientos frente a las situaciones cotidianas a las que se enfrenta continuamente en una cultura patriarcal y falocrática.



Fig. 85. Sophie Calle, *No sex last night*. El texto dice: “Pensé que estaba filmándome a mí, no al coche”.



Fig. 86. Sophie Calle, *No sex last night*, el texto dice: “Me quedan sólo 2 días para intentar tener un buen recuerdo de este viaje”.

Ampliaremos y profundizaremos en el siguiente capítulo en este uso de la autobiografía como medio para conseguir, a través de la exposición pública en el mundo del arte, avanzar en la línea de valorar y normalizar la vida personal del creador autobiográfico y, por extensión, la del colectivo invisibilizado al que pertenece.

PARTE CUARTA
CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS INIVIDUALES Y COLECTIVAS

IV.1 INTERACCIÓN ENTRE LA CREACIÓN IDENTITARIA INDIVIDUAL Y LA CREACIÓN IDENTITARIA COLECTIVA

Las creaciones autobiográficas tienen un valor de testimonio personal, pero en ocasiones también reflejan la situación social de todo un colectivo e incluso, con el paso del tiempo, pueden llegar a convertirse en documento histórico. En ese caso, del que pondremos a continuación un ejemplo, la creación autobiográfica aporta a la Historia oficial una visión diferente, que no consiste en fechas y datos, sino en emociones y reflexiones del ser humano en esas situaciones. Aporta la visión humana y de la intimidad a una narración objetiva y política, en la que las personas no son, de nuevo, más que medios para un fin.

IV.1.1 La creación autobiográfica como documento histórico colectivo



Fig. 87. Fotografías familiares de Charlotte Salomon.

Charlotte Salomon fue una joven artista judía nacida en Alemania en 1917, hija de un reputado médico alemán y una enfermera, que sufría de un trastorno mental congénito. Su creación se desarrolló durante la primera mitad de la segunda guerra mundial. Su obra fue escondida durante la segunda mitad y finalmente cedida el conjunto progresiva y dolorosamente por la familia a partir de 1961, para su definitiva y global exhibición por el Museo de Historia Judía de Amsterdam en 1981.



Fig. 88. Charlotte Salomon, pinturas de la serie *Leben? Oder Theater?*, realizada entre 1931 y 1940.

Su obra consta de 1.325 gouaches, acompañados de textos y anotaciones en papel de estraza. El título que acompaña a la serie de 769 gouaches es *Leben? Oder Theater? Ein Singespiel* (“¿Vida o Teatro? Una obra con música”). Su obra comienza con una primera pintura sobre el suicidio de su tía en 1913, por cuyo recuerdo habían puesto el nombre a Charlotte. También representó en su obra el suicidio de su madre, que se había lanzado por la ventana cuando ella tenía 10 años, y el de su abuela.

La artista utiliza la creación plástica de manera terapéutica, como una vía de escape a una situación familiar que relata en su obra: las mujeres de su familia sufrían de una enfermedad mental y todas habían terminado suicidándose. Creando lograba escapar de la enfermedad mental, canalizarla y canalizar su trágica historia familiar.

Encontramos pinturas y textos en los que rememora escenas familiares, el ascenso del nazismo y sus incipientes efectos sobre la familia de Charlotte, la comunidad judía de Berlín siendo exterminada o el padre siendo enviado a un campo de concentración. En la última obra, realizada en 1940, Charlotte expresa su decisión de convertir la pintura en su profesión.

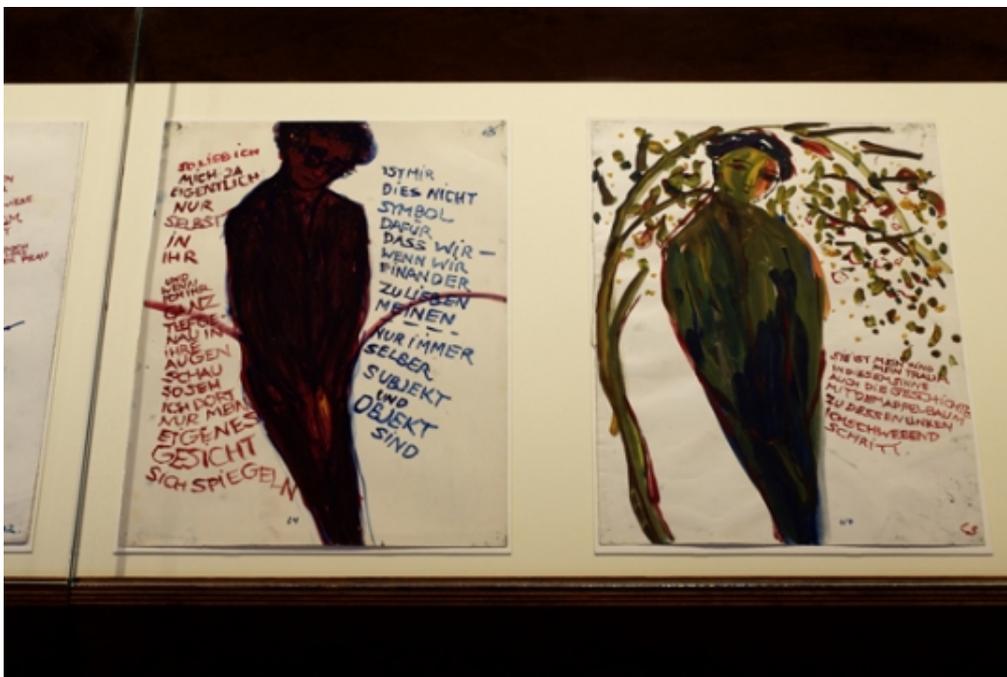


Fig. 89. Charlotte Salomon, pinturas de la serie *Leben? Oder Theater?*, realizada entre 1931 y 1940.

Aparte de ser una obra pionera de la expresión plástica autobiográfica, en su obra podemos contemplar una aportación gráfica innovadora: retrata secuencias de una acción autobiográfica repitiendo la figura, como si fuera un cómic.

La artista completa la narratividad de las escenas autobiográficas escribiendo en las obras y acompañándolas con reflexiones sobre la vida humana y la supervivencia:

Qué es lo que nos hace conformar y reformarnos a nosotros mismos de forma tan brillante tras tanto dolor y sufrimiento?



Fig. 90. Charlotte Salomon, pintura de la serie *Leben? Oder Theater?*, realizada entre 1931 y 1940.

Su obra tiene un valor añadido al plástico al vincularse con un momento histórico vivido por un colectivo oprimido. Es el primero de los ejemplos que mostraremos del arte autobiográfico como medio de elaboración y fijación de la memoria e

identidad colectiva.

Nadie era capaz de escuchar a nadie y comenzaban inmediatamente a hablar sobre sí mismos. Allí emergió, en una criatura reservada y dolida, un sentido que expresaba toda la impotencia de aquellos que intentan agarrarse a las briznas de hierba en la más violenta de las tempestades. La obra de Charlotte Salomon constituye por ello un precedente de la creación autobiográfica posterior ligada a la búsqueda de vías de expresión de realidades que no tienen normalmente cabida en la esfera pública ni en la Historia que se escribe desde un único punto de vista. A raíz de la exhibición de su obra, en este año 2015, un escritor francés, David Foenkinos, le ha dedicado una novela que relata su vida. “Charlotte. Una biografía emocional”, relata la vida de la artista y su huida a Francia, donde fue denunciada por un colaborador y enviada, embarazada de cinco meses a Auschwitz, donde murió a manos del nazismo a la edad de 26 años.

La obra de Salomon, y el eco de la novela, han hecho que en este año en Francia se erijan varios monumentos en honor y recuerdo de la artista.

IV.1.2 De la memoria individual a la colectiva en el arte autobiográfico

Hay artistas autobiográficos que sienten su memoria vinculada a la colectividad y alternan su obra autobiográfica con obras que retratan la biografía de otras personas o colectivos:

Creo que uno de los elementos que aparece en mis series es el deseo de situarme en el interior de nuestra propia historia, definir un fondo y una memoria común y pasar constantemente de lo particular a lo general (cuando hablo de mi estoy aludiendo a los otros, y viceversa).¹¹⁷

Encontramos varios ejemplos de artistas que han pasado de la creación autobiográfica

¹¹⁷ Entrevista de Irmeline Lebeer a Christian Boltanski, Lebeer, Irmeline, *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997, p. 94.

personal a la creación biográfica de los demás, puntual o definitivamente. En el caso de Christian Boltanski, (París, 1944) su obra comenzó con la creación de vitrinas que agrupaban los recuerdos de eventos pasados y funcionaban como reliquias de un museo antropológico.

En 1972 Christian Boltanski realizó dos *Vitrines de référence* (“Vitrinas de referencia”), similares a las vitrinas expositivas de museos, que contenían objetos clasificados con un pequeño texto. Dentro de las vitrinas se encontraban, entre otros objetos, fotos familiares como “Six Photos de famille” (“Seis Fotos de familia”, de 1971), o una foto titulada “Description et présentation d’une photo sur laquelle je suis en compagnie de mes frères en 1959” (“Descripción y presentación de una foto en la cual estoy en compañía de mis hermanos en 1959”), una “Bolsa de tela blanca” con cabellos o un “Trozo de un jersey llevado por Christian Boltanski en 1949”, presentado junto a una fotografía.



Fig. 91. C. Boltanski, *Vitrines de référence*, 1972

Parecía que el artista reivindicaba la importancia de su vida y de los datos y signos de ella al mismo nivel que los objetos que se conservaban y exhibían en los museos, pertenecientes a personajes históricos relevantes.

Los visitantes de sus exposiciones se sentían atraídos por esos objetos acumulados. El artista conseguía involucrarles personalmente por su cualidad de objetos utilizados y

vivididos; es decir, por su función de pruebas de la existencia y porque en cierta manera funcionaban como signos de un relato vital que intentaban descifrar.

En los años ochenta el artista presentó *Les Archives de Christian Boltanski 1965-1988* ("Los archivos de Christian Boltanski", 1965-1988), obra integrada por mil doscientas fotografías y ochocientos documentos relativos al autor, que éste distribuyó en seiscientas cuarenta y seis cajas de galletas de metal oxidado, cuya disposición variaba según las características del espacio expositivo.

Entre 1969 y 1970 serió y envió a un considerable grupo de personas gran parte de los objetos y fotografías que componían las Vitrinas de Referencia. Elegía una foto, la copiaba y la enviaba. La foto de su hermana pequeña en la playa de Granville, por ejemplo, fue seriada y enviada a 50 personas en noviembre de 1969. Su estrategia recuerda a la de Félix González-Torres, en cuanto a distribuir las huellas de su memoria para que pervivieran entre los demás.



Fig. 92. Christian Boltanski, *Autel de Lycées Chases*, 1986-87.



Fig. 93. Félix González-Torres, *Untitled (Last Light)*, 1993.

A partir de julio de 1971 su enfoque comenzó progresivamente a cambiar, pasando de la preservación de la memoria personal a la colectiva. A partir de entonces, su obra se centró en la memoria de inmigrantes, obreros o, de manera preponderante, las víctimas del holocausto. En la obra *Les suisses morts* (“Los suizos muertos”), de 1990, el artista instalaba fotografías de judíos asesinados junto con bombillas, como si fuera un memorial que pretende encender una luz para mantener su memoria viva.

Encontramos una obra formalmente similar de Félix González-Torres, que realizó instalaciones de bombillas cayendo, como memoriales dedicados a su pareja Ross, fallecido debido al SIDA. Ambos aplican en estas obras un uso cultural tradicional de las velas, iluminando el retrato de una persona, para guiar y facilitar su “camino” en otra vida y mantener vivo su recuerdo.

Boltanski no volvió a crear obra autobiográfica, dedicando el resto de su creación al homenaje y recuperación de colectivos fallecidos por diferentes causas.

IV.1.3 La historia personal como parte de la Historia oficial

Este giro desde la propia autobiografía hacia la de otros, aparece en obras puntuales de otros artistas autobiográficos, como Félix González-Torres, que comparte el sentimiento y la necesidad de conectar su creación autobiográfica con la biografía de los demás y la historia.

En ocasiones insertan sus historias en otras, cuentan vidas ajenas, o incluyen en la propia autobiografía datos de la historia colectiva, como hitos que también han influido en la conformación de su propia identidad.

Félix González-Torres traza una diferencia interesante en esta cuestión, al plantear la idea de que la propia identidad no puede ser concebida como un fenómeno a-histórico, aislado de lo que sucede a su alrededor. Por mucho que el artista o el ciudadano deseen desprenderse de esa influencia externa, no pueden, porque ha sido parte conformante de su identidad.

Para él, la identidad personal y la propia memoria han crecido y se han conformado en diálogo con sucesos sociales y políticos de carácter nacional o internacional, por lo que la Historia y el discurso oficial han conformado inevitablemente también la identidad personal.

Su postura inclusiva es innovadora dentro de los discursos de los artistas autobiográficos. La mayoría se sitúa, como veremos, en una actitud de rechazo y ataque del discurso oficial unívoco de la Historia y de los modelos estandarizados que se lanzan en el ámbito de lo público.

La particular concepción de la identidad de Félix González-Torres, imbricando lo personal con los acontecimientos de la esfera pública, se refleja en la obra "Untitled", creada en

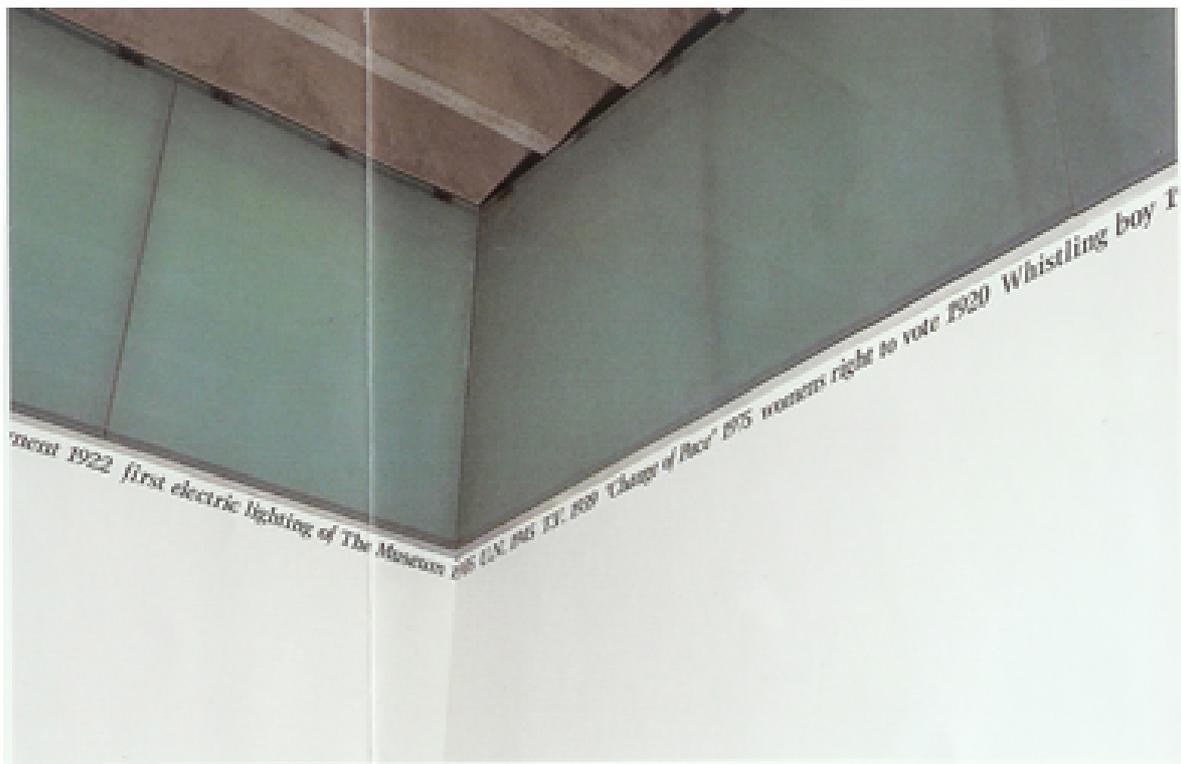


Fig. 94. Félix González-Torres, *Untitled*, 1989-hoy en día. Obra en proceso.

1989 como un peculiar autorretrato. Una línea de texto se desplegaba pegada al techo, como si fuera un “timeline” o línea cronológica en forma de friso, en la que se sucedían pequeñas secuencias de fechas y textos.

Ejemplos de esta series de palabras son: “Red Canoe; Watercolors; Paris; Supreme Court; Blue Lake; Our Own Apartment; Rosa; Guaimaro; New York City; Pebbles and Biko; Ross; Civil Rights Act; Mariel Boatlift”; o en otro fragmento de la obra *Biography*, de 1995: “White Shirt; Julie; An easy Death; CNN; Black Monday; Berlin Wall; Great Society; Venice; Wawanaisa Lake; U.N.; Mother, Myriam; VCR; Dad; Bay of Pigs”; y un último fragmento: “D-Day; Interferon; Jeff; Silver Ocean; H-Bomb; The World I Knew Is Gone; Bruno and Mary; Madrid; MTV; Rafael; May; Andrea; Twenty-fourth Street; L.A.; Placebo; George Nelson Clocks; A view to remember”.



Fig. 95. F. González-Torres, detalle del friso “autorretrato” *Untitled*.

Siguiendo su intertextualidad implícita y explícita, el espectador, para descifrar lo que evocan ciertos nombres o palabras, ha de remitirse necesariamente -característica común a otros artistas autobiográficos- a la historia personal del artista y recabar los siguientes datos (que presentamos de manera similar al *time-line*), para entender completamente la parte de palabras de referencia autobiográfica que aparecen: Guaimaro fue su lugar de nacimiento en Cuba, en 1957; en 1971 fue enviado con su hermana Gloria a Madrid y luego a Puerto Rico donde viviría con su tío; en 1976 se mudó a su apartamento propio con Gloria; en 1981 sus padres salieron definitivamente de Cuba; Jeff fue el amigo que conoció en Puerto Rico en 1978 y que 7 años más tarde le regaló dos gatos siameses que bautizaron como Pebbles y Biko; su primer encuentro con Ross fue en un Boybar en 1983; en 1986 su madre moriría de leucemia; en 1990 fue su primera exposición con Andrea Rosen; en 1991 Ross murió de SIDA, y tres semanas después su padre; ese año encontró a Bruno y Mary en Toronto, dos gatos negros que se sumarían al hogar y un año después comenzó a coleccionar relojes Nelson (otra de sus obsesiones), los mismos que le marcaron con angustiosa cronología cada minuto de la muerte de su compañero y de la suya propia, como veremos, en la obra *Perfect Lovers*.

Junto a los eventos privados, González Torres incluye e intercala en el *time-line* otros acontecimientos históricos que sí son de conocimiento público¹¹⁸ como la llegada de las tropas norteamericanas a Normandía en 1944; la Invasión de Bahía de Cochinos en 1961; la caída del muro de Berlín en 1989 ; el voto de la mujer en 1920 o la frase de inicio del discurso de Martin Luther King en 1963.

Quien adquiriría la obra se comprometía a mantenerla “viva” añadiendo e incluso substrayendo datos continuamente, en una vida renovable e infinita. Al forzar la continuidad y crecimiento de la obra, el artista sugería que la historia personal es finita, pero que puede continuarse con la vida de los demás mientras la Historia oficial continúa.

Al poner los dos tipos de eventos juntos, los públicos y los privados e íntimos, no sólo reclamaba el artista que la identidad personal se conforma con lo público, sino que también sitúa para el espectador, al mismo nivel de importancia, la Historia con mayúsculas junto a las historias personales, emociones y obsesiones; reclamando para ello el mismo interés que el público concede sin cuestionamiento a las noticias y a los

¹¹⁸ Catálogo de la exposición de Félix González Torres, *Art Resources Transfer*, USA, ART Press, 1993, p. 89.

datos que van a formar parte de la gran Historia y que son seleccionados con un criterio parcial, homogeneizador e interesado.

**IV.2 LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MUJER DIFERENTE DESDE EL ARTE
AUTOBIOGRÁFICO**

Para iniciarnos en el estudio de la construcción de una mujer diferente desde el arte autobiográfico, empezaremos por exponer y analizar desde la perspectiva del feminismo las críticas que se hicieron al psicoanálisis. Ésta es una de las teorías que hemos expuesto como fundacionales de la creación autobiográfica, por su búsqueda de un ser diferente desde una mirada falocrática.

Es importante analizar la superación de esta teoría porque en ella se enmarca el origen de la creación plástica autobiográfica. Será la primera ruptura con una serie de patrones y estereotipos vertidos sobre el individuo y ciertos colectivos.

Hemos visto cómo el psicoanálisis se vinculaba al proceso creativo autobiográfico en la obra de Louise Bourgeois. Sus aportaciones alimentan buena parte de las propuestas creativas autobiográficas, ya que es un método de indagación introspectivo que se asemeja al proceso que el artista sigue para indagar en su pasado y construir su relato autobiográfico.

Sin embargo, y a pesar de sus aportaciones para la creación autobiográfica y otros campos de conocimiento, esta teoría y método psicológico se creó a principios del siglo XX, en un momento histórico en el que era común un trato discriminatorio hacia la mujer y una concepción de ésta como inferior al hombre en capacidades y posibilidades.

Apoyadas en los movimientos feministas de los años 70, muchas teorías y movimientos se dedicaron a criticar y desmontar los prejuicios y las construcciones de género que habían prevalecido hasta entonces. El proceso era necesario para construir una nueva identidad desde perspectivas no falocéntricas.

El aspecto más criticado de la teoría psicoanalítica freudiana fue la conformación de la noción de género en la infancia. Según la teoría psicoanalítica freudiana, todos los niños y niñas acceden al lenguaje a través de la crisis del complejo de Edipo, es decir, de la ruptura del vínculo con la madre, tras la cual el género califica la subjetividad de los seres humanos como masculina o femenina¹¹⁹.

¹¹⁹ Ferguson, Ann. "Psicoanálisis y feminismo", *Anuario de Psicología*, vol. 34, nº2, 163-176. Barcelona, Facultad de Psicología, Universitat de Barcelona, 2003.

En el caso del género masculino, el psicoanálisis freudiano considera que los niños se desarrollan como poseedores del falo no sólo a nivel físico, sino también simbólicamente, asumiendo la posición de poder que les otorga la sociedad. Desde pequeños, los niños serían progresivamente conscientes de poseer el elemento clave del deseo humano, tanto físico como por el poder que supone. Al crecer lo desarrollarían siempre en conflicto sometidos al otro poseedor del falo en la familia, el ostentador del poder superior y amenazante, el propio padre. Posteriormente, el hombre adulto, repetirá según esta teoría el esquema de poder y sometimiento en sus relaciones sociales.

A la niña, según el psicoanálisis, se le hace saber ya desde pequeña que nunca poseerá el “falo”, es decir, que nunca alcanzará el poder y que no le corresponde ni siquiera intentarlo. Su papel consiste, desde esta perspectiva tan arraigada en nuestra sociedad, en someterse y dedicarse a dar seguridad al niño/hombre sobre que es él quien posee el falo-poder y transmitirle que le desea por ello, para conseguir a su vez ser deseada.

La mujer freudiana está concebida desde el hombre. Se presenta como un ser frustrado y fragmentado, impotente, infeliz e imperfecto; un ser “castrado”, que desea el pene¹²⁰ como medio de poder. Paradójicamente, para conseguir su autonomía y acceder tanto a la racionalidad como al uso simbólico del lenguaje, las mujeres deben, según la teoría psicoanalítica, someterse y ceder a los hombres la racionalidad consciente, la autonomía y la capacidad de actuar.

IV.2.1 Deconstrucción de la perspectiva psicoanalítica falocrática desde el arte autobiográfico

Artistas y mujeres del movimiento feminista, como Louise Bourgeois, no pudieron reprimirse y contestar mordazmente el modelo misógino y el aspecto falocrático y patriarcal del psicoanálisis. Como hemos visto en obras anteriores como *Femmes-Maison*, Louise Bourgeois había expuesto el doloroso cercenamiento que ella, y las mujeres en general, habían sufrido en esta cultura.

¹²⁰ Según Freud, tener un pene no garantiza la posesión del falo si no se completa con su valor simbólico de poder y relación de dominación con el otro género.

En la obra *Fillette* (“Niñita”, 1968), Louise Bourgeois critica el modelo psicoanalítico de la mujer como ser castrado que desea el pene como medio de poder. La obra consiste en un falo hiperdimensionado realizado en látex sobre escayola que habitualmente se expone colgado de un gancho de carnicería. La artista lo llamó mi “pequeña Louise”, y lo describía, en lenguaje psicoanalítico, como un “yo niña con un estado perdido de autoamor”¹²¹.

Para subrayar la crítica que subyace en la obra, la artista se hizo retratar en su vejez por el conocidísimo fotógrafo Robert Mapplethorpe. Vestida con un abrigo negro peludo, que podía sugerir el vello púbico, la artista sostiene un gran falo con el brazo mientras que con la mano sujeta o acaricia el prepucio con un gesto delicado pero firme. Al mismo tiempo dedica al espectador una mirada entre pícaro y quizá satisfecha por manipular un símbolo



Fig. 96. Robert Mapplethorpe, *Louise Bourgeois*, 1982. La artista sostiene su obra *Fillette*, realizada en 1968.

¹²¹ Nixon, Mignon, “Louise Bourgeois’ Fillette“, *Parkett*, n°27, 1991, pp. 49-51. Mignon Nixon estudia la sexualidad y la agresión en el arte a partir de 1945, desde cuestiones feministas y de políticas de género.

de sometimiento y poder. En esta obra la artista cumple de manera irónica, mordaz y falsamente sumisa con el deseo que Freud arrogaba a las mujeres de querer apoderarse del pene.



Fig. 97. Louise Bourgeois, *Janus fleuri*, 1968.

Otra obra en la que Bourgeois contesta la teoría psicoanalítica de manera plástica, es *Janus fleuri* (1968). En la obra aparecen dos prepucios seccionados unidos y contrapuestos, que también pueden sugerir pechos y la forma que se hace entre ambos, a una vagina. En ella la artista juega con la idea de dualidad compuesta por lo mismo, en lugar de contraposición entre sexos, remitiendo a la teoría psicoanalítica que mencionábamos que postula que en realidad el sexo femenino no tiene un significado como tal, sino que existe y se define como carencia del pene.

Teóricos como Alice Jardine también han denunciado el empeño psiconalítico de asignar un género a todo lo consciente e inconsciente¹²², un género jerarquizado en el que si

¹²² Jardine, Alice, *Gynesis*. Ithaca, N.Y., Cornell University, 1985, p. 25.

resulta ser femenino es en realidad un deseo de ser masculino y una carencia más que una identidad en sí.

En otra obra, *Trani Episode*, de 1971-72, insiste en la duplicidad de una forma sexual repetida. Dos formas ambigüas, que recuerdan a penes y a pechos al mismo tiempo, terminados ambos extremos en forma de pezón reposa flácidamente uno sobre otro. La sensación es de placidez, y casi de armonía y confianza entre ambas formas mimetizadas.



Fig. 98. Louise Bourgeois, *Le trani episode*, 1972.

Con estas propuestas plásticas de fusión de sexos, Bourgeois pretendía dar solución al “problema de la supervivencia, teniendo que ver con la identificación con el otro; con fundirse y adaptar las diferencias del padre”¹²³. Bourgeois planteaba la identificación entre

¹²³ Lippard, Lucy R., "Louise Bourgeois: From the Inside Out," *Artforum*, Marzo, 1975, p. 31.

La traducción es propia del texto original en inglés: "the problem of survival, having to do with identification with the other; with merging and adapting the differences of the father".

uno y otro sexo como una vía de superación simbólica de la lucha con el sistema falocrático. “We are all male-female” declaró¹²⁴.

La obra de Louise Bourgeois rezuma de guiños a la teoría psicoanalítica, incluyendo la denuncia del lenguaje falocéntrico, de la diferenciación forzada de identidades según el sexo, del sometimiento de la mujer, de la sociedad patriarcal y de la definición psicoanalítica de lo femenino.

La obra *Fragile Goddess* (“Diosa frágil”), de 2002, muestra un aspecto de figura cercenada y recompuesta por la costura, un estilo reconocible en la obra de Louise Bourgeois. Parece como si la artista, como en las *Femmes-Maison*, representara el cuerpo, su cuerpo, limitado a lo que interesa a la cultura patriarcal, en este caso, un cuerpo femenino procreador sin miembros ni cabeza, o más bien con un miembro en lugar de cabeza. Con ello la obra refleja y critica la idea freudiana de que la mujer suele absorber y asumir el sistema falocéntrico hasta tal punto que se inserta en su propia mente como parte integrante de ella misma, condicionando sus planteamientos vitales.



Fig. 99. Louise Bourgeois, *Fragile Goddess*, 2002

A partir de su obra, tanto de celebración como de crítica de la concepción arcaica de la mujer en la teoría psicoanalítica, se dieron muchos proyectos y teorías de destrucción de la noción tradicional de géneros. Al mismo tiempo se emprendieron proyectos teóricos y artísticos para reconstruir los géneros desde visiones más respetuosas con realidades de género y sexuales diferentes a que se habían construido desde la cultura patriarcal. Sus aportaciones fueron fundamentales para el arte autobiográfico.

¹²⁴ Bourgeois, Louise, *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1998.

IV.2.2 Deconstrucción del concepto cultural de género desde una segunda corriente psicoanalítica. “Lo personal es político”

A mediados del siglo pasado, surge una corriente de pensamiento que se propone analizar y destruir los roles de género, basada en las conclusiones del teórico de formación psicoanalítica Jacques Lacan. Esta teoría plantea que, aunque la cultura patriarcal y el falocentrismo hayan generado una construcción social del lenguaje, del género y de la sexualidad que ha llegado a ser casi universal, se podría modificar, dado que a pesar de todo no es más una construcción histórica.

La historia del pensamiento, las mujeres creadoras y el feminismo respondieron contundentemente a ese modelo obsoleto y cercenador contraatacando para deshacerlo. Pensadoras del feminismo americano estadounidense de los años 70, como Julie Mitchell,¹²⁵ recogieron las conclusiones de Lacan y lucharon para que fuera desde el feminismo y desde las mujeres desde donde partiera la “revolución del parentesco”, teniendo como objetivo la reorganización del sexo-género de una manera más igualitaria.¹²⁶

Propusieron una *gynesis*, un proceso mediante el que se trabaja para incorporar a la mujer al discurso, es decir, con nuevos modos de pensar, de escribir, de hablar y de crear.

En ese momento y en las décadas siguientes muchas artistas mantuvieron su compromiso con el activismo político y utilizaron en sus creaciones imágenes, materiales y procesos que planteaban asuntos cruciales para las reivindicaciones de las mujeres. Otras se ocuparon, como hemos visto en el caso de Louise Bourgeois, de trabajar sobre discursos de crítica a los sistemas patriarcales de representación del individuo, poniendo en evidencia y deconstruyendo el sistema desde el lenguaje y las imágenes que en él circulaban y que desde él se emitían y que se encontraban imbuidos del pensamiento falocrático.

¹²⁵ Juliet Mitchell fue la primera teórica de la “segunda ola” del movimiento feminista que realizó una relectura del psicoanálisis. Lo enfocó como teoría de la construcción social del género en el seno de la institución de la familia patriarcal.

¹²⁶ Rubin, Gayle, “The traffic in women”, Reiter, Rayna, *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975; también reeditado en Nicholson, Linda, *Second Wave: A Feminist Reader*, New York, Routledge, 1997.

Se realizaron actos públicos de reivindicación de la participación y reconocimiento de las creaciones de las mujeres. En 1984, por ejemplo, delante del Museum of Modern Art de Nueva York, grupos feministas y mujeres artistas organizaron una protesta contra la exposición inaugural de sus nuevas salas, en las que, de 165 artistas, sólo 14 eran mujeres. Las Guerrilla Girls, grupo anónimo de mujeres artistas, se dedicaron a colocar carteles en el distrito del Soho de Manhattan. En ellos de manera gráfica y estadística, se documentaba el sexismo y el racismo imperante en las galerías y museos de Nueva York.

Una de las iniciativas que se llevaron a cabo para hacer a las mujeres conscientes de la represión y dominación que la cultura patriarcal ejercía en sus vidas fueron los denominados *grupos de autoconciencia*, que se organizaron en la costa oeste de Estados Unidos. Estos grupos ofrecían a las mujeres un lugar donde reunirse y transmitir sus experiencias personales sobre la discriminación de género, con la intención de que se hicieran conscientes de la situación que sufrían. En ellos se practicaba un feminismo basado en las experiencias vitales de las propias mujeres bajo el lema que sería fundacional para la creación autobiográfica, "lo personal es político".

Una de las maneras de canalizar los resultados de estos encuentros era la elaboración de creaciones artísticas colectivas en las que se expresaban explorando su identidad psíquica y física. Las dinámicas de los grupos de autoconciencia conseguían dar un profundo reconocimiento al valor de las experiencias vitales individuales, influyendo directamente sobre el arte practicado por mujeres.

Mezclaron la práctica artística con la reflexión personal, sentando los fundamentos del arte autobiográfico posterior y, lo que es más importante, vincularon para siempre la introspección personal con la creación de conciencia sobre la situación de esa persona en la sociedad.

Los orígenes del arte autobiográfico se hallan unidos a los objetivos del movimiento feminista y a su planteamiento esencial de "lo personal es político". Muchas mujeres, desde el movimiento feminista reconocieron posteriormente la importancia que el arte autobiográfico tuvo en los inicios del movimiento, al favorecer y materializar la expresión de los sentimientos reprimidos de las mujeres en un entorno cultural patriarcal

Desde entonces, el hecho de "contar su vida" en el caso del discurso marginado de lo personal y de lo cotidiano, se convertiría en un ejercicio "político" destinado a provocar el

desplazamiento del androcentrismo, del etnocentrismo, de la homofobia y del privilegio de clase dominante.

IV.2.3 Vinculación de lo autobiográfico con “lo femenino”

Además de promocionar la expresión y autoconocimiento femenino, otra corriente del feminismo se propuso definir en qué consistía la denominada “sensibilidad femenina” en el Arte.

En referencia al arte plástico, la crítica de arte Lucy Lippard identificó la cualidad femenina con el uso de ciertos elementos formales y temáticos que incluían las referencias autobiográficas en la creación:

(...) una densidad uniforme o una textura global, a menudo sensualmente táctil y repetitiva o detallada hasta la obsesión; la preponderancia de formas circulares, focos centrales, espacio interior; una “bolsa” o forma parabólica omnipresente que se vuelve hacia sí misma; capas, estratos o velos y una indefinible flojedad al tacto; ventanas; contenido autobiográfico; animales; flores; un cierto tipo de fragmentación; una afición nueva por los rosas, pasteles y colores nubosos y efímeros que solían ser tabú a menos que una mujer quisiera ser acusada de hacer “arte femenino.”¹²⁷

Trabajando en la línea de construcción y valorización de lo femenino en el arte, Lippard comisaría en 1966 una exposición mediante la que se propone reintroducir lo femenino en el panorama artístico estadounidense: *Eccentric Abstraction* ("Abstracción Excéntrica") en la *Fischbach Gallery* de Nueva York, en la que participaba Louise Bourgeois entre otras artistas.

El hecho de que la mayor parte de los artistas presentados fueran mujeres era innovador, y estaba directamente relacionado con la participación activa de la comisaria, Lucy

¹²⁷ Lippard, Lucy R., *From the center: feminist essays on women's art*, New York, Dutton, 1976, p.49.

Lippard, en el movimiento feminista y en concreto en la reivindicación de una historia del arte diferente, inclusiva para las mujeres.

Todas las obras que se mostraban en *Eccentric Abstraction* pertenecían a mujeres artistas y se enmarcaban dentro del postminimalismo o movimiento antiforma.

Frente a la geometrización, el carácter neutral y la ortodoxia del arte mínimo, que el movimiento feminista consideraba como materialización, símbolo y exaltación del carácter logocéntrico, falocrático y patriarcal de la sociedad occidental, se estaba construyendo una alternativa política y artística.

Louise Bourgeois participó en la exposición presentando por primera vez el trabajo que había desarrollado durante tres décadas. El referente de su arte no era la ausencia total de la huella humana y de las emociones como proponía el minimalismo, ni el propio arte como concepto como proponía el movimiento conceptual, sino algo inusual y más viniendo de una mujer, su vida.

Las referencias autobiográficas de la obra de Bourgeois eran parte de lo que Lippard quería identificar con lo femenino, una abstracción más orgánica, biomórfica, psicológica, autobiográfica y erótica, que se aunara bajo el término femenino como respuesta a la neutralidad y a la rigidez formal y emotiva del minimalismo y del arte conceptual. Lucy Lippard calificó la obra como un arte abstracto particular e inusual, fecundado directa y honestamente por el psiquismo de su creadora.¹²⁸

A las reivindicaciones y luchas de este primer feminismo y de todas las mujeres teóricas y creadoras que trabajaron paralelamente a sus postulados, debemos que se fueran introduciendo de forma progresiva en los circuitos artísticos discursos anteriormente rechazados y designados peyorativamente como “femeninos”, individualistas, intimistas, sentimentales, anecdóticos o autobiográficos.

¹²⁸ Lippard, Lucy R. "Louise Bourgeois. From the Inside Out", *ArtForum*, March 1975 p.27.

IV.2.3.1 Medios y técnicas textiles en el arte autobiográfico

Desde la obra de mujeres artistas vinculadas a las teorías feministas se recogió también la reivindicación democratizadora dadaísta de acercamiento del arte a la vida. Ampliaron los recursos utilizados en el Arte hacia materiales y procesos vinculados con la vida personal y con procesos, técnicas y materiales pertenecientes a la tradición creativa artesanal de las mujeres, como telas, colchas creadas con fragmentos de telas “vividas” (técnica tradicional denominada en inglés *quilting*), la costura o el bordado.

Las creaciones que se proponían pretendían evidenciar una realidad, que la opción de las mujeres, durante generaciones, había quedado reducida a canalizar su creatividad en las artes de la casa. Éste era el único medio de transmitir valores, recuerdos y enseñanzas a las hijas. Debían permanecer y conformarse como creadoras, espectadoras y críticas en un espacio expositivo privado de segundo orden y marginal.

Su propuesta se enmarcaba dentro de los esfuerzos por la revalorización del arte de las mujeres y por su inclusión dentro de los circuitos de arte no como un arte menor, sino al mismo nivel que el resto de creaciones artísticas que mostraban. Aludían de manera especial a las colchas o quilting y a su evolución¹²⁹:

*la colcha se ha convertido en la principal metáfora visual de la vida de las mujeres, de la cultura de las mujeres.*¹³⁰

Aunque las colchas siempre han tenido la función práctica de cubrecamas, también han servido como exposición y exhibición permanente de las habilidades creativas de su autora. A través de ellas, las mujeres eran aceptadas o no dentro de círculos sociales femeninos vinculados a esta tradición, valorando aspectos técnicos y estéticos.

El proceso de *quilting* fue especialmente revalorizado por las propias mujeres creadoras porque tradicionalmente se utilizaban sólo materiales de buena calidad y permanencia,

¹²⁹ Maimordi, Patricia, “Quilts, the Great American Art”, en *Feminism and art history: questioning the litany*, Londres, Garrad&Broude, 1982, pp. 331-346.

¹³⁰ Lippard, Lucy R., “Up, Down and Across: a new frame for new quilts”, Charlotte Robinson, *The artist and the quilt*, New York, Knopf Press, 1983, p.18.

que estaban además cargados con la historia familiar. Muchas colchas eran fechadas y firmadas al terminar, y guardadas, en ocasiones, como reliquias. Estas creaciones quedaban relegadas al ámbito de lo privado para ser reconocidas por las propias mujeres. Mientras, seguían siendo consideradas peyorativamente como secundarias, decorativas, artesanales y vetadas por los circuitos tradicionales del Arte. Eran “demasiado femeninas” y se consideraba que nada tenían que aportar a la gran tradición del Arte, que se había presupuesto hasta entonces y durante siglos como masculino, heterosexual, blanco y occidental.

Comenzaron a aparecer obras donde se utilizaban técnicas de bordado y quilting. Las creaciones realizadas con estos materiales y procesos que siempre habían pertenecido a las mujeres, portaban varios significados. En primer lugar utilizarlo en el arte conllevaba hacer referencia a un ámbito muy particular y poco exhibido, el ámbito de lo privado de las mujeres, donde se reunían para crear círculos sociales femeninos que no tenían proyección ni reflejo en la esfera pública. En segundo lugar y por extensión llevaban implícita la denuncia del límite artificial y discriminatorio que tradicionalmente ha separado el espacio de lo privado-femenino de lo público-masculino. En tercer y último lugar, reivindicaban también el reconocimiento público y puesta en valor de esta tradición artística femenina como arte.

En este último sentido, y como un paso más allá, un grupo de historiadoras del arte se propusieron elaborar una historia del arte diferente, que incluyera las creaciones artísticas femeninas y sus trabajos tradicionales.

Dentro del proyecto titánico de definición, creación y revalorización de lo femenino, se recuperaron también varios mitos clásicos¹³¹ donde se reflejaba el uso de las técnicas del tejido y bordado como una expresión de la inteligencia, del poder de creación y reparación, de la perfección y del trabajo metódico, e incluso de la capacidad para la violencia o el orgullo.

De la mitología griega se rescataron mitos en los que se utilizaba el tejido como estrategia frente a los hombres e incluso como arma: *Penélope* calmaba la impaciencia de sus pretendientes diciendo que elegiría a uno de ellos cuando hubiera acabado el tejido que

¹³¹ Lewis, James, “Home Boys”, *Artforum*, octubre, 1991, pp. 101-105.

estaba realizando y prolongaba su labor deshaciendo lo avanzado al final de cada día. *Clymnestra* asesinó a su marido *Agamemnon* gracias al tejido que utilizó para atar sus brazos antes de apuñalarle, mientras imágenes de hilos, telas, alfombras y tejido se mezclan en los versos que preceden al suceso. *Medea* también utilizó el tejido como arma, asesinando a la nueva mujer de su marido a través de un vestido de novia envenenado fabricado por ella misma.



Fig. 100. Louise Bourgeois, *Spider II*, 1995

Otro de los mitos clásicos recuperados fue el de *Arachne*, una tejedora que desafió a la diosa *Atheia* para demostrar quién era mejor en el oficio. La diosa respondió a su arrogancia y orgullo convirtiéndola en una araña y castigándola a tejer de por vida.

El arte de vanguardia también utilizó la araña como símbolo de la mujer independiente del hombre y contraria al modelo de la buena esposa y madre. Este símbolo aludía al hábito de algunas especies de devorar al macho tras la cópula o en caso de que el cortejo no le agradase.

Louise Bourgeois utilizó simbólicamente la araña en sus creaciones como referencia a su madre, que se dedicaba a reparar tapices. El símbolo hacía también referencia a sus cualidades como cazadora, tejedora y protectora de la descendencia, y también a cualidades psicológicas como la inteligencia, la paciencia, la limpieza y la capacidad de reiterar pacientemente en un gesto.

Utilizó también de manera terapéutica la técnica y elementos simbólicos de la costura como la aguja, la araña y la costura. Reclamaba continuamente su carácter reparador, reiterativo y compulsivo, por el que lo creado se deshace, se repara de nuevo, para crear finalmente algo similar o completamente nuevo.

La artista trabajó la aguja como elemento simbólico de los procesos femeninos. Creó esculturas muy verticales, de un tamaño casi antropomórfico, que se erguían como tótems hechos para venerar el poder mágico de este elemento de reparación de lo destruido y de curación simbólica del daño emocional y psicológico que había vivido en su familia.

Fusionaba las agujas con casas, evidenciando el vínculo tan estrecho que existe entre los materiales y técnicas del bordado y el ámbito de lo privado. En muchas ocasiones lo privado significaba un espacio de reclusión y de sumisión obligado para la mujer, como reflejaba la artista en sus *Cells* o en su serie *Femme-Maison*.

Encontramos otro ejemplo emblemático ejemplo del uso de las artes y materiales textiles en obras autobiográficas en las creaciones de Tracey Emin, artista que ya hemos mencionado en los capítulos dedicados a los medios de comercialización del objeto artístico y pérdida de aura, y en el apartado sobre la relación de los artistas autobiográficos con la sociedad de la cultura de masas.

Emin, como Bourgeois, también aplica procesos tradicionalmente femeninos en su obra autobiográfica como la costura y el patchwork, pero de manera diferente, tanto en la forma como en el discurso. En la obra de Emin, la costura se presenta como un proceso que sustituye a la pintura y lo utiliza de forma exclusiva en muchos de sus trabajos.

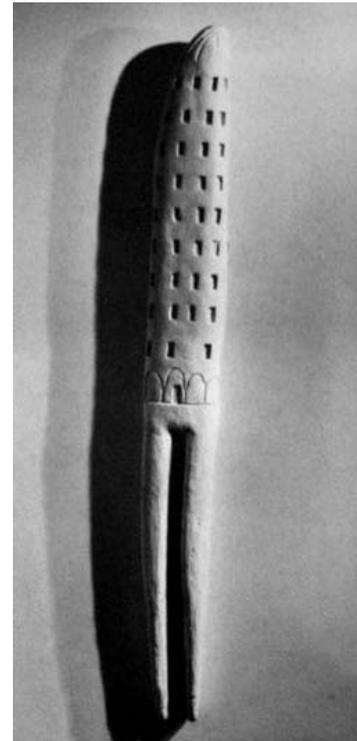


Fig. 101. Louise Bourgeois, *Portrait de Jean Louis*, 1947-1949

La artista ha utilizado la técnica del bordado o “appliqué” tipo patchwork de telas “vivas” para crear cuadros-colcha que se exponen en vertical. Continúa así la artista con la lucha feminista que reivindicaba la exposición de *quilts* como un arte. Emin da a estas colchas un valor simbólico de protección. En su proceso creativo es ayudada, como en las sesiones colectivas de costura tradicionales, por mujeres de su familia.

Estas colchas que recubren la cama se construyen en familia reuniendo telas “vivas”, impregnadas de la memoria familiar. En el caso de Emin, las *quilts* están elaboradas mediante formas y letras recortadas a partir de telas de desecho que han pertenecido a la artista o a su familia

El resultado se exponen en vertical como cuadros. Por la espontaneidad de las expresiones contenidas en ellas, recuerdan a textos escritos en las calles. Son textos extraídos fragmentariamente del diario de la artista.



Fig. 102. Tracey Emin *No Chance*, 1999.

Es frecuente, como hemos visto antes en el diseño de bolsos para Longchamp, que los textos de sus creaciones contengan errores ortográficos. En ocasiones muestran las faltas corregidas (a veces de manera incorrecta), como en el texto de la obra *No chance*, donde escribe “and it feels better” (y me sentí mejor) para a continuación corregirlo, tachando la “s” y añadiendo en otro color de tela incorrectamente “dosent”, (no), en lugar de doesn't. La artista lo achaca a su desescolarización temprana y los acepta como parte de su propuesta de ser transgresoramente sincera.

La referencia continua a los elementos del tejido que aparece en la obra de estas artistas no sólo hace referencia a ellas mismas y a las personas de su pasado. Al ser expuestas en los espacios expositivos artísticos, las obras que han trabajado con materiales y procesos tradicionalmente femeninos reivindican también de manera implícita tanto el valor de las técnicas tradicionales de la creación femenina como la idea de que las mujeres siempre han hecho arte, aunque no con los medios y procesos reconocidos por la sociedad masculina.

Por extensión, las artistas que utilizan técnicas y procesos femeninos hacen referencia también al ámbito tradicional en el que se aprendían y desarrollaban estas técnicas y al limitado espacio de acción de la mujer, evocando al mismo tiempo su sentimiento de impotencia y reclusión. Se puede entender que con su obra, estas artistas demandan que salgan no sólo los procesos y técnicas, sino las propias mujeres y su cultura al espacio de lo público. En el caso de las artistas autobiográficas, añaden la reivindicación de que las mujeres configuren libremente su propia identidad.

IV.2.3.2 Lo femenino amenazador en las creaciones autobiográficas. “Cunt art” autobiográfico

Algunas artistas autobiográficas han evidenciado y denunciado este mito masculino, jugando con los miedos y fantasías masculinos del temor del hombre a ser debilitado o atacado por la mujer. En la obra de Louise Bourgeois aparece representado, como hemos visto, este poder inquietante y amenazante de la mujer a través del símbolo de la araña. En las obras de estas artistas lo “femenino” que se distingue no corresponde al estereotipo de paciencia, prudencia, nutrición y naturaleza.

Bajo la superficie de sus obras, y mediante estrategias muy diferentes, sentimos como espectadores cómo aparece la indagación y exhibición de ese concepto de “mujer mala”, la que se aleja del ideal, ese “monstruoso femenino” que menciona el crítico Jose Miguel de Cortés, un lugar de energía sexual que es tan peligroso como seductor.

El control del hombre sobre la mujer se intensifica en el campo sexual: aquella que intenta un camino propio o independiente, pasa a ser vista y tratada como un ser

*sexualmente insaciable, dotada de una lascivia salvaje y descontrolada, un ser que, convertido en un auténtico monstruo, pone en peligro la seguridad del hombre y amenaza su integridad física.*¹³²

El estereotipo de mujer “buena”, de hijas obedientes y de esposas complacientes se creó para adaptarse a las necesidades del hombre. Junto a este modelo, el sistema patriarcal generó, desde el mito griego de *Pandora* hasta el judío de *Eva*, la imagen de una mujer peligrosa, símbolo de la perdición y origen de todos los males. Según el crítico de arte Jose Miguel Cortés.

La elección del símbolo recuerda a la de los pintores simbolistas de principios de siglo, que eligieron para representar a la mujer-amenaza otro insecto, la mantis religiosa. Ambos animales hembras comparten un comportamiento sexual caníbal: asesinan y devoran al macho tras la cópula.

Al elegir un animal que normalmente resulta desagradable o peligroso, se hace referencia a la representación de la mujer monstruosa o libidinosa como un ser que no puede reprimir sus instintos y que carece de racionalidad, aparentemente monopolizada por los hombres.

En la sociedad como en el arte la representación o alusión al sexo y al placer sexual femenino habían sido siempre evitadas y despreciadas como algo “impropio” del modelo ideal de mujer y de “mal gusto”, que se sale de su lugar privado para inmiscuirse ilegítimamente en un espacio dominado por la masculinidad que no le corresponde dominar o articular.

El denominado “feminismo biológico”, que en el mundo del arte se denominó sin eufemismos “cunt art” (“arte del coño”), reivindicó la representación pública del sexo femenino. Este era un tema que seguía siendo tabú, mientras la representación del sexo masculino había sido utilizado públicamente desde tiempos inmemoriales como símbolo cargado con connotaciones positivas y trascendentes para el ámbito de lo público, como el poder y la dominación.

¹³² Cortés, Jose Miguel, *Orden y caos*, Barcelona, Ed. *Anagrama*, Col. Argumentos, 1997, p.41.

Al tratar la expresión de la feminidad mediante la representación pública del sexo femenino se evidenciaba que la represión que existía era reflejo directo de la presión que la sociedad patriarcal ejercía. Al mismo tiempo se contribuía a minar los roles sexuales adjudicados tradicionalmente a las mujeres, principalmente simplistas y machistas por el imaginario masculino, como la mujer-monstruo-prostituta frente a la mujer-madre-esposa.

La representación del sexo femenino y de las experiencias sexuales de las mujeres avanzaba en la línea de recuperar y normalizar en el ámbito de lo público la representación desinhibida del cuerpo de la mujer, de su sexo y de su sexualidad.

Quizá pasadas unas décadas la representación del cuerpo femenino y de su sexo ya no sea una novedad en los mismos términos o con la misma intensidad que en los años 70. Sin embargo, aún se utiliza en el mundo artístico con la intención de intentar recuperar la visualización de la sexualidad íntima de la mujer. La alusión al “coño”, tanto en su forma de palabra como de imagen, fue entonces especialmente transgresora, y aunque con quizá menos potencia, aún sigue manteniendo parte de su poder provocador al exhibirse en los espacios públicos, especialmente cuando tiene una reivindicación de visibilización identitaria sin intención erótica.

En otras obras, aparecen sus frases en neón, como *My cunt is wet with fear* (“Mi coño está húmedo de miedo”). En este caso la elección del medio enlaza con la estrategia feminista que hemos visto en la pionera exposición *Eccentric Abstraction*. Utilizando la apariencia del minimalismo -en el caso de Emin remitiendo a los neones de Bruce Nauman y en el caso de Bourgeois a la repetición de formas-, realizaban obras autobiográficas que rompían desde varios frentes con la visión masculina y falocrática del arte.

Son insultos que ha recibido de hombres, expresiones impúdicas sobre su actividad sexual, frases obscenas -como “sostuve el falo en mi mano”, o “mear pura sidra hasta que llueva”- o anhelantes, textos donde se mezclan poesía, opiniones y expresiones extraídas de sus experiencias y diarios.

En otra obra, *No chance*, aparecen textos de revancha contra situaciones o insultos sufridos. Emin escribía *They were the ugly cunts* (“Ellas eran los coños feos”) mezclados con frases como *At the age of 13 why the hell should I trust anyone* (“A los 13 años por qué coño debí confiar en nadie”), aludiendo a la violación que sufrió.

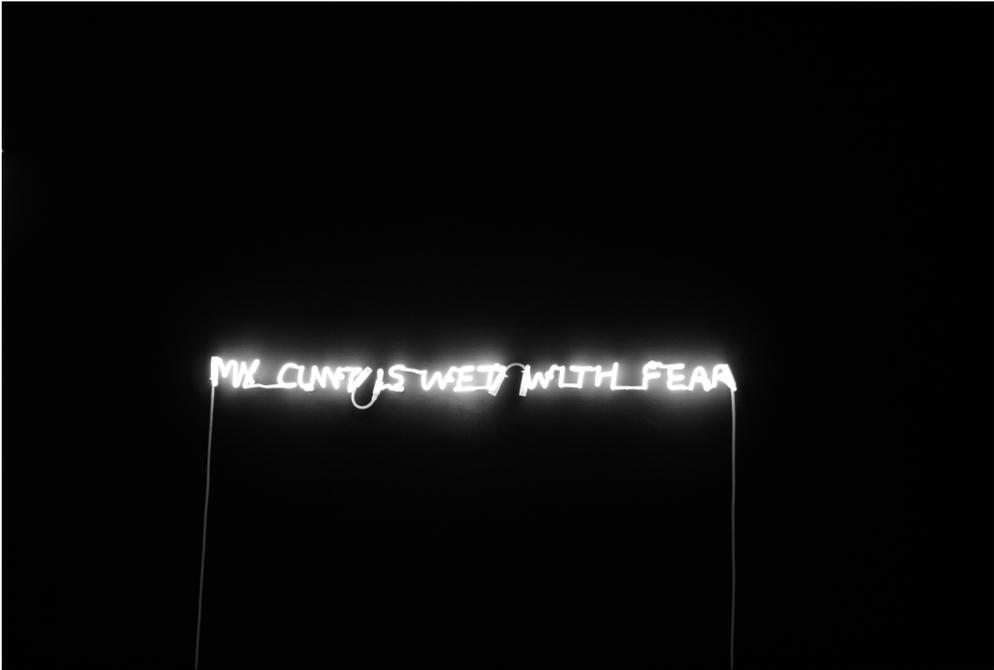


Fig. 103. Tracey Emin. *My Cunt is Wet With Fear*, 1998.



Fig. 104. Tracey Emin, *The first cigarette of the day*, 1997.

Más allá de lo formal sus textos trabajan en la transgresión de un tabú social que indica que la mujer buena y decente no debe proferir insultos o “tacos”, ni utilizar un vocabulario incorrecto que aluda al sexo, o a funciones orgánicas como la menstruación o defecar, como en la obra *The first cigarette of the day always makes me want to shit* (“El primer cigarrillo del día siempre me da ganas de cagar”), de 1997.

Con su lenguaje impropio y con su deseo sexual explícito, Emin trabaja en el camino de desarticulación de los roles de género en los que la imagen de decoro acompaña al mito de la “buena mujer”, que no puede hablar de ciertos temas y que se avergüenza incluso de sus necesidades biológicas, y de las huellas sensibles que estas actividades puedan dejar.

En la creación autobiográfica en particular, hay también propuestas de representación desinhibida del deseo y de la actividad sexual de la mujer. Es el caso de la obra autobiográfica de Tracey Emin, donde sus actividades sexuales, su sexo y sus pensamientos en torno a ello aparecen en forma de dibujos sobre papel o cosidos sobre tela en formato colcha y en instalaciones como *My Bed*, que hemos comentado en el apartado de ready-made autobiográfico, dentro de las propuestas de acercamiento del arte a la vida.

En esta obra la artista había presentado su cama como había quedado tras una semana de sexo y depresión, desplegando listados de todas las personas con las que había dormido, todo “adornado” de frases provocadoras y restos sexuales desplegados alrededor.

La artista comentaba que era una escena normal, que muchas chicas habrían vivido, con preservativos usados, pastillas postcoitales, botellas de alcohol y otros objetos que cualquier mujer joven podía reconocer y haber visto en su propia vida.

Lo transgresor era que esa escena no se quedaría en el ámbito de lo privado. La provocación en este caso no era por el lenguaje o la mención y representación del sexo femenino, sino por exponer la sexualidad femenina tal cual es, sin retocarla, y sin manipulación artística.

En el caso de la obra de Emin, las referencias explícitas al sexo lo son desde la

perspectiva inusual de un cuerpo vivido y una sexualidad real de la mujer, no idealizada ni cosificada. Presenta una experiencia real del sexo llena de emociones, y con ello reclama una visualización más normalizada y real, alejada de la habitual mercantilización del cuerpo y del sexo femenino y de su representación sexualizada y cosificada como objeto de placer del hombre.

A continuación extenderemos el estudio de las teorías feministas y de género en la creación autobiográfica hacia la deconstrucción y visibilización de otros colectivos sociales marginados por otras cuestiones como la etnia o la sexualidad.

IV.3 CREACIONES AUTOBIOGRÁFICAS DESDE “LA OTREDAD”

En el último tercio del siglo XX desde la antropología cultural se retoman los estudios filosóficos sobre la cuestión del Otro que se habían iniciado a principios del siglo XIX. Hegel¹³³ fue de los primeros en investigar la idea del otro como parte del autoconocimiento planteando conclusiones interesantes como que cuando un sujeto percibe diferencias entre sí mismo y el Otro, le invade inevitablemente un sentimiento de alienación. El término, que hemos estudiado al mencionar la filosofía de Marx, significaba en latín “propio de otro, extraño a uno, ajeno” .

En este caso la alienación se refiere a una centralización egoísta de uno mismo que tiende a rechazar al Otro y a considerarlo como un “sí mismo”, un ser igual a él que se relaciona en paralelo. Sin embargo, por mucho que el sujeto no quiera percibir la diferencia, es difícil que llegue a conseguir mantenerse sin valorar la identidad del Otro, puesto que vive confrontado a los demás. Como decía el poeta Antonio Machado, “El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve”.¹³⁴

Hegel plantea que, de hecho, la propia identidad necesita de esa confrontación dado que se conforma en relación a los otros. El autor resume el concepto en la fórmula *tesis + antítesis = síntesis*, en la que el sujeto es la tesis que sumado al Otro (su antítesis), genera una identidad nueva sintetizada a través de la comprensión y el conocimiento del Otro.

Este proceso de enriquecimiento de la identidad a través de la confrontación y del conocimiento del Otro lo explica Hegel mediante el siguiente proceso. En el primer estado de *tesis*, el sujeto es “un ser en sí”, abierto a la inmediatez y a la indeterminación pero encerrado en su realidad y sus convicciones. Es una identidad, pero no completa para el autor. En un segundo estado, el “ser para”, haciendo uso de la razón el sujeto sale de sí y se niega a sí mismo, a sus creencias y sus costumbres al compararse con el Otro. En esta confrontación con lo diferente que el sujeto veía como *antítesis*, se produce la negación o contradicción del primer estado, provocándose una auto-escisión, una alienación y una objetivización dolorosa de lo que el ser era en un principio.

¹³³ Hegel, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*, Valencia, Pre-Textos, 2006.

¹³⁴ Machado, Antonio, *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*. Madrid, Castalia, 1971.

En el tercer momento, el ser supera esa antinomia. A este proceso de síntesis en ocasiones se le ha denominado “la muerte del otro”. Sin embargo no es negación de este último, sino una reelaboración propia en la que el sujeto supera la diferencia asumiendo en sí la diferencia del Otro. Se reconcilia consigo mismo alcanzando, según el autor, la Totalidad identitaria mediante la Razón y llegando a conformarse como un ser real, ya que Hegel considera estas confrontaciones y reinenciones del sujeto como algo inevitable y constante en la vida.

Llegado a la síntesis se plantea que el sujeto parte de nuevo, de manera circular, en el proceso, con una nueva tesis o identidad que volverá a ser confrontada continuamente por lo diferente, aprendiendo y enriqueciéndose en el proceso. La visión de lo diferente que aportan las creaciones autobiográficas provocaría desde esta perspectiva un enriquecimiento del espectador, al confrontarle con lo Otro real, fuera de las idealizaciones virtuales y cosificadas a la que está acostumbrado.

A partir de las teorías de Hegel también se introdujo otra idea fundamental en los estudios de género que se trasluciría en las creaciones autobiográficas desde colectivos marginados: “la dialéctica del amo y el esclavo”.

Simone De Beauvoir, filósofa francesa vinculada al feminismo, utilizó las teorías que Hegel había elaborado sobre el Otro para utilizarlas en su propia descripción de la dominación masculina en la cultura. Según Hegel, en toda organización humana, en toda institución o aún en cada parte de una institución, aparece la tendencia de algunas personas o grupos a afirmarse como tesis y ejercer el poder sobre los demás, que pasan a ser los Otros y ser considerados como la antítesis de su posición.

De Beauvoir postulaba que el Otro era siempre una minoría en la sociedad, la menos favorecida, que engloba a las mujeres, y a personas de otras etnias, cultura, religión, sexualidad o capacidades físicas e intelectuales, a las que se compara con el hombre blanco, sano y heterosexual, que representa tanto lo positivo como lo neutro, tal y como indica la utilización de la palabra hombre para designar al ser humano en general.

El resto de personas, los que no se incluyen en ese modelo, representan lo Otro como algo negativo, como antítesis, definido “con criterios restrictivos y con una total ausencia de reciprocidad”, como añaden Carole MacCann y Kim Seung-Kyung en su libro sobre

perspectivas locales y globales del feminismo ¹³⁵.

Michael Warner,¹³⁶ crítico literario actual y teórico social norteamericano, considera que el Otro también es en muchos casos fetichizado e incluso convertido en un objeto sexual. Añade que esta manera de pensar al Otro se asume como algo culturalmente normalizado, e incluso como una de las formas de interesarse por esa persona y que, añadiríamos, el sujeto Otro ha de entender como positiva.

Desde el movimiento feminista norteamericano se extrajo otro concepto relevante, tras un trabajo de campo en el que se realizaron gran número de entrevistas a mujeres. La conclusión del estudio fue que la gran mayoría se auto-identificaba con el discurso y la identidad de “el Otro”, asumiendo e integrando en sí su papel sometido al hombre en la esfera privada, sin buscar logros personales sin ni siquiera ser conscientes de ello.

Sus teorías planteaban que, al estar encasilladas la masculinidad y la feminidad en el ideal de hombres buenos/mujeres buenas contrapuestos a hombres malos/mujeres malas, estos modelos ideales prejuiciosos se extrapolaban también a las relaciones patriarcales con otras razas o etnias. De esta manera los hombres buenos son por definición cultural los hombres blancos, sanos y heterosexuales, mientras los hombres de otras etnias, enfermos o con otra sexualidad cumplen el estereotipo de hombre malo, al igual que el otro modelo ideal lo cumple la mujer buena, blanca, virgen y asexual, mientras el modelo “malo” correspondería a la mujer de otra etnia, sexual, lesbiana, prostituta o simplemente aquella que expresa en público su disfrute con la actividad sexual.

Las fantasías sociales racistas se entremezclan también con las fantasías sociales patriarcales sobre la mujer, el hombre, la etnia y la sexualidad, llegando a generalizaciones prejuiciosas denigrantes como tratar a las mujeres de cierto origen como al servicio sexual del hombre blanco por pertenecer por partida doble, etnia y género, a colectivos marginados considerados inferiores. Por ello se ha considerado necesario reconstruir el imaginario de estos colectivos.

¹³⁵ McCann, Carole y Seung-Kyung, Kim, *Feminist Local and Global Theory Perspectives Reader*. New York, Routledge, 2003, p. 33.

¹³⁶ Warner, Michael, *The trouble with normal*. New York, The Free Press, 1999.

Estas aportaciones teóricas son aspectos interesantes a tener en cuenta al abordar los discursos autobiográficos generados desde la *Otredad* y desde la *Periferia*, ya que el trabajo de creación identitaria, e incluso las estrategias narcisistas que se plantean en la creación autobiográfica, comienzan desde una identidad que ya se ha conformado desde su inicio como lo Otro, siempre enfrente y obligada a contrastarse para identificarse o alejarse del modelo del poder.

IV.3.1 Arte autobiográfico sobre la identidad étnica

En la obra con referencias autobiográficas de Adrian Piper, una artista mujer nacida en Harlem, New York en 1948, encontramos una elaboración identitaria étnica mediante el cuestionamiento de los prejuicios raciales. Escritora y filósofa de renombre, su trayectoria como creadora plástica desde los años setenta ha estado marcada por el compromiso político, la sensibilización y el deseo de cambio sobre lo social, concretamente sobre los temas raciales y la condición de la mujer.

Piper partía de una circunstancia personal peculiar: su etnicidad es ambigua y en su obra tratará de demostrar que también lo es la de todos. Pertenece a una familia étnicamente mixta, de padre blanco y madre negra y, aunque la artista se considera negra, su aspecto es blanco.

Piper decidió expresar la búsqueda sobre su identidad racial a través de la creación plástica. En ella trató aspectos como la recepción que los demás tenían ante su identidad racial “oculta” o los prejuicios e insultos racistas que la artista tenía que escuchar tanto si no revelaba su etnicidad negra al encontrarse en un entorno blanco donde se hacía algún comentario despreciativo y racista hacia los negros, como si desvelaba su identidad racial y la acusaban de fraude o de hacerlo para intentar sacar rédito artístico y publicitario de la cuestión.

Como recoge en la obra *Political Self-Portrait #2*, de 1978, su lucha por la identidad étnica empezó de niña. Entonces recibía el insulto “pale face” (rostro pálido), escrito en caracteres grandes en la parte inferior de la obra. En esta creación autobiográfica Piper narra cómo le llamaban con este insulto los niños negros de su barrio, mientras que los

escasos niños negros del exclusivo colegio mayoritariamente “blanco” al que asistía la acusaban de actuar “too white” (demasiado como una blanca).

El fondo de la obra está compuesto de un texto y juega con el rostro de la artista y el contraste entre blanco y negro. En él la artista explica cómo en un campo de verano se hizo amiga de un chico blanco. Al comentar a una de sus amigas que él era como un

My folks had to send me away to camp when I was five because they both had to work overtime that summer and didn't want to leave me alone in that hot apartment. It was a girls' camp for the children of practicing Protestants called Camp Good Hope. I had a friend named Karl who was sixteen and came from the boys' camp across the lake. He played catch and volleyball with me and took care of me and I adored him. I told someone that he was my big brother (I'm an only child) and she said But that's impossible; Karl's white and you're colored. She said Colored. I didn't know what she meant. Karl and I were pretty much the same color except that he had blue eyes. A few years later my mom thought it was time I started going to school and from school by myself instead of her taking me on the bus. The school was far away because it was not a local public school but rather an expensive progressive prep school called New Lincoln where there were lots of rich mediocre white kids and a few poor smart white kids and even fewer, poorer, even smarter black kids. But all I knew then was that there sure was a difference between where most of them lived (Fifth Avenue) and where I lived (Harlem). Anyway I started going to school by myself and the neighborhood kids would waylay me as I was walking the two blocks from the bus stop to my house and would pull my braids and tease me and call me Paleface. By then I knew what they meant. No one at school ever called me Paleface. Once I was visiting one of my white classmates at her big fancy apartment house on Central Park West where there were four doors into the house with a doorman standing at each and two separate elevators with an elevator man for each and only one apartment on a floor and a cook and a maid and a cleaning woman and a governess (!!!). She said to her little brother I bet you can't guess whether Adrian is white or colored. He looked at me for a long time and very searchingly and said White. And she said You lose, she's colored, isn't that a scream? I thought it was really a scream. I was afraid of the black kids on my block because they bullied me and I was afraid of the black kids at school because they made cutting remarks about my sitting too white. But I wasn't afraid of the white kids because they were so stupid. Later when I was in fifth grade and getting sick alot and hating school I had a teacher named Nancy Modiano who really bullied me. Once we all went on a hike and I became very thirsty and she wouldn't let me get any water. Then we went back to school and she forced me to follow her around the school for four hours while she did her errands but wouldn't let me stop at a water fountain for some water. When my mom came to pick me up I was almost fainting. In conference with my parents she once asked them Does Adrian know she's colored? I guess she must have thought I was too fresh and uppity for a little colored girl. My folks were very upset and wanted to transfer me in to another class but it was too near the end of the term. Nancy Modiano was one of the few whites who overtly bullied me because of my color. The only others were white philosophy students later when I was in college who hated me and said You don't have to worry about graduate school; a black woman can get in anywhere, even if she looks like you. But as I got older and prettier white people generally got nicer and nicer, especially liberals. I was very relieved when my folks moved out of Harlem when I was fourteen, and into a mixed neighborhood on Riverside Drive because there was no longer bulling and spitballs when I passed them on the street. In my new neighborhood I hung out with a Puerto Rican gang that accepted me pretty well and taught me to curse in Spanish. I didn't see New Lincoln people very much because they were turning into boring and neurotic people and were really getting into being rich, but I made other friends when I started going to the Art Students' League and Greenwich Village. I noticed that all my friends were white and that I didn't have much in common with the children of my parents' very light-skinned, middle class, well-to-do black friends. They seemed to have a very determined self-consciousness about being colored (they said Colored) that I didn't share. They and many of my relatives thought it a shame that I went out with white men. I felt just as alienated from whites as blacks, but whites made me feel good about my looks rather than apologetic. When someone asked me why I looked so exotic I would either say I'm West Indian (my mother's Jamaican) or if they looked really interested I would go on at length about my family tree: how my mother's family is English, Indian from India and African, and how there's a dispute about my father's family which my grandmother told me about before she died because there are now two branches of the Piper family, the rich ones who now live in Chicago and founded the Piper Aircraft Company and the poor ones, i.e. us; how they were originally a single English family who settled in the South but at some point split up and disowned each other (i.e. the rich ones disinherited the poor ones) because the poor ones publicly admitted to being partly descended from the slaves who worked on their plantation and the rich ones didn't want to acknowledge any African blood in the family; but how for the poor ones it was a matter of honor after the Civil War not to pass for white. But I would never simply say Black because I felt silly and as though I was coopting something, i.e. the Black Experience, which I haven't had. I've had the Gray Experience. Also I felt guilty about unjustifiably taking advantage of justified white liberal guilt. But I would never deny that I am black because I understand how it can be a matter of pride and honor for my folks to positively affirm their heritage and I don't want to deny a part of myself that I'm proud of. But sometimes I wonder why I should be caught in this bind in the first place; why I should have to feel dishonest regardless of whether I affirm or deny that I'm black; and whether I, my family, and all such hybrids aren't being victimized by a white racist ideology that forces us to accept an essentially alien and alienating identity that arbitrarily groups us with the most oppressed and powerless segment of the society (black blacks) in order to avoid having that segment gradually infiltrate and take over the sources of political and economic power from whites through the so-called successful intergration of which we hybrids are the products and the victims. I don't think about that I realize that in reality I've been bullied by whites at least blacks for the last three hundred years. And there is no end in sight.

Fig. 105. Adrian Piper, *Political Self-portrait #2*, 1978.

hermano mayor para ella, ésta le contestó que eso era imposible porque él era blanco y ella “de color”. Piper explica en el texto que no sabía a qué se refería porque los dos parecían ser del mismo color, ambos de piel clara bastante similar, excepto porque él tenía ojos azules.

En otro tramo del texto Piper relata cómo una profesora blanca la acosó abiertamente por su condición, hasta llegar a plantear a su madre si Adrian era consciente de su condición de “colored”, de persona de color, sugiriendo que actuaba demasiado libre y despreocupadamente entre los compañeros blancos, como si se creyera uno de ellos cuando en realidad no lo era.

Recopilando recuerdos Piper comenzó a publicar imágenes en forma de anuncios

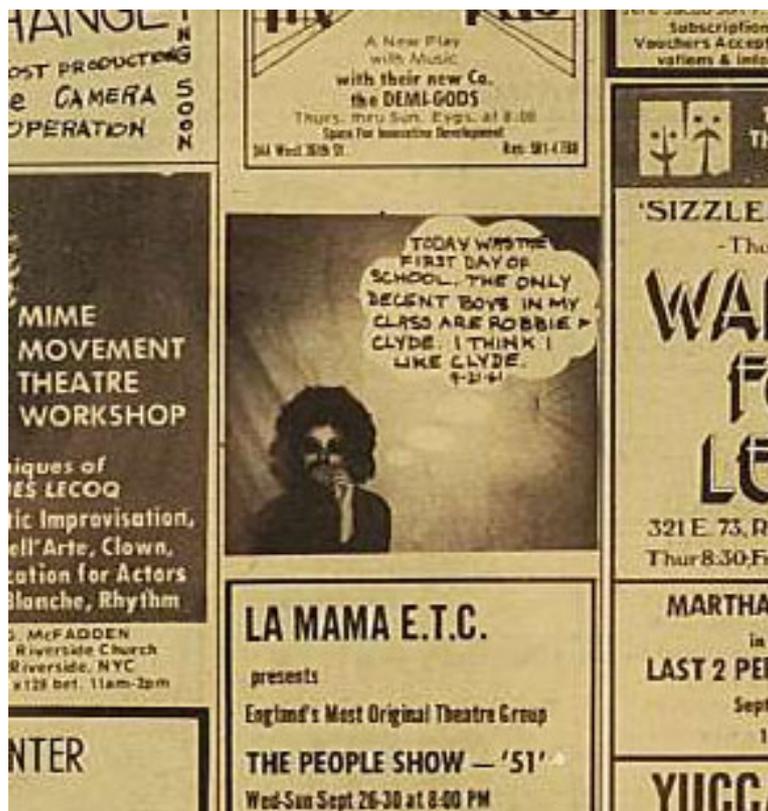


Fig. 106. Adrian Piper, *The Mythic Being, Cycle I: 9/21/61*, Village Voice Ad, 1973.

mensuales en el periódico *Village Voice*. Siempre aparecía la misma fotografía de la artista sobre la que añadía globos de cómic con expresiones y frases diferentes, extraídas de sus diarios.

En el contexto donde se exponía, la página donde se anuncian los contactos sexuales, su edad, su raza y su sexualidad resultaban expresamente inestables e inquietantes. Uno de los anuncios por ejemplo portaba el texto: “Hoy es mi primer día de colegio. Los únicos chicos decentes en mi clase son Robbie y Clyde. Creo que me gusta Clyde”. Esta frase data del 21 del 9 de 1961, de cuando Piper era aún adolescente, y la retomó para la serie *The Mythic Being*, realizada en 1973.

En la obra *Skinned alive*, añade el título “Decide who you are”, en relación a la decisión que hubo de tomar en un momento dado sobre su identidad étnica. En ella recoge sobre la fotografía de una niña negra, un montón de frases que la artista ha escuchado para quitar importancia a su situación y que no viviera su condición en conflicto. Frases como: “No se de lo que estás hablando”, “creo que estás exagerando”, “no veo nada sobre lo que preocuparse”, “no veo nada malo en ello”, “tus percepciones están distorsionadas”, “estás creando problemas donde no los hay”.



Fig. 107. Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1972-75.

En varias obras Piper recoge el momento en el que se planteó renegar de su identidad negra y quitarse de problemas. La artista finalmente decidió tomar este aspecto conflictivo de su identidad racial como un campo de lucha y explorar esa parte de su identidad paralelamente a las reacciones que los blancos tenían ante ella.

Su peculiar identidad racial, que la había provocado conflictos desde pequeña, de adulta le permitió explorar desde una perspectiva privilegiada el mundo de los blancos, que la consideraban como una de los suyos y la hacían cómplice de prejuicios y comentarios raciales. La artista comenta que se sentía como si fuera una espía en un mundo ajeno. Piper denominó “el miedo blanco” al temor del hombre occidental frente al hombre de raza negra, que ella nombró como “la amenaza negra”, para subrayar el prejuicio que acompañaba al miedo. Un odio mezclado con miedo y rabia que evocaba lo abyecto desde los propios prejuicios de la sociedad.



Fig. 108. Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1972-75. El texto dice: “Encarno todo lo que debes odiar y temer”.

En 1973 la artista realiza diversas performances en Nueva York, disfrazándose para provocar el miedo prejuicioso de los blancos. En la serie de documentación videográfica, fotografías y manipulación pictórica denominada “Mythic Being”, la artista se disfrazaba generando situaciones incómodas para la gente que caminaba a su alrededor. Se sentaba por ejemplo al lado de los demás viajeros en el autobús, metiéndose una toalla en la boca y permaneciendo impasible, provocando el miedo ante lo diferente, en este caso, la locura.

Exploraba el extrañamiento provocado por su disfraz de persona sexualmente andrógina y racialmente indeterminable, aunque se notaba que era una mujer blanca disfrazada de hombre negro. Parecía que Piper buscaba explorar otras formas de lo que ya había sentido desde pequeña.

En una de las imágenes que elaboró posteriormente escribía una máxima que resume lo que su condición de “negra de incógnito” había provocado desde niña: “encarno todo lo que debes odiar y temer”. Introducía faltas como “most” en lugar de “must” propias de una transcripción directa de un lenguaje de barrio marginal. Utilizaba provocativamente esta manera de hablar porque se asociaba socialmente con el estereotipo de negro de barrio con nivel cultural bajo.

Otro ejemplo de la utilización y transcripción de este lenguaje marginal negro, que se escribía incorrectamente transcribiendo la manera en que era pronunciado, fué el retrato fotográfico también manipulado titulado *Self-portrait as a nice white lady* (“Autorretrato como una bonita señora blanca), al que añade un duro contraste, un texto en un bocadillo tipo cómic que dice “Whut choo lookin at, mofo”, que vendría a significar aproximadamente, “qué coño estás mirando, hijoputa”.

La utilización de un lenguaje considerado inferior y propio de culturas marginadas, también lo hemos apreciado en las faltas de ortografía de los textos que Tracey Emin



Fig. 109. Adrian Piper, *Self-portrait as a nice white lady*, 1995.

incluye en sus obras. Lejos de avergonzarse o retractarse de ellos, en el caso de Emin continúa introduciéndolos, como parte de su identidad como mujer de barrio obrero que abandonó los estudios tempranamente. El caso de Piper es diferente porque es una impostura forzada. Dentro de sus propuestas de provocación de los estereotipos racistas y del miedo de la población blanca hacia otras culturas realizó la obra *Cornered*, de 1988. La obra consiste en un video en el que la artista expone su identidad negra. Confronta a su vez al espectador a hacerse consciente de la reacción emocional y psicológica que le



Fig. 110. Adrian Piper, *Cornered*, 1988.

produce este hecho y el dato de que entre un 5% y un 20% de la población americana que se considera blanca tiene antepasados negros.

Piper intenta deconstruir la identificación étnica y cultural por la apariencia, situación que

se da en la administración estatal de su país, donde a las personas, hasta en la ficha policial, son clasificadas por su origen racial, determinado por la apariencia y por los antepasados hasta donde se conocen.

En toda su producción encontramos una gran preocupación por la reacción del espectador. En *Cornered*, la artista verbaliza el catálogo de las posibles reacciones del espectador y lo insta a decidirse en ese momento sobre la cuestión de la etnicidad que plantea y a asumir que esa es su postura ante el problema que la artista hace que sea también del espectador. En otra videoperformance sobre el mismo tema, *Just Art*, de 1980, Piper lanza al espectador mensajes como “nos provocamos mutuamente”, avanzando ella misma entre paréntesis la reacción del espectador ante tal afirmación: “No te gusta que te haga sentir culpable por tu laxitud moral”. En 1986 Adrian Piper creó unas tarjetas de tamaño visita, titulando la obra *My calling (Card)*, haciendo un juego de palabras con “my calling” que significa “mi turno” o “ahora me toca a mí” y “my calling card”, mi tarjeta de visita.

La primera tarjeta presentaba un texto dedicado a explicar su postura cuando alguien hacía un comentario racista contra los negros en su presencia. Decía:

Querido amigo,

Soy negra.

Estoy segura de que no te diste cuenta cuando hiciste/te reíste de o estuviste de acuerdo con aquel comentario racista. En el pasado, intenté alertar primero a la gente blanca de mi identidad racial. Desafortunadamente, esto causaba invariablemente que me trataran de manipuladora, o de socialmente inapropiada. Así que desde entonces, mi política es asumir que la gente blanca no hace ese tipo de comentarios, incluso cuando creen que no hay gente negra delante, y distribuir esta tarjeta cuando lo hacen.

Lamento cualquier molestia que mi presencia te esté causando, como estoy segura de que tú lamentarás la molestia que tu racismo me causa a mí.



Dear Friend,
I am not here to pick anyone up, or to be
picked up. I am here alone because I want to
be here, ALONE.
This card is not intended as part of an
extended flirtation.
Thank you for respecting my privacy.

Dear Friend,
I am black.
I am sure you did not realize this when you made/laughed
at/agreed with that racist remark. In the past, I have attempted
to alert white people to my racial identity in advance. Unfortunately,
this invariably causes them to react to me as pushy,
manipulative, or socially inappropriate. Therefore, my policy is to
assume that white people do not make these remarks, even when
they believe there are no black people present, and to distribute
this card when they do.
I regret any discomfort my presence is causing you, just as I
am sure you regret the discomfort your racism is causing me.

Dear Friend,
I am not here to pick anyone up, or to be
picked up. I am here alone because I want to
be here, ALONE.
This card is not intended as part of an
extended flirtation.
Thank you for respecting my privacy.

Dear Friend,
I am black.
I am sure you did not realize this when you made/laughed
at/agreed with that racist remark. In the past, I have attempted
to alert white people to my racial identity in advance. Unfortunately,
this invariably causes them to react to me as pushy,
manipulative, or socially inappropriate. Therefore, my policy is to
assume that white people do not make these remarks, even when
they believe there are no black people present, and to distribute
this card when they do.
I regret any discomfort my presence is causing you, just as I
am sure you regret the discomfort your racism is causing me.

Fig. 111. Adrian Piper, *My calling card*, 1986

En la segunda tarjeta reivindicaba su derecho como mujer de no ser abordada por estar sola, pidiendo que se la respetara:

Querido amigo,

No estoy aquí para ligar con nadie o para que se me acerquen a ligar. Estoy aquí porque quiero estar aquí, SOLA.

Esta tarjeta no es parte de un flirteo.

Gracias por respetar mi privacidad.

Su elaboración surge de una necesidad, dado que la artista por ser mujer, atractiva, y por su etnicidad “oculta” se ha sentido invadida e insultada demasiadas veces. Ambas tarjetas reivindicaban respeto y reconocimiento de la valía de Piper como mujer y como perteneciente a una etnia marginada, desde una resistencia que podríamos denominar como no agresiva.

En una sociedad transcultural, en la que las etnias y culturas están mezcladas, la obra de Piper canaliza con una autobiografía racialmente en lucha y denuncia el trato humillante y abusivo que ha sufrido por su condición.

IV.3.2 El discurso autobiográfico gay

Hemos visto anteriormente cómo las mujeres contestaron la visión que la teoría psicoanalítica proyectaba sobre ellas. Los homosexuales son otro colectivo sobre los que esta teoría también virtió una imagen muy marginal y culpabilizadora. El psicoanálisis planteaba que si uno se siente atraído por personas de su mismo sexo está en realidad proyectando sus propias necesidades narcisistas y como consecuencia se vuelve incapaz de distinguir el antinomio fundamental del Yo y el Otro, por el que se conforma la propia identidad. Es decir, la propia condición de la homosexualidad, negaba según el psicoanálisis la posibilidad de conformación de la propia identidad.

Como ya hemos podido comprobar anteriormente, en el momento en que tenía que valorar al Otro, la teoría psicoanalítica desvelaba su carácter falocrático y heterosexista, menospreciando tanto a las mujeres como a los homosexuales, al compararles siempre con lo correcto -el hombre blanco sano y heterosexual-, el único modelo válido desde el que partía su discurso que impregnaba toda la sociedad.

Visibilizar la realidad de los homosexuales desde el arte autobiográfico es una tarea de la que se ocupó de una manera especialmente intensa Félix González-Torres. Este artista podría ser considerado triplemente “Otro” o “periférico”, por ser refugiado cubano en Estados Unidos, por su homosexualidad en plena expansión del SIDA y por su condición de afectado por la enfermedad, que le provocó la muerte en 1996. Su obra comparte con otras artistas autobiográficas como Louise Bourgeois la utilización de una apariencia minimalista repleta de contenido autobiográfico.

Como hemos visto en el capítulo sobre las teorías marxistas del efecto de deshumanización, González-Torres coincide también con Tracey Emin en la utilización de medios de reproducción y difusión industriales y publicitarios en la creación autobiográfica.

Con ambas comparte también el discurso de deconstrucción de la visión marginalizadora del “Otro” y todos ellos coinciden en el objetivo fundamental de insertar el discurso del “Otro” en la esfera pública, compartiendo la tesis feminista de que lo personal es incostestablemente político y que merece además ser insertado en los discursos de la esfera pública para destruir una codificación social injusta.

En la línea de eventos, en forma casi de biografía lineal y fechada, cerca del techo, se enfatizaba la ausencia de imagen y la presencia del vacío sobre el amplio espacio de pared que dejaban libre los textos escritos.¹³⁷

La ausencia, la desaparición y el vacío son elementos constantes en la obra de Félix González-Torres. La vida personal cuya importancia él situaba junto a los sucesos públicos se enmarcaba dentro de un colectivo en ese momento muy estigmatizado socialmente.

¹³⁷ Valdés Figueroa, Eugenio, “Los mapas del deseo”, Santana, Andrés Isaac, *Nosotros los más infieles: Narraciones críticas del arte cubano 1993-2005*, Murcia, CENDEAC, 2007, p.846.

Al desarrollar su obra en los años 80 y parte de los 90, su condición de homosexual se insertaba en un momento de plena expansión del SIDA, que estaba causando estragos entre la sociedad y de manera especialmente intensa entre la población homosexual.

Este dato contextualiza el peso que la muerte y la desaparición tienen en su obra. Muchas de sus creaciones, como el friso que acabamos de ver, expresan por ello cierta melancolía y cumplen la función de memorial de lo más importante de su vida, de lo que quería recordar antes de morir.

Los afectados, como el propio artista y su pareja, tenían que plantear la vida encarando continuamente la muerte y la progresiva desaparición de su entorno social. Al mismo tiempo tenían que sufrir, paralelamente a la enfermedad que en aquel entonces tenía un diagnóstico mortal, la estigmatización social.

Su condición de afectado por la enfermedad hizo que su obra autobiográfica se convirtiera entonces también en un elemento de lucha extendido al colectivo, un ejemplo más en la línea del lema feminista y autobiográfico “lo personal es político”. A través de la exposición de sus vivencias personales, Félix González-Torres intentó activamente desmontar el estereotipo que se cernía agresivamente sobre los homosexuales, acusados desde la religión y las instituciones de ser individuos depravados moralmente de vida sexual “contrahecha” o “contranatura”, promiscua y “desordenada”, completamente abandonados institucional y sanitariamente por los gobiernos conservadores de Margaret Thatcher en Reino Unido y de Ronald Reagan en EEUU.

En 1992 realizó la obra *Untitled*, que ya hemos mencionado en el apartado sobre los métodos de comercialización de la obra de arte autobiográfica. Para enfatizar su discurso, González-Torres decidió ampliar la fotografía a un tamaño enorme, inusual para una imagen tan íntima y recurrir, como vimos a medios industriales y publicitarios para exponerla como si se tratara de un anuncio en vallas publicitarias urbanas.

En la imagen mostraba su propia cama según había quedado con las huellas de dos cabezas sobre la almohada, la suya y la de su pareja Ross Lawcock. La obra había sido realizada como una provocación sobre los tabúes sociales contra la explicitación de la vida sexual de los homosexuales en los espacios públicos. Al mismo tiempo denunciaba la vulneración de la intimidad de los homosexuales en Estados Unidos, ya que el Tribunal Supremo había decretado unos años antes una ley por la que privaba al colectivo de

protección contra la invasión de su privacidad, despenalizando la intrusión o grabación de sus actos íntimos incluso en sus propios dormitorios.



Fig. 112. Felix Gonzalez-Torres, *Untitled*, 1991. Vista de la instalación en Manhattan para Projects 34: Felix Gonzalez-Torres at the Museum of Modern Art, New York, 1992.

Literalmente la fotografía simbolizaba la situación de desprotección de la vida íntima del colectivo homosexual, ya que los sueños e intimidades vividas en sus propias camas habían pasado a pertenecer al dominio de lo público.

Su propuesta no era agresiva, sino sutil, mostrando por ejemplo un espacio privado relacionado con el lugar de descanso y actividad sexual de él y su pareja. La imagen evocaba la calidez y el confort que normalmente se asocian a la cama, pero la obra iba más allá de la exposición de la cama del artista como huella de su privacidad. Al conocer el contexto personal del artista, recurso que insistentemente se revela fundamental en la comprensión de las obras autobiográficas, la imagen adquiriría otra lectura, la desolación de las huellas de una ausencia haciendo referencia al dolor personal del artista al enfrentarse a la inminente muerte de su compañero sentimental y a la suya propia.



Fig. 113. F. González-Torres, *Untitled. A corner of baci*, 1990.

El artista comenzó a realizar obras en las que hacía participar a los espectadores en la desaparición material de la obra. En *Untitled. A corner of Baci* ("Sin título. Un rincón de caramelos-bombones Baci"), de 1990, González-Torres presentó una montaña de aproximadamente 42 caramelos, cuyo peso correspondía a la suma del peso del artista y el de su compañero sentimental. Se invitaba a los visitantes, mediante los vigilantes de la exposición o carteles, a cogerlos libremente, a chuparlos, comerlos y tragarlos.

La estrategia de regalar el producto, como decíamos cuando comentábamos las estrategias comerciales y de marketing en las creaciones autobiográficas, conseguía que el mensaje se recibiera más fácilmente por parte de los espectadores.

La marca de los caramelos italianos, Baci, significaba beso, con lo que Félix González-Torres, al coger el espectador un caramelo, hacía pasar de manera muy sutil pero implícita la pregunta: "¿aceptarías un beso de un hombre gay con anticuerpos del sida?".

Así lograba enfrentar a la sociedad con un tema rehuido e incómodo y, una vez implicados en el discurso de la obra, les acababa por enfrentar inevitablemente con su homofobia y con sus propios sentimientos ante el temor al contacto con los portadores de anticuerpos.

La participación del público en la creación de significado era su medio de informar y concienciar sobre los efectos reales que la enfermedad provocaba sobre la estigmatización social y el desamparo institucional que sufrían los enfermos. Lo que no conseguían las instituciones, por falta de voluntad, lo conseguía la obra del artista de una manera generosa que el espectador difícilmente podía rechazar. Escenificando la fragilidad de las relaciones humanas y del amor ante la devastación de la enfermedad, realizó *Perfect Lovers* entre 1987 y 1990. La obra consiste simplemente en dos relojes instalados al lado uno del otro y funcionando al unísono. De ella el artista dijo que era lo más escalofriante que había hecho nunca:



Fig. 114. Félix González-Torres, *Perfect Lovers*, 1987-90.

El tiempo es algo que me asusta... o que solía asustarme. La obra de los dos relojes es la cosa más escalofriante que haya hecho en mi vida. Quería enfrentar ese miedo, tener esos dos relojes frente a mí... escuchar su tic-tac¹³⁸

¹³⁸ Declaración recogida en una entrevista con Robert Nickas, publicada en *Flash Art* nº 161, noviembre

La repetición de dos objetos iguales, aludiendo al emparejamiento erótico de seres sexualmente iguales, es un recurso que también aparece en la obra de otros artistas homosexuales del siglo XX, como Gilbert&George.

En una versión de la obra *Perfect Lovers*, añadía una carta dedicada a su pareja:

No tengas miedo de los relojes, ellos son nuestro tiempo, el tiempo que ha sido tan generoso con nosotros.

Impregnamos el tiempo con el dulce sabor de nuestra victoria. Vencimos al destino al encontrarnos en un cierto TIEMPO en un cierto espacio. Somos el producto del tiempo, y por tanto devolvemos el crédito a donde pertenece: tiempo.

Estamos sincronizados, ahora y siempre.

*Te amo*¹³⁹

Estas dos piezas idénticas tenían la función terapéutica de enfrentar al artista a un temor latente, el miedo -y la constancia- de que dejarían inevitablemente de funcionar al unísono como metáfora de la desaparición inminente de su pareja.

Según iba avanzando la enfermedad en su vida, el artista contemplaba día a día el desvanecimiento progresivo de su pareja y de sí mismo, aceptando poco a poco la inevitabilidad de la muerte de Ross, y la suya propia. Esta situación hizo que su obra comenzara a modificarse hacia un contenido autobiográfico aún más explícito, cargado de emociones y recuerdos, y que reflejaba la vida de una manera nostálgica a través de su límite, la muerte, y de su consecuencia, la desaparición y el olvido.

/diciembre, 1991.

¹³⁹ Traducción propia del texto original que en ocasiones acompaña a la exposición de los dos relojes.

En esta etapa es cuando comienza a hacer obra a partir de recuerdos personales, cartas y fotografías. Entre 1987 y 1992, convirtió 64 fotografías de su álbum personal y cartas en puzzles. Todas estas imágenes conformaban un selecto y complejo diario. Había imágenes refotografiadas de su infancia como *Untitled (Me and my Sister)* de 1988, imágenes de Ross y su perro y fotografías de cartas de amor que Ross le había enviado.



Fig. 115. Felix Gonzalez-Torres, *'Untitled' (Aparición)*, 1991

Éstas últimas fueron fotografiadas por Félix después de que Ross muriera, sabiendo que nunca se permitiría volver a leerlas, intentando preservarlas a través de la memoria de los demás, de los espectadores.

Imprimió de manera masiva fotografías de su álbum de fotos personal. Las agrupaba en montones y las desplegaba de manera que su instalación recordaba a austeras figuras minimalistas, pero desde una reinterpretación del movimiento cargada de emoción que ya hemos visto en otras creaciones autobiográficas.

En este caso, el público también podía llevarse las imágenes, imágenes cargadas de

recuerdos y emociones personales. Al llevarse las copias los espectadores iban participando activamente en la desaparición de la obra y de la memoria del artista, quedando ésta fragmentada, esparcida entre un público que le era anónimo y que seguiría llevando y colgando en sus casas sus propios recuerdos más allá de su muerte.

Esta y otras obras autobiográficas de González-Torres materializan de manera poética el carácter de la progresiva desaparición del artista y de los afectados por la enfermedad, haciendo ver al público que su desconocimiento y rechazo, la creación de estereotipos y la falta de información de las instituciones y de la sociedad, eran parte muy importante de la penosa situación que vivía el colectivo. Ellos y el resto de la sociedad, al interactuar con la obra, convertían su gesto en una participación activa y simbólica en la desaparición de los afectados de SIDA.

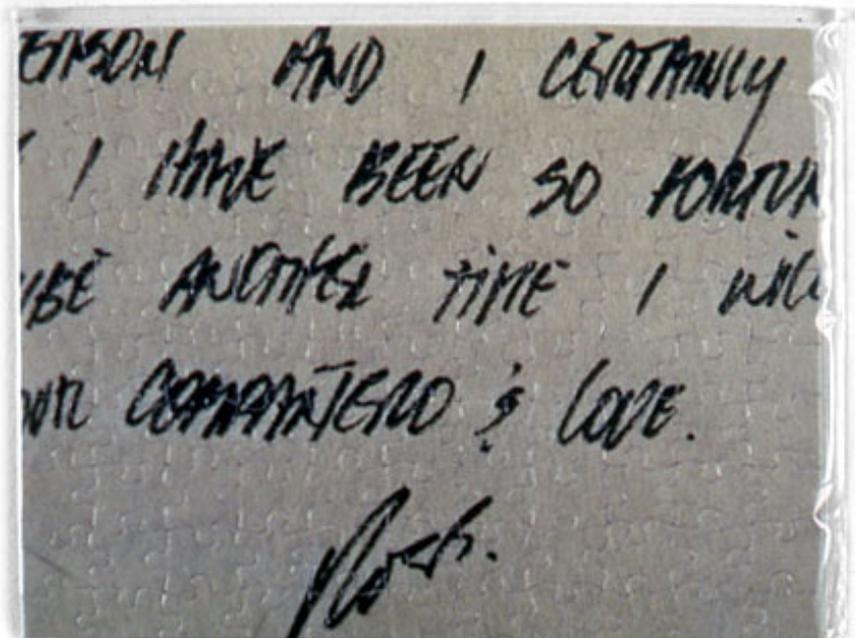


Fig. 116. Félix Gonzalez-Torres, Untitled (Last Letter), 1991.

Al poner de manera simbólica en manos de los espectadores la desaparición de él y de su pareja, el artista se encargaba de crear una conexión desde su vida y su memoria con los espectadores, de manera que su identidad quedara inevitablemente interconectada con ellos para posteriormente legarles su identidad y su memoria.

Su identidad se imbricaba con la de los demás, como en la teoría hegeliana, pasando a transformar y formar parte del Otro. Su legado no se completaba jamás, la obra se reponía continuamente, como un empeño tozudo del artista de continuación vital y de lucha por el colectivo a pesar de la acción negadora y destructora de la sociedad y la finitud anunciada de su existencia. González-Torres concedía una vida inmortal a su memoria con la ayuda como decíamos de las características de los medios industriales.

La obra se reelabora aún permanentemente después de su muerte, lo que le ha permitido sobrevivir a la desaparición y pervivir a través de sus recuerdos fotografiados, entrando a formar parte de esa historia polifacética, formada por lo personal junto a lo público que buscaba el artista. Su obra parece susurrar estruendosamente que su vida aspiraba a ser parte del colectivo de ciudadanos, y que, superando los estigmas que se crean desde los discursos homogeneizadores, su existencia era equiparable a la de los demás y a las grandes Historias y sucesos que se difundían y valoraban desde lo público para pasar a la posteridad.

Félix González-Torres ejerció con sensibilidad el lema de lo personal es político, apelando a sus conciudadanos e indirectamente a las instancias políticas, en un momento social en el que toda una generación se estaba viendo diezmada y confrontada a la fragilidad de su propia existencia. Desde un contenido autobiográfico González-Torres homenajeó indirectamente a las víctimas de SIDA, espoleó a la sociedad y contribuyó al lento pero inevitable surgimiento de una actitud cultural más sensible no sólo a los estragos del SIDA, sino también respecto al sentido personal del tiempo, de la pérdida y de la muerte.

La obra autobiográfica de los artistas autobiográficos pertenecientes a la Otredad cultural que hemos expuesto, expone en definitiva de manera implícita que los prejuicios raciales y de género sirven para mantener unos privilegios falso y etnocéntricos. Pertenecen a la clase blanca masculina y desde ellos se alimenta la idea de que pertenecer a cualquier otra etnia es menos ventajoso e interesante.

IV.4 CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS SITUACIONISTAS Y FICCIONALES

Como comentábamos en la primera parte, desde sus orígenes y la creación autobiográfica se ha concebido como una recopilación cronológica de los datos más notables y trascendentes de una vida, normalmente no para uno mismo sino para la gran Historia y el dominio de lo público¹⁴⁰. El estudio de las creaciones autobiográficas ha sido durante siglos, desde esta perspectiva, un medio fundamental para completar la comprensión histórica desde el punto de vista de sus actores, personajes ilustres protagonistas de los grandes relatos.

Las creaciones autobiográficas se veían como espejos que lograba reflejar una copia exacta de aquel que creaba o escribía. Tenían la capacidad de mostrar su esencia, su realidad más verdadera. Con la misma idea teóricos como W. Dilthey y G. Misch emprendieron en la segunda mitad del siglo XX, un estudio transversal de todos los textos autobiográficos, esperando desentramar y descubrir en ellos algo tan inasible como la esencia de la condición humana.

Hasta el último cuarto del siglo veinte las creaciones autobiográficas eran exclusivamente valoradas en base a la veracidad y exactitud de los datos aportados por el creador. Para comprobar la “sinceridad” del creador, el crítico ejercía la función de verificador de los hechos autobiográficos. Se informaba acerca del autor y de sus datos autobiográficos, contrastando si eran necesarias diversas fuentes y, en caso de no obtener una verificación de los hechos, la misma duda servía de herramienta de desprestigio del conjunto de la obra.

Hoy en día, una parte de la crítica de arte sigue aún valorando o cuestionando las obras del arte autobiográfico de esta manera, es decir, en base a la veracidad de los datos de la biografía del artista.

¹⁴⁰ Dilthey, W., *Selected Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 207-216.

IV.4.1 De la autobiografía como género “fidedigno” a la autobiografía como constructo identitario

Philippe Lejeune, primer teórico que definió la autobiografía en 1975, corroboraba la visión del género como una recopilación de datos incuestionable al definirlo “como una creación retrospectiva que una persona hace de su propia existencia, poniendo el énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”¹⁴¹.

Lejeune aportó apreciaciones muy importantes para la comprensión de las características y condiciones de la creación autobiográfica, como que siendo un “género no ficcional”, debía mantenerse entre el emisor y el receptor un pacto de confianza. Este denominado *pacto autobiográfico*, que ha sido de mención casi obligada en todos los estudios posteriores sobre la creación autobiográfica, funcionaba como una premisa implícita por la que tanto creador como espectador identificaban sin cuestionamiento la persona real que firma la creación autobiográfica con el yo que la protagoniza.

El espectador confía en la veracidad de los datos y de la obra autobiográfica, completando el valor y el mensaje de este tipo de obras mediante la identificación con sus propias vivencias. Algunos críticos se han erigido como paladines en defensa del espectador, considerándolo desvalido ante este tipo de creación, ya que genera en él una cercanía inmediata al tratar sobre experiencias y reflexiones vitales con las que fácilmente y sin formación artística, pueden simpatizar e identificarse. La función que se adjudican es la de comprobar la veracidad de los hechos autobiográficos para conceder o desproveer de valor a la obra autobiográfica.

La comprobación de la veracidad se hace más necesaria desde esta perspectiva en el caso de obras en las que un dato autobiográfico referencial en concreto sustenta la mayor parte del discurso y de la elección de materiales. El cuestionamiento de la veracidad que de ese momento o momentos vitales generadores puede hacer una parte de la crítica, pretende minar la credibilidad de la obra y negar cualquier valor que su mensaje pudiera generar en el espectador.

¹⁴¹ Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, pp. 13-46. Revisión de su texto anterior *L'autobiographie en France*, París, Armand Colin, 1971.

El primer autor que rompió con la tendencia verificadora de los estudios sobre la autobiografía, fue Georges Gusdorf, con su artículo “Conditions et limits de l'autobiographie”, de 1956¹⁴². En él ponía por vez primera en tela de juicio la neutralidad con que se había tratado al género autobiográfico hasta entonces, atacando la idea estructural que había imperado en el género de que es posible reconstruir el pasado de manera fidedigna y objetiva.

Algunos críticos de la creación autobiográfica vieron en esta aportación una contribución importante a su perspectiva negativa sobre el género, añadiendo al menosprecio por su cualidad de ser meramente anecdótico, la falsedad intrínseca que le suponía esta nueva visión teórica.

Con el paso del siglo XX, se fue cambiando de perspectiva en los estudios autobiográficos, planteándose la idea de que su valor no podía medirse únicamente por la fidelidad a los datos históricos.

Basándonos en los tres componentes del término autobiográfico, podríamos decir que se estaba pasando del interés positivista por el *bios*, centrado en los datos biográficos y su veracidad, hacia el *autos*, donde se pasaron a cuestionar aspectos relativos al yo desde el que parte el discurso.

Esta última postura es muy importante al abordar el estudio o la comprensión de una obra autobiográfica, porque significa la deconstrucción de las seguridades ontológicamente afirmadas sobre lo que es verdadero o falso¹⁴³ o sobre la igualdad entre creador, autor y personaje en la obra autobiográfica.

¹⁴² Artículo publicado en español en el *Suplemento Anthropos*, nº 29, Barcelona, diciembre de 1991, pp. 9-18.

¹⁴³ Recorre muchos de estos lugares de la posmodernidad teórica el primer capítulo del libro de M. Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

IV.4.2 La identidad en la obra autobiográfica como una entidad fragmentaria

Michel Foucault considera que el “yo” unitario está en realidad configurado por una multiplicidad de “yoes” que se articulan dentro de un lenguaje y de un entorno socio-cultural. Un sujeto que no sólo se diferencia respecto del grupo, sino que al mismo tiempo está constituido por múltiples diferencias dentro de sí mismo y respecto a sí mismo y que es fruto de toda una multiplicidad de lugares habitables: cuando hablamos no lo hacemos desde una posición única e inamovible sino desde todas nuestras posibles perspectivas habitables como nacionalidad, educación o edad, entre otras.

Si no existe una realidad estable y todo está en continuo cambio, debemos asumir que la identidad tampoco es una entidad coherente e inalterable. Los estudios sobre el género autobiográfico han evolucionado y dado un paso más allá en la deconstrucción de la unidad identitaria que presenta la creación autobiográfica. Plantean que aunque nuestro yo pasado o presente conserve ciertas características que nos hacen reconocerlo e incluso pensar que es inmutable, su esencia está en continuo cambio. Ponen en cuestión también la identidad presente desde la que parte el discurso autobiográfico, dado que se considera que lo que percibimos, lo que somos, lo que recordamos que somos, cambia continuamente. Con nosotros cambian nuestras opiniones, sentimientos y emociones.

Desde esta perspectiva se asume que, dependiendo de nuestro estado psico-biológico y del tiempo vital en que nos hallamos, nuestras percepciones y pensamientos cambian, a veces a tal velocidad, que costaría conformar una identidad unitaria.

Generar una identidad unitaria en el tiempo, invariable y con coherencia moral sería por tanto algo irrealizable dada la inevitable volubilidad humana, por lo que la unicidad a la que se refieren los relatos autobiográficos es en realidad una pluralidad de cambios de discurso y de estilo.

La creación autobiográfica se escinde partiendo de dos planteamientos tan diferenciados como irreconciliables¹⁴⁴:

¹⁴⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI de España Editores, 1996, pp. 997-998.

[...] o se presenta un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o se sostiene, siguiendo a Hume y a Nietzsche, que este sujeto idéntico no es más que una ilusión sustancialista, cuya eliminación no muestra más que una diversidad de cogniciones, de emociones, de voliciones.

El problema de la identidad personal estalla desde esta nueva perspectiva de los estudios sobre el género en múltiples posibilidades y facetas. El autor, antes de comenzar a recordar y elaborar el hilo lineal de su vida, ha de decidir de hecho cómo y qué personaje-autor quiere elaborar, si quiere dotarle, como si fuera su pequeño Frankenstein, de una identidad ideal, coherente, unitaria, vigorosa, y con todos los calificativos deseados, o trabaja con la fragmentariedad de su identidad presente aceptando la identidad narrativa en lugar de la identidad entre persona, creador y personaje autobiográfico.

El dilema desaparece si la identidad entendida en el sentido de uno mismo (idem), se sustituye por la identidad entendida en el sentido de un sí-mismo (ipse); la diferencia entre idem e ipse no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa.¹⁴⁵

Este es el fundamento de la teoría de la muerte del autor que Barthes decreta en 1968 y que ha tenido su reflejo directo en las creaciones autobiográficas más contemporáneas, que han renunciado a la creación de un autor o constructo identitario con peso y coherencia en la trayectoria vital. En cierta manera la fragmentariedad que presentábamos en la creación diarística iniciaba esta perspectiva utilizando medios y procesos documentales que reflejaban en sus obras la complejidad misma de la identidad humana, sus variaciones y el carácter fragmentario de los sentimientos y de los recuerdos.

Estas últimas aportaciones de los estudios teóricos sobre la creación autobiográfica han dado paso a propuestas mucho más transgresoras y metalingüísticas del género que vamos a exponer a continuación.

¹⁴⁵ Íbidem, pp. 997-998.

IV.4.3 La invención en los datos autobiográficos

*Después de todo, ¿qué es la mentira sino una verdad inventada?*¹⁴⁶

La obra plástica que Christian Boltanski realizó en los años 70, tenía un carácter autobiográfico particular, con un toque irónico que entroncaba con las investigaciones teóricas recientes que hemos mencionado, y que analizaban y cuestionaban cada una de las condiciones del “pacto autobiográfico”.

En la obra *Les Archives*, el artista introdujo un elemento innovador en la obra de arte autobiográfica. Envió bolsitas blancas con cabellos que se suponía que contenían su propio pelo, pero el artista añadía una declaración irónica de alerta sobre la creencia en la veracidad de esta premisa: “utilizo casi siempre mis cabellos, exceptuando una vez que utilicé pelos de caniche”.¹⁴⁷

En 1972 presentó una obra supuestamente autobiográfica en la que aparecían 10 niños diferentes de varias edades. Todas las fotos fueron tomadas el mismo día en un parque. El fondo era siempre el mismo y los niños retratados eran evidentemente diferentes.

Tituló la obra como *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski* (“Diez retratos fotográficos de Christian Boltanski”) y dató las fotografías como si fueran parte del álbum fotográfico de su infancia.

La obra de recopilación de huellas de la existencia de la primera etapa de Boltanski había girado hacia una ficción irónica donde la falsedad se mostraba groseramente evidente. La decisión de Boltanski de introducir en sus obras objetos de vidas ajenas e identificaciones falsas, sustituyó a la primera etapa de su obra en la que exponía sus huellas y fotografías, como veíamos, a la manera de los museos antropológicos.

¹⁴⁶ Frase muy citada del poeta inglés del siglo XIX Lord Byron.

¹⁴⁷ Renard, Delphine. “Entrevista con Delphine Renard”, catálogo *Christian Boltanski*, Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1984.



Fig. 117. Christian Boltanski, *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski* (“Diez retratos fotográficos de Christian Boltanski”) de 1972

Boltanski llegó a la idea de que la relación entre muchos de los objetos museísticos y los personajes ilustres a los que, según ciertos textos, habían pertenecido, no podía ser realmente comprobada y que el género bio o autobiográfico puede estar, de hecho, fácilmente sujeto a manipulaciones y conformaciones falsas.

Creía que el espectador, influido por el valor afectivo de un objeto que se presenta como huella de una existencia, olvidaba cuestionar su autenticidad. Tras la toma de conciencia del engaño evidente que introducía en su obra, Boltanski pretendía conseguir, en primer lugar, que el escepticismo reemplazara a la certidumbre; en segundo lugar destruir la creencia fiel e incuestionada del espectador sobre la veracidad de una recreación biográfica y, finalmente, prevenirle ante la imposibilidad de certificar la autenticidad de este tipo de mensajes que son asimilados directamente por su carácter afectivo.

Pretendía, y fue pionero en ello, generar una distancia crítica en el espectador, de manera que se planteara ante las obras autobiográficas, que éstas pueden no ser una reproducción fidedigna y que, de hecho al ser los acontecimientos reconstruidos a posteriori, es muy probable que se den trazas de interpretación del pasado e incluso

falseamiento de datos.

Trastocando la relación dual y directa entre lo que representa y lo representado, manipulando la imagen y el referente mismo, y utilizando un tono irónico, intentaba alertar desde su obra de la posibilidad de manipulación de los datos autobiográficos por parte del artista . Lo hacía subrayando una perspectiva inédita en la creación autobiográfica, la vulnerabilidad del espectador ante un tipo de obra que produce un acercamiento emotivo inmediato y que como consecuencia suele provocar una ausencia de sentido crítico.

Su obra funcionó como reflejo de los avances teóricos que se estaban produciendo hacia la deconstrucción del carácter documental y testimonial de la fotografía. Pretendía desprenderla de su cualidad irrefutable de prueba de la existencia y convertir las reconstrucciones de memorias personales y ajenas en mitologías, es decir, relatos fabulosos o ficticios de la vida de una persona.

IV.4.4 Mitificación del personaje autobiográfico

Algunos artistas autobiográficos como hemos visto en el caso de la mediática Tracey Emin, han desarrollado una estrategia de creación y alimentación de un personaje que desarrollan en público. Al diferenciarse la persona que crea del personaje-artista, la estrategia se enmarca en las teorías de disolución del autor,

Vamos a exponer el caso de Josef Beuys (1921, Krefeld-1866, Düsseldorf, Alemania), quien se propuso elaborar una identidad y mitificarla. El artista utilizaba el mito de este personaje que había creado para difundirlo con éxito dentro y fuera de los circuitos artísticos. A pesar del personaje que creó, Beuys no se consideraba un ser especial. Afirmaba que su condición no era especial ya que todo ser humano tiene el poder de configurar algo y que sea original por salir de él mismo. Para él todo ser humano era un artista, es más, consideraba que cada hombre es un provocador potencial de cambios en la sociedad.

El personaje público que proyectó tenía una función muy ambiciosa: promover el poder creativo universal como una fuerza revolucionaria. Con sus acciones intentaba provocar a

la sociedad para generar cambios sociales, políticos y culturales.

Provocar significa evocar algo. Al hacer una escultura con grasa o un pedazo de arcilla, yo evoco algo. Yo enciendo una idea dentro de mí –totalmente original, una idea completamente nueva que todavía no ha existido en la historia, incluso si estoy trabajando con hechos históricos o con Leonardo o Rembrandt. Yo mismo determino la historia –no es la historia la que me determina a mí¹⁴⁸

El artista se promocionó en los media para favorecer y potenciar su objetivo, que requería una difusión masiva y engrandecimiento del personaje para poder influir en la sociedad y generar cambios. Utilizando el arte, performances, declaraciones públicas o incluso canciones de crítica social, Beuys consiguió poco a poco convertirse en un mito público.

Entró a formar parte de los artistas más reconocidos dentro y fuera del mundo artístico. Entró a formar parte como Emin del *star system* o élite de personajes famosos, lo que se reflejó especialmente en su estancia en Estados Unidos, donde se fotografió con diversas personalidades.

Desde esta situación disfrutaba de una perspectiva y proyección inmejorable para ejercer su función de chamán. Al mismo tiempo los medios de comunicación y el mercado artístico reciben y secundan con entusiasmo este tipo de propuestas, que son inmediatamente potenciadas de manera comercial y publicitaria. El propio mercado se beneficia directamente de la publicidad y la revalorización que la difusión del personaje público genera sobre la propia obra, al mismo tiempo que la mitificación y la difusión del personaje desde otros ámbitos públicos ayuda al artista a transmitir más ampliamente discurso.

La foto que se hizo con Andy Warhol tiene un valor simbólico importante para la historia del arte desde la visión de el crítico Donald Kuspit. Esta foto habría unido a dos estrellas del mundo artístico que simbolizaban para el crítico el fin de la modernidad y el comienzo del artista posmoderno. En su libro *The Cult of the Avant-garde artist*¹⁴⁹, Kuspitt interpreta

¹⁴⁸ Entrevista con Willoughby Sharp realizada en 1969, Kuoni. Carin, *Energy Plan for the Western man - Joseph Beuys in America*, New York, Four Walls Eight Windows, 1993, p. 86.

¹⁴⁹ Kuspit, Donald, *The Cult of the Avantgarde Artist*, New York, Osford University Press, 1993.

de hecho toda la obra de Beuys desde una perspectiva chamánica, como si fuera el último representante de aquellos venerables artistas de vanguardia que pretendían curar a la sociedad de la alienación que producía la sociedad industrial.

Según este crítico, el consentimiento de Warhol a ceder ante la alienación consumista sellaba simbólicamente e históricamente el declive de esa tendencia.

Al mismo tiempo que se aprovechaba del star-system del arte, el artista lo criticaba. En una performance realizada el 11 de Noviembre de 1965 en una galería de arte de Düsseldorf, en Alemania, titulada "Cómo explicar arte a una liebre muerta", apareció vestido con fieltro, la cara untada con miel y sobre ella polvo de oro. En sus brazos portaba una liebre muerta y se paseaba por una exposición de pintura; se detenía ante cada cuadro y se lo explicaba a la liebre. El polvo de oro simbolizaba el aura dorada del arte, su estado como objeto exclusivo e inaccesible tanto conceptual como económicamente, y del artista famoso que vive en y de él. El artista mostraba cómo ese aura brillante y de aspecto caro resultaba atractivo pero inútil para aportar significado al arte y hacerlo comprensible. Criticaba de esta manera el artista la vida glamurosa y pública que seducía a los artistas y a muchos otros personajes públicos.

El personaje que mostraba en sus actuaciones se creó a partir de la elección de un suceso significativo de su biografía. La vivencia originaria era visual y simbólicamente



Fig. 118. Fotografía de Josef Beuys y Andy Warhol, New York, 1979.



Fig. 119. Josef Beuys, *¿Cómo explicar el arte a una liebre muerta?*, 1965, Düsseldorf, Alemania.

potente, remitía al invierno de 1943 en plena segunda guerra mundial, cuando volando como piloto de combate al servicio de las fuerzas alemanas, fue abatido en Crimea por la defensa antiaérea.

En el accidente con el avión se fracturó el cráneo y se rompió costillas, piernas y brazos, pero fue recogido en trinero, salvado de la muerte y finalmente curado por un grupo de tártaros nómadas. No sólo le salvaron la vida con sustancias que el artista utilizaría posteriormente de manera recurrente en su obra, el fieltro y la grasa, sino que le inocularon el instinto artístico que nunca más lo abandonaría.



Fig. 120. Josef Beuys, *Trineo*, 1969

Este suceso de Crimea cuya veracidad no ha podido ser comprobada, sería erigido como referente omnipresente de sus obras y del personaje que creó. En sus acciones chamánicas, similares a ceremonias rituales, y en los objetos que se exhibían como restos de ellas, utilizaba elementos empleados en su curación. Estos elementos tenían la función de actuar como medios simbólicos de curación de la sociedad alemana, que había quedado destruida y dividida tras la Segunda Guerra Mundial.

Beuys se ocupó del uniforme que vestía en todas sus acciones, atuendo compuesto por un sombrero de fieltro que consideraba imprescindible en la conservación de su propio calor y su chaleco de aviador. Cada elemento hacía referencia al suceso generador y a la capacidad curativa y regeneradora. Como Louise Bourgeois, Beuys concedía a estos

elementos vinculados a su autobiografía un significado simbólico que la trascendía y conectaba con profundos significados sociales.

A partir de este personaje y este suceso mítico, Beuys asumió el papel de chamán o hechicero con potestad de curar y salvar a esa sociedad que él consideraba muerta. Esta función social que se adjudicaba el artista fue la causa de su necesidad de creación de un personaje público icónicamente reconocible. Su “misión” chamánica era más importante que la exhibición clásica de objetos, que en su caso consistía frecuentemente en la exhibición de los restos de sus acciones.

El fieltro fue utilizado prolíficamente tanto en su acepción positiva como conservador del calor y protector, como en su sentido negativo de incomunicación, aislamiento existencial o interrupción de la vía comunicativa con otros seres humanos y con los animales. Beuys creó un traje para los ciudadanos alemanes con una función simbólica. “Traje de fieltro”, *Filzanzug* (1970), representaba el aislamiento del hombre en la sociedad de nuestro tiempo, un aislamiento no necesariamente negativo, ya que en dosis prudentes podía ser, según el artista, catalizador de extraordinarias fuerzas creativas.

En cuanto al otro material simbólico y autobiográfico, la grasa, llegó a ser, junto con el fieltro, el elemento mítico que el artista utilizó con profusión en su obra, como si se tratara de una especie de “firma” propia. Vinculada a la noción de calor y energía, su cualidad de ser un material que se autotransforma sin llegar a asumir nunca su forma final, era utilizado por Beuys para invalidar el uso de algunos objetos como hizo patente en la obra que hemos visto, *Stühl mit Fett* (Silla con grasa, 1963).

Beuys le adjudicaba también una función simbólica en su objetivo de curación de la sociedad y reivindicaba su uso como material no artístico, lo que nos recuerda a los primeros acercamientos del arte a la vida que hemos visto en un capítulo anterior.

Mi intención inicial al usar grasa fue la de estimular una discusión. Me atraía la flexibilidad del material, particularmente en sus reacciones a los cambios de temperatura. Esta flexibilidad es psicológicamente efectiva: la gente, de forma instintiva, siente que tiene que ver con procesos y sentimientos internos. Buscaba una discusión sobre el potencial de la escultura y la cultura, lo que significaban, cómo era su lenguaje, qué quiere decir eso de la producción y la creatividad humana. Así que opté por la posición extrema en la escultura, y por un material

que era muy básico en la vida y en absoluto asociado con el arte.¹⁵⁰



Fig. 121. J. Beuys, *Stühl mit Fett* (“Silla con grasa”), 1963



Fig. 122. Josef Beuys. *Filzanzug* (“Traje de fieltro”), 1970

En cuanto a las performances, eran donde el artista ponía al personaje mitificado en acción. Una de sus performances más conocidas es “I like America and America likes me”, realizada durante 3 días de mayo de 1974, en la galería René Block, New York, con ocasión de su invitación por primera vez para exponer en Estados Unidos.

Hizo que le untaran de grasa, le cubrieran con un trozo enorme de fieltro y le trasladaran en una ambulancia, sin pisar suelo estadounidense, directamente desde el aeropuerto a la galería en la que le esperaba un coyote y donde transcurridos tres días regresó de la misma manera al aeropuerto.

Con un cayado el artista estuvo conteniendo el nerviosismo de un coyote salvaje,

¹⁵⁰ Beuys, Joseph y Tisdall, C., catálogo de la exposición *Joseph Beuys*, Nueva York, Museo Guggenheim, 1979, p.72.

interactuando con él, y protegiéndose con el fieltro. La elección del animal era también altamente simbólica. Es un animal que las culturas indias previas a la ocupación del territorio por europeos veneraban, y que tras la llegada de éstos, se convirtió en un animal a erradicar.



Fig. 123. J. Beuys, *I like America and America likes me*, 1974, New York, USA

Beuys consideraba que se debía hacer un homenaje de reconocimiento a este animal con la intención chamánica que le caracterizaba, de curar el trauma colectivo que había sufrido aquella sociedad. Al mismo tiempo criticaba el salvajismo destructivo de la cultura estadounidense, a la que en ese momento se oponía por la guerra de Vietnam y su bélica e intervencionista política exterior. De esta manera, el artista trasladaba su función de chamán curador de la sociedad alemana y revelador de lo enfermizo, a la sociedad americana.

Una parte de la crítica duda de las referencias autobiográficas que aportó el artista

Precisamente se cuestiona el relato que utilizó como suceso referencial de su creación¹⁵¹. Hay versiones que afirman que lo cierto es que, formando parte de la tripulación de bombarderos, su avión se estrelló y el piloto murió en un choque en Crimea. Esta versión asegura que Beuys fue rescatado en realidad por un comando alemán.

La duda puede estar fundada, dado que se ha comprobado que otros datos básicos de su autobiografía son falsos. Por ejemplo el lugar de nacimiento. Beuys reclamaba que había nacido en Kleve, cuando en realidad había nacido en Krefeld, porque la vinculación de Kleve con el caballero del cisne Lohengrin, un conocido héroe medieval, fortalecía la automitificación que había creado.

La potencia transformadora y revolucionaria de la obra de Beuys demuestra plásticamente que, en la cuestión autobiográfica, en ocasiones, dudar de la veracidad de un hecho autobiográfico, en el que en este caso se sustenta todo el discurso chamánico de la obra de Beuys, no interfiere en las cualidades de la obra ni del artista. En su obra vemos cómo las condiciones para mitificar y dar difusión al personaje creado son especialmente propicias cuando la obra del artista es autobiográfica, puesto que la creación del personaje-artista es reforzada continuamente desde las referencias autobiográficas de la propia obra plástica.

En cualquier caso y como hemos mostrado, las últimas aportaciones de los estudios sobre el género autobiográfico desautorizan la veracidad como elemento de valoración de la obra autobiográfica, dado que cualquier recreación del pasado, aunque pretenda ser fidedigna es inevitablemente un constructo.

¹⁵¹ H. D. Buchloch, Benjamin, "Reconsidering Joseph Beuys. Once Again", Ray, Gene, *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York, 2001. Este libro recogió las intervenciones de un simposio dedicado a Josef Beuys celebrado en el Ringling Museum, Sarasota, USA, en 2001.

IV.4.5 Autoficciones

El escritor Max Aub decía que nos pasamos la vida pensando en lo qué hubiera sido de nosotros de haber tomado otro camino en aquella lejana ocasión. Nos pasamos la vida pensando en lo que hubiéramos sido si no nos hubiéramos casado, si nos hubiéramos ido a aquel destino o si hubiéramos aceptado aquella oferta.

Algunos artistas han introducido una tipología nueva de creación autobiográfica: la autoficción, es decir, el generarse a uno mismo situaciones que forman parte de una obra artística, a la vez que permiten que el creador satisfaga esa nostalgia de lo que no pudo o no quiso ser.

La idea recuerda al concepto de “deriva” del movimiento francés situacionista, de principios del siglo XX, en el que Guy Debord proponía la autoconstrucción de situaciones diferentes a lo habitual para abrir la experiencia a lo desconocido. En la Internacional Situacionista número 2, Debord describe así la técnica de la deriva:

*una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian [...] a las razones de desplazarse y reaccionar que conocen generalmente, a las relaciones, a los trabajos y a los pasatiempos que les son propios, para dejarse llevar por las demandas del terreno y los encuentros que le corresponden.*¹⁵²

Una artista francesa afincada en Estados Unidos, Sophie Calle, que ya hemos presentado en la creación diarística videográfica, ha trabajado profusamente el género de la autoficción en las artes plásticas, entendiéndolo como una propuesta situacionista.

Como indican los asépticos títulos de sus obras, Calle no suele provocar situaciones al azar ni de manera puntual. Se propone a sí misma generar y experimentar situaciones en las que interacciona con el mundo exterior, según un proceso y una reglas establecidas. Marca, como si se tratara de un experimento, unas reglas estrictas a las que han de someterse todos los que participan y en muchos casos genera un ritual que se alarga en

¹⁵² Debord, Guy, “Rapport sur la construction des situations”, *Sur le passage de quelques personnes a travers une assez courte unité de temps*. París, Centro Pompidou, 1957, p.2.

el tiempo, durante años, pasando a formar parte de su existencia y reflejándose en una obra viva que lo documenta.

El resultado es esencialmente diferente de las creaciones autobiográficas que construyen un hilo narrativo y un trayecto vital coherente:

*Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo.*¹⁵³



Fig. 124. Sophie Calle, *Rituel d'anniversaire*, iniciado en 1980



Fig. 125. Sophie Calle, *Les Aveugles*, 1986.

La obra *Le Rituel d'anniversaire*, que la artista comenzó en 1980, consiste en la celebración de su cumpleaños. Cada año la artista reúne un mayor número de allegados y conserva posteriormente los regalos en vitrinas. Ésta es la obra que exhibe, cada vitrina dedicada a un cumpleaños, junto con un texto que explica el proyecto.

Calle tomó de Christian Boltanski varias aportaciones como la creación de vitrinas como prueba de la existencia. En su caso no recoge pruebas del pasado, sino los objetos que resultan de una situación que ella proyecta en su vida. Son como los objetos restantes de

¹⁵³ Así define Serge Doubrovsky la *autoficción*. A este escritor se atribuye la invención del término y la escritura de la primera novela donde se aplica: *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

las performances de Beuys, pero con una intención de preservación museística. Su discurso recuerda a la reivindicación de Félix González-Torres de que su historia personal se situaba al mismo nivel de importancia que los hechos que se elegían dentro del discurso unívoco de la Historia con mayúsculas.

Como Boltanski o Félix González-Torres, la artista ha realizado, paralelamente a sus obras de autoficción, otros proyectos en los que intentaba insertar en la esfera pública la expresión de sujetos excluidos, como la serie *Les aveugles* (“Los ciegos”), que realizó en 1986, y que recogía descripciones de la belleza expresadas por personas ciegas. La artista recogía el texto y lo ilustraba con una fotografía.

Calle recoge en esta obra la expresión de sujetos socialmente excluidos, en los que se siente incluida, como ser “castrado” y sin poder, apartada del ámbito dominante de lo masculino. Veremos cómo este sentimiento aparece expresado en varias de sus obras.

Otro proyecto de experimentación sobre ella misma y su relación con los otros fue *Provocation de situations arbitraires qui prennent la forme de rituels: les Dormeurs*, “Provocación de situaciones arbitrarias que toman la forma de ritual: los durmientes”, de 1979. La artista invitó a amigos y a desconocidos a dormir en su cama. La cama se utilizaba las veinticuatro horas y los participantes debían aceptar que Calle les fotografiara y preguntara.

Los textos que acompañan a las fotografías indican de manera sistemática, como si se tratara de un diario, la fecha y la hora, cómo llegó la persona, si se tumbó directamente o no, y las respuestas que la artista seleccionó. También fotografía el lugar y añade cómo lo ha recogido o por qué.

La artista se ha propuesto vivir, documentar y presentar el resultado como obra, de varias experiencias ajenas a su existencia que exploran sentimientos de la mujer hacia la dominación del hombre.

Como Calle declara, la obra artística autoficcional le permite realizar cosas que no se atrevería a hacer en su vida. Son experiencias que no llegaría a vivir de otro modo y que la han obligado a reaccionar ante situaciones que la provocan sentimientos diversos, como la atracción, el morbo o el disgusto.

In my work I do things that I would never do in my life. In normal life I am much more discreet. I am not intrusive. I don't investigate my friends' lives. But if it's a

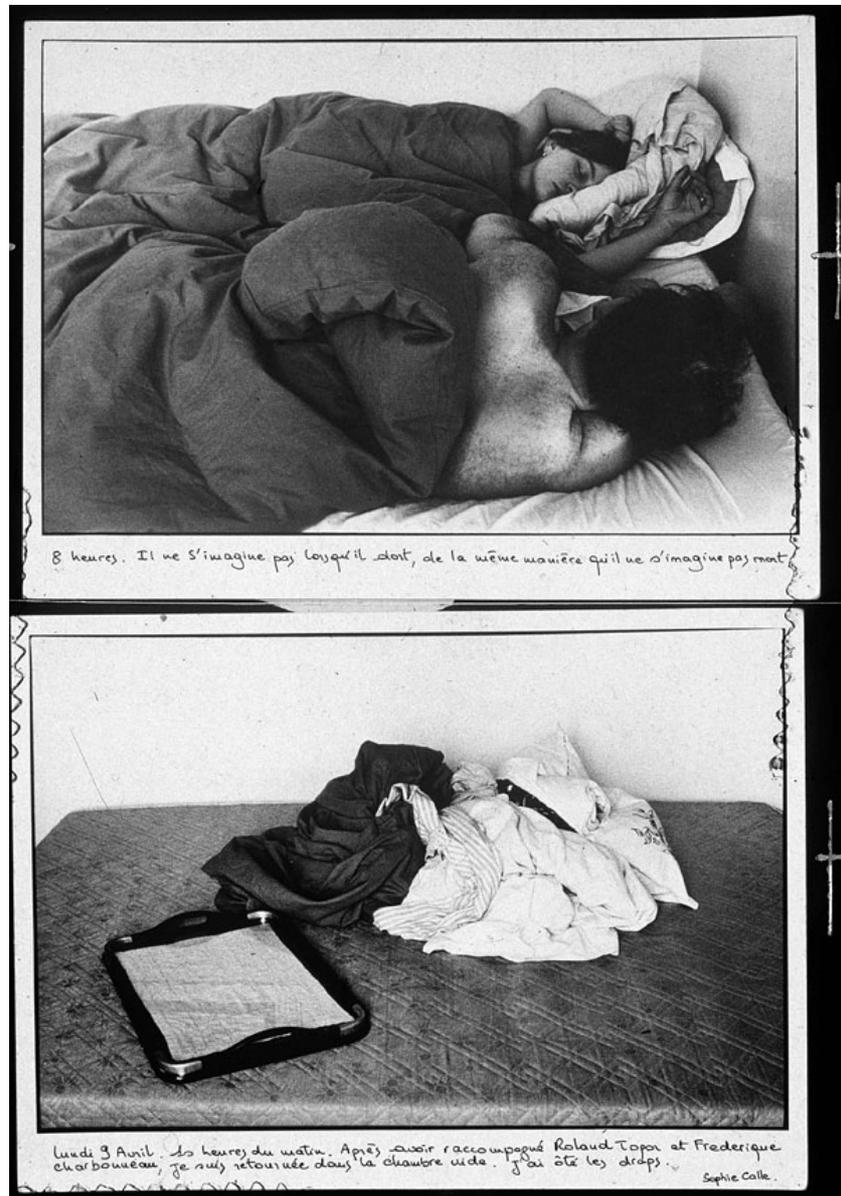


Fig. 126. Sophie Calle, *Provocation de situations arbitraires qui prennent la forme de rituels: les Dormeurs*, (“Provocación de situaciones arbitrarias que toman la forma de ritual: los durmientes”), de 1979.

*project then it's different.*¹⁵⁴

Es el caso de la obra *Le Strip-Tease*, ("El strip-tease", 1979), en la que la artista se propone trabajar durante una temporada como stripper, documentando y exponiendo como obra el resultado, y como es habitual en su obra, añadiendo el texto que explica la experiencia y cómo se sintió:



Fig. 127 y 128. Sophie Calle, *le Strip-Tease*, 1979.

I was twenty-seven years old. I was hired as a striptease artist in a traveling carnival which was set up for the Christmas holidays at the corner of Boulevard de Clichy and Rue des Martyrs. I was supposed to undress eighteen times a day between 4 p.m. and 1 a.m. On January 8, 1981, as I was sitting on the only chair in the trailer, one of my colleagues, to whom I refused to give my seat, tried to poke my eyes out with her high heel and ended up kicking me in the head. I lost consciousness. During the fight, she had, as the ultimate stage of stripping, torn off my blond wig. This was to be my last performance in the profession.

Tenía 27 años. Me contrataron como artista de striptease en un carnaval móvil que se instaló para las vacaciones de Navidad en la esquina del bulevar de Clichy y Rue des Martyrs. Debía desnudarme 18 veces al día entre las 4 de la tarde y la una de la mañana. El 8 de Enero de 1981, mientras estaba sentada en la única silla del trailer, uno de mis colegas, a quien no quise dejarle la silla, intentó

¹⁵⁴ Texto de la exposición retrospectiva de Sophie Calle, inaugurada en octubre de 2009 en la Whitechapel Gallery de Londres. [En línea] <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/up-close-and-too-personal-a-sophie-calle-retrospective-1809346.html> (consulta: el 30 de abril de 2013).

sacarme los ojos con uno de sus altísimos tacones, que acabó dándome en la cabeza. Perdí la conciencia. Durante la pelea, me rasgó la peluca rubia. Esta fue mi última actuación en la profesión.

En su obra se diluyen los límites entre la creación auto-ficcional, la documentación y creación autobiográfica. *No sex last Night (Double Blind)*, 1992-1994, obra videográfica de 76 minutos de duración que hemos analizado en el apartado sobre las creaciones diarísticas, documenta un viaje con su pareja. Calle proyectó casarse en Las Vegas y grabar como obra el viaje hasta el evento. Preparó con antelación todos los detalles, dejando que el resto surgiera al azar. Estableció la habitual serie de normas previas y documentó todos los sucesos. Los acompañó de subtítulos que expresaban sus pensamientos, esa intimidad que hemos mencionado y que, como veíamos era inferible sólo por el lenguaje verbal que los artistas autobiográficos añaden a la obra plástica.

Ejemplos de los textos que la artista superpone a las imágenes y que transcriben los pensamientos interiores que ocurrían exactamente de forma paralela a la filmación son desde el título del video “No (hubo) sexo la última noche”, hasta frases como “Me quedan dos días para intentar guardar un buen recuerdo de este viaje” o “¿Qué le ha hecho cambiar de idea? Demasiado arriesgado de preguntar”.

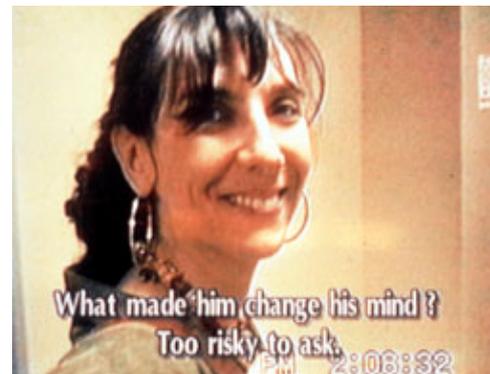


Fig. 129. Sophie Calle, *No sex last night*. 1994.
El texto dice: “¿Qué le hizo cambiar de opinión? Demasiado arriesgado preguntarlo”.

Para crear una autoficción conscientemente y que se den las condiciones necesarias para generar nuevas experiencias, se necesitan establecer ciertos requisitos previos, como ser profundamente sincero en la generación de la experiencia, es decir, ha de ser “real” y por ello el artista asume que tiene que ser “él mismo” en esas nuevas situaciones. Sólo de esta forma podrá el creador vivir lo que nunca vivió, podrá tener lo que no tuvo y, quizás, hasta podrá tocar, con otras manos, o ver con otros ojos, lo cotidiano.

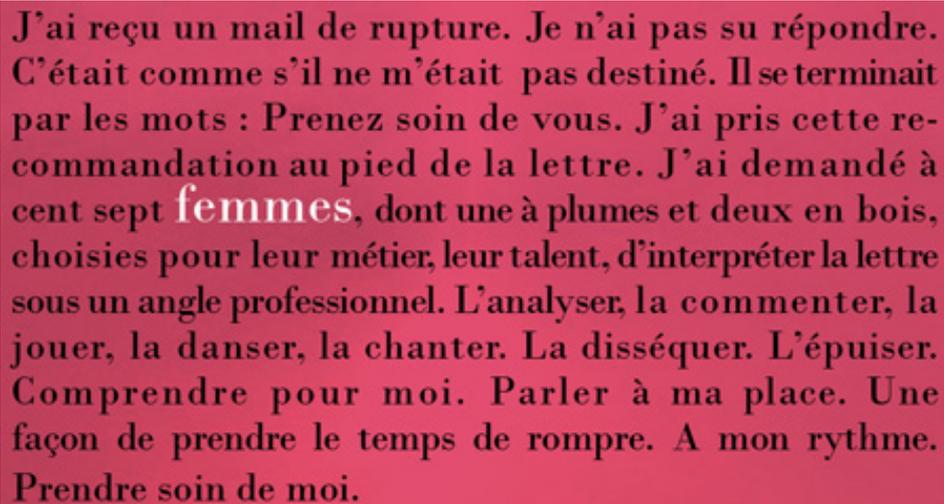
Asegura que su intención fue reproducir fidedignamente todos los pensamientos acaecidos que acompañaban a lo filmado en la obra. La artista comenta que el único elemento de ficción fue la edición final del video y las decisiones propias de la edición

como acortar o priorizar ciertos elementos o momentos frente a otros:

*Es una ficción en el sentido de que si tomas dos meses de la vida de cualquier persona y lo conviertes en una hora y media tendrás una ficción. Fue una elección privilegiar el sexo y el coche, elecciones artísticas que modifican la realidad, pero en el resto de los sentidos es real, enteramente real. Casi todos los comentarios que hago en la cinta los hice en el coche.*¹⁵⁵

Por ello, la artista reclama la veracidad de sus creaciones y considera sus auto-ficciones como autobiografías.

Posteriormente, su pareja rompió la relación a través de una carta. Calle convirtió el suceso en otra obra, en la que describe su estupefacción y la titula con la expresión final de la carta, “cuídate”.



J'ai reçu un mail de rupture. Je n'ai pas su répondre. C'était comme s'il ne m'était pas destiné. Il se terminait par les mots : Prenez soin de vous. J'ai pris cette recommandation au pied de la lettre. J'ai demandé à cent sept **femmes**, dont une à plumes et deux en bois, choisies pour leur métier, leur talent, d'interpréter la lettre sous un angle professionnel. L'analyser, la commenter, la jouer, la danser, la chanter. La disséquer. L'épuiser. Comprendre pour moi. Parler à ma place. Une façon de prendre le temps de rompre. A mon rythme. Prendre soin de moi.

Fig. 130. Sophie Calle, *Take care of yourself*, 2007.

La artista envió la carta a 107 mujeres para que la interpreten desde su ángulo

¹⁵⁵ Sophie Calle entrevistada por Cousineau, Penny, “In my fantasies, I’m the man. Sophie Calle’s True Stories”, *Parachute*, April-June 1996. pp. 10-15.

profesional, analizándola, comentándola, interpretándola, danzándola o cantándola.

Calle lo hizo para que comprendieran por ella, para tomar tiempo para superarlo y mientras agotar la propia carta, “disecarla”. La artista utiliza la autoficción en este caso y en general en su obra de manera terapéutica. En blanco resalta la palabra Femmes, mujeres, como si la artista acudiera al género femenino para comprender, buscando apoyo para superar la situación. Un apoyo emocional en grupo de mujeres que también se refleja en las colchas hechas en familia de Tracey Emin y en el espacio de lo privado de la mujer que aparece en las obras de Louise Bourgeois.

En estos casos, las creadoras autobiográficas recurren al grupo de mujeres cercanas, familia o amigas, para comprender y superar las situaciones traumáticas. En este caso la aplicación terapéutica del arte autobiográfico hecho por mujeres se entiende como una acción en grupo.

Como consecuencia de la ruptura con Greg Shepard, se produce la última obra de la serie de instalaciones *Des histoires vraies* (“Historias verdaderas”). En la obra titulada “El Divorcio”, de 1994, la imagen muestra un Shepard orinando y a Sophie Calle, cuya cara no puede verse, situada detrás del hombre y rodeándolo con sus brazos, una de sus manos sujetando el pene. El texto situado sobre la obra relata:

Entre mis fantasmas está ser hombre. Greg se dio cuenta enseguida. Quizá por eso, un día me propuso hacerle orinar. Eso se convirtió en un ritual entre nosotros. Me colocaba tras él, le desabotonaba a ciegas su pantalón, cogía su pene y me esforzaba por colocarlo en la posición apropiada, apuntando bien. Después, lo recogía indolentemente y cerraba la bragueta. Poco después de nuestra separación, propuse a Greg hacer la foto de recuerdo de aquel ritual. Aceptó. Entonces, en un estudio de Brooklin, bajo la mirada de la cámara, le hice orinar en un cubo de plástico. El cliché me servía de pretexto para poner, por última vez, la mano sobre su sexo. Aquella misma tarde acepté el divorcio¹⁵⁶.

La instalación reitera la crónica de la atención masculina tan presente en la obra de Calle, que sólo puede ser obtenida por medio de subterfugios. El sentimiento latente de

¹⁵⁶ Ibidem.

frustración y castración de la mujer recuerda a la obra *La Fillette*, de Louise Bourgeois, donde la artista aparece sujetando un pene hiperdimensionado. Calle parece también reflejar en esta obra, como Bourgeois, con una noción psicoanalítica clásica: la mujer como ser que sufre por no tener falo. En ambas obras las artistas parecen disfrutar manipulándolo, satisfechas de poseerlo al fin.



Fig. 131. Sophie Calle, *Le divorce*, 1994.

Para Calle las ficciones relacionadas con la autobiografía han sido también uno de los medios utilizados más apropiados para cuestionar los modelos culturales de género y sus propias expectativas en ese marco. Su obra, por último, sigue la dirección foucaultiana de

construir experiencias subjetivas nuevas y distintas, “invenciones de sí mismo”, que ulteriormente quizá lleguen a transformar el sistema relacional y estratégico emplazado por el Poder. Para el autor, estas situaciones a las que se expone el creador, en las que se mezclan el factor sorpresa, el azar, la improvisación, puede que sean el único generador de cambio y superación en la existencia.

Tras analizar las cuestiones metalingüísticas del género y falsear los datos autobiográficos, las nuevas propuestas de creación autobiográfica que hemos visto en este último apartado han propuesto una deriva diferente para este género creativo: los artistas que hemos seleccionado han demostrado de manera plástica la posibilidad de manipular los datos autobiográficos.

Hemos visto creaciones no basadas en la fidelidad a los datos autobiográficos, como la mitificación de un personaje autobiográfico en el caso de Josef Beuys o la introducción de elementos autobiográficos falsos, alertando a los espectadores ante su predisposición a creer incuestionablemente en la veracidad. Hemos querido terminar con la obra de Sophie Calle, que ha sido la última de las propuestas artísticas de esta investigación y la que mejor ha reflejado el cambio que ha ido sufriendo conceptualmente la creación autobiográfica.

La obra autoficcional de Calle ha roto con el modelo tradicional de creación autobiográfica sobre el pasado o sobre el presente. Como hemos podido observar, su autobiografía se ha creado en directo, de manera situacionista, siendo la propia artista la que de manera performática se autoproponen situaciones que formarán parte de su vida. Por ello concluimos la investigación con su propuesta, dado que consideramos que su obra da un paso más en la evolución de la creación autobiográfica, desde el retrato del pasado hacia el presente, pero no ya retratándolo, sino que proyectando una acción que entra a formar parte de la vida.

Hemos pretendido demostrar con esta última selección de artistas que el hecho de que la crítica de arte y los medios de comunicación se dediquen a verificar los datos autobiográficos de un artista, no tiene ya ninguna finalidad práctica en este tipo de creaciones que exploran campos autobiográficos nuevos, en los que el propio artista manipula de manera creativa su propia vida para enfatizar el resultado o el discurso autobiográfico.

A partir de este cambio posmoderno de perspectiva, debería generarse una disposición diferente del espectador ante este tipo de obras, una distancia crítica ante el *pacto autobiográfico* que cuestione “desde quién” se emite el discurso y “a quién” hace referencia la creación, permitiendo valorar como un producto elaborado el constructo identitario que genera el creador.

Nos sirve este último capítulo para concluir que, lo más importante en la creación autobiográfica no es quién crea, sino “desde dónde” y “para qué” se crea.

CONCLUSIONES

Al investigar los inicios y la evolución de la creación autobiográfica, hemos constatado que el género ha estado vinculado, desde sus orígenes y casi en exclusiva hasta el siglo pasado, a la creación literaria. Estas creaciones literarias autobiográficas han sido durante siglos permitidas únicamente para aquellos personajes de vida pública relevante que cumplieran con el ideal social establecido. No existían ideas rupturistas ni ningún desarrollo de la personalidad individual. De hecho, cualquier intento en este sentido era considerado como una osadía punible.

Hemos mostrado cómo la concepción de la creación autobiográfica como reflejo de una vida ilustre ha estado vinculada también a una manera de concebir el individuo y su meta en la sociedad. En muchas culturas en las que aún hoy en día el estado o la religión marcan cómo ha de ser el ciudadano, aún se incita al individuo a mejorarse continuamente siguiendo un ideal físico, mental y moral.

En estas culturas históricas y en las actuales que lo mantienen es imposible plantear una creación autobiográfica fiel a lo que es el individuo, alejado del ideal social marcado. El cultivo de las singularidades individuales se ha considerado en dichas culturas, como en los inicios del idealismo platónico, egoísta y es castigado. Si además la singularidad vulnera alguno de los protocolos y estereotipos sociales que cada género, edad o etnia han de cumplir, se persigue como amenaza del orden social. En estas culturas es desde luego imposible que la exposición de un proyecto de elaboración identitaria individual como el que refleja la creación autobiográfica actual sea posible, y mucho menos que sirva de exhibición pública de la realidad de grupos sociales marginados.

Contra el idealismo que impregna estas culturas, pero también nuestra sociedad occidental y los medios de comunicación, hemos expuesto cómo la creación autobiográfica reclama el derecho del individuo a que su vida sea respetada y valorada desde lo público. No tenemos que perder de vista que en nuestra sociedad el efecto de los modelos de sujeto que se lanzan hacia las audiencias llegan a causar estragos físicos y psicológicos, por lo que, en primer lugar, cualquier estrategia que hoy en día explore y refleje la realidad identitaria fuera del idealismo y de los “modelos” establecidos, puede ser considerada automáticamente como transgresora y ha de ser valorada como una lucha activa contra la manipulación y homogeneización de las personas.

Para poder darse las creaciones plásticas autobiográficas que hemos seleccionado y que se extienden desde los años setenta a nuestros días, han debido darse varias condiciones, siendo la principal la evolución del individuo y de la sociedad. Durante

muchos siglos, en realidad durante la mayor parte de la historia de la humanidad, la personalidad como algo singular no ha tenido ningún valor. Sin embargo, la evolución de la sociedad occidental se ha ido dirigiendo hacia el fomento de lo íntimo y privado. Hasta que no se han valorado estos aspectos, la creación autobiográfica ha servido a los fines ideales que marcaba lo público. Hemos mostrado que este cambio histórico ha sido fundamental para el género autobiográfico porque ha preparado el terreno para la aparición de la creación autobiográfica como la entendemos en la actualidad.

Tras indagar en los orígenes del género autobiográfico, hemos presentado las ideas rupturistas de tres teóricos fundamentales de la historia del pensamiento occidental. Los tres rompen con la tendencia del idealismo platónico, exponiendo la idea fundamental de que el modelo ideal no existe por sí, como planteaba Platón, sino que es el ser humano quien lo crea. La pregunta clave que se han hecho estos teóricos contra el idealismo ha sido “¿quién maneja lo público y con qué interés?”, subrayando que lo hace con una intención y desde un grupo de poder.

Hemos expuesto cómo, simplemente con el hecho de proponer un sujeto alternativo al modelo ideal, la creación autobiográfica se ha alineado con estas visiones críticas que coinciden en revalorizar al individuo tal como es, situándose en el extremo opuesto a las políticas que dirigen y homogeneizan lo que se hace público. Por ello hemos situado este cuestionamiento rupturista como origen y fundamento del discurso de la creación autobiográfica

En la línea de denuncia de los fines interesados de los modelos ideales morales y sociales hemos emplazado las primeras construcciones teóricas de un ser humano independiente de modelos idealizados. En primer lugar, hemos expuesto el reclamo nietzscheano de un ser humano “más allá del bien y del mal”, es decir, más allá tanto del perfeccionamiento como del castigo moral. Su idea significa el inicio de la puesta en valor de un concepto global del individuo, incluyendo su parte más desconocida e incontrolable, la que rigen los instintos animales. Su discurso de construcción y reclamo del ser humano sin perfeccionar, pedía valorar tal cual es y creado por uno mismo más allá del poder homogeneizador de los discursos del poder y de lo público.

La materialización plástica del reclamo de un ser vivido y real nietzscheano se ha reflejado en el uso de materiales más propios de la vida en arte, tanto en los artistas de las vanguardias de principios del siglo veinte, como en la obra de artistas autobiográficos posteriores. En concreto Dadá propuso un acercamiento del arte a la realidad del ciudadano, que se situaría en el núcleo discursivo de la obra artística autobiográfica

Se ha constatado que en general la elección de la autobiografía como referente artístico ha discurrido paralelamente a esta elección de materiales y temas inusuales, más habituales en la vida cotidiana que en los circuitos artísticos. La inclusión de materiales de la vida con referencias autobiográficas en el arte fue considerado de hecho en sus principios peyorativamente como “femenino”, queriendo decir con ello también, “arte menor” que trata cuestiones anecdóticas e irrelevantes para lo público. Se identificaba “el arte femenino” con temas como lo privado, lo emocional, lo irracional, el vínculo con la Naturaleza, la familia, que pertenecían a lo privado, y cuestiones “tabú” o impropias de ser mostradas en público, como el sexo femenino, la sexualidad no heterosexual, joven y blanca, la intimidad de los pensamientos considerados culturalmente como “no correctos” y privados, las “derrotas” y defectos. Eran elementos que estaban vetados para lo público por ser considerados material irrelevante, que por “decoro” e imperativo cultural debía ser mostrado sólo en privado.

En el caso de mujeres artistas autobiográficas, hemos expuesto que los materiales que utilizan suelen incluir técnicas tradicionalmente femeninas, como el bordado. Con ello las artistas autobiográficas han recogido no sólo las reivindicaciones de Dadá, sino también las del movimiento feminista, que ha reivindicado el reconocimiento de las técnicas creativas tradicionalmente femeninas al mismo nivel que otras técnicas y procesos utilizados habitualmente en el arte. Este uso de materiales femeninos en el arte autobiográfico denuncia la marginación a la que están sometidas ellas y los productos que generan frente a la creación artística masculina.

Hemos añadido a esta construcción del pensamiento rupturista fundador de la creación autobiográfica las aportaciones fundamentales de otro teórico, Freud, que puso en valor la introspección, la vida subconsciente y del pasado para la identidad del individuo. Freud vinculaba lo sucedido con los pensamientos y la identidad presente. Por el valor concedido a la personalidad y al trazado de un recorrido vital de manera retrospectiva, su importancia ha sido clave para la creación autobiográfica.

Sus procesos y metodologías han encontrado su aplicación en propuestas autobiográficas de arte contemporáneo, especialmente y como veíamos, en la obra de Louise Bourgeois. Hemos propuesto denominar a esta vertiente del género como “arte autobiográfico psicoanalítico”, inaugurando un término y explicando en qué consiste.

Para concluir la construcción de los fundamentos filosóficos del arte autobiográfico, en tercer y último lugar, planteamos la conexión del arte autobiográfico con la filosofía de Karl. Marx. Introducimos las tesis marxistas y postmarxistas de pérdida del “aura” de los objetos y degradación de la proyección del ser humano en los objetos al participar en su

producción, reproducción o difusión los medios industriales. Nosotros hemos añadido también, en un capítulo posterior, como agentes deshumanizantes las estrategias de comercialización y los medios de comunicación. Hemos concluido que esencialmente, la creación autobiográfica critica la tendencia tecnocrática y superficial de la sociedad occidental de alejar los factores humanos, psicológicos y emotivos de las personas a un segundo plano.

Hemos analizado las consecuencias de la interacción de los artistas autobiográficos con estos medios y formas que celebran lo industrial y mediático. En muchas ocasiones han sido los creadores los que han sucumbido ante la fuerza y tendencia “desaturizadora” de estos medios, resultando manipulados y vilipendiados por un entorno sensacionalista con valores completamente ajenos a lo artístico. Hemos aportado casos en los que se ha llegado a convertir la obra en un producto comercial mediático y el creador en personaje. Han sido ridiculizados ambos, el artista como la obra, quedando al borde de ser completamente desprovistos de su aura, de su discurso y de su valor humano y social.

Sin embargo, en otros casos hemos comprobado cómo desde la creación autobiográfica se ha contestado la teoría benjaminiana de pérdida del “aura” de la obra artística y del creador. Algunos artistas autobiográficos han conseguido aprovechar dichos medios industriales para, de hecho, potenciar de manera impensable su discurso autobiográfico. En ocasiones los medios de producción industriales han aportado a sus obras posibilidades nuevas que se han imbricado perfectamente con la intención de los artistas, como la infinitud de la obra más allá de su creador o la adquisición gratuita o a precios populares de la obra artística. Hemos expuesto también cómo en ocasiones los artistas autobiográficos han utilizado los medios de comunicación, en algunos casos específicamente artísticos y en otros no, con el objetivo de que la publicación y difusión de su historia personal se convirtiera en una construcción paralela indisociable de la creación plástica. Estos artistas han logrado que eventualmente se potencie su obra desde un ámbito ajeno a lo artístico.

En cualquiera de los resultados de esta interacción de los artistas autobiográficos con los medios de producción y comunicación, hay que valorar la valentía de su discurso de oposición, dado que estos canales no sólo se encargan activamente de impedir hacer públicas y compartir experiencias vitales diferentes, sino que cuando lo permiten tienen el poder de desaturizarlo y pervertirlo al hacerlo con un carácter espectacular.

Su elección de elaborar y hacer pública su experiencia vital no es nada simple ni superficial, en especial cuando además se pretende insertar en los medios de comunicación un discurso que ataca su propia idiosincrasia. Al mismo tiempo que han

elegido exponer sus historias personales en esos medios, estos creadores han expuesto su ambiciosa intención de usurpar el lugar y la función de agentes en la selección de las historias vitales que van a ser mostradas en público. Su acción ha transgredido el poder que elige y dirige los criterios de difusión de modelos idealizados de personas, para ellos mismos exhibir un modelo “real” que jamás pasaría los controles de selección de material espectacular para la audiencia.

Su manera de oponerse al sujeto idealizado irreal que difunden los medios publicitarios y propagandísticos, ha consistido en situarse expresamente en el extremo, en ese lugar altamente cargado de referencias personales, pensamientos, confesiones y sentimientos. De esta manera, al mismo tiempo que reclaman y proclaman la recuperación de la construcción identitaria como algo propio y esencial del individuo, subyace en su propuesta la intención firme de reconstruir lo que ha sido destruido al ser espectacularizado, lo más inherente al ser humano, lo íntimo y lo privado, donde se atesora el núcleo de su identidad.

Exponiendo su singularidad han suscitado una reflexión en sus espectadores sobre las prácticas invasivas de los media, que se han instalado entre la audiencia como prácticas comunes y que son consumidas habitualmente como espectáculo. Hemos analizado cómo aborda la creación autobiográfica el desvelamiento de lo inobservable, la intimidad, aquello que sólo podemos conocer por lo que el individuo expresa. Éste es un campo que también ha sido saqueado y espectacularizado desde los medios, desvelando y difundiendo indiscriminadamente conversaciones, opiniones y sentimientos.

Con esta estrategia creativa y vital, consiguen erigirse a contracorriente como dueños tanto de su privacidad e intimidad como de la decisión de exhibirlos, contestando sin excepción la tendencia deshumanizadora de la sociedad desde su obra. El resultado es un discurso que colabora en la deconstrucción del *simulacro* mediático para “extraer” los ámbitos de lo público y lo privado de su existencia espectacular y satelizada -extática en palabras de Jean Baudrillard- y rellenarlos de nuevo de sentido y de humanidad. Alientan de esta manera el empoderamiento del individuo ante las intromisiones que en su espacio privado e incluso en su identidad se llevan a cabo desde los medios de comunicación.

Para añadir la expresión de su intimidad, aquello interior e inobservable donde reside la identidad, hemos constatado que los artistas autobiográficos han recurrido principalmente al lenguaje verbal en sus obras plásticas. Al añadir frases, comentarios y pensamientos a sus obras, han conseguido que la identidad del creador autobiográfico se represente de manera más completa.

Con esta reflexión hacemos referencia también al carácter literario que exige la elaboración del recorrido vital del artista, aunque el resultado final sea principalmente plástico. Subrayamos desde esta perspectiva el carácter principalmente literario del género autobiográfico que ya habíamos expuesto al indagar en los orígenes del género y en su evolución hasta la segunda mitad del siglo veinte.

Por otra parte, hemos situado la aparición de las primeras creaciones plásticas autobiográficas en torno a la crítica del pensamiento feminista hacia la sociedad falocrática y patriarcal. Con su lema "lo personal es político", presentamos el legado de esta corriente de pensamiento como fundamental para el desarrollo del género, dado que instaura la idea de que la construcción y expresión de la propia identidad es esencial a nivel individual pero también a nivel colectivo, especialmente para aquellos grupos que han sido tradicionalmente marginados e invisibilizados, desde la mujer, hasta otras etnias o sexualidades.

En el arte y en los espacios artísticos han encontrado además estos artistas una adecuada vía de exposición de sus pensamientos y sentimientos, donde aportar además un posicionamiento crítico frente a la ocultación y estigmatización del colectivo al que pertenecen.

Ha sido interesante al hacer este recorrido por la evolución del género desde sus orígenes, comprobar que la forma original de la creación autobiográfica, únicamente como reflejo de un personaje que por su excelencia merece pervivir en la Historia, tiene su reflejo directo en las críticas negativas que hoy en día se vierten sobre la creación plástica autobiográfica. Como hemos observado, un sector del arte ha menospreciado este tipo de creación, ciertamente de manera más virulenta en su surgimiento, por considerar que su discurso y las vidas que muestran. A través de los artistas autobiográficos que hemos seleccionado, pertenecientes a la periferia cultural y a colectivos invisibilizados en la sociedad, hemos mostrado, desde la perspectiva feminista de "lo personal es político", cómo este pensamiento presupone una discriminación desde una visión privilegiada de lo que es o no trascendente para ser mostrado y contribuye a seguir perpetuando una manera de entender lo público que contribuye a invisibilizar ciertas realidades sociales históricamente acalladas.

Ayudándonos de la obra de artistas como Louise Bourgeois, Tracey Emin o Félix González-Torres mostramos cómo la exhibición de la identidad individual se convierte en un recurso de concienciación política y social de los espectadores ante los problemas silenciados e invisibilizados de los colectivos a los que pertenecen. En el caso de grupos marginados e invisibilizados, a los que pertenecen todos los artistas autobiográficos

presentados en esta investigación, la exhibición de la creación identitaria individual construye a su vez la identidad colectiva, especialmente en el caso de grupos que no ha tenido acceso a la representación en los espacios públicos. La vía de comunicación cercana, de tú a tú con el espectador, que intentan utilizar los artistas autobiográficos, conecta con la esencia humana por canales no mediados por prejuicios o intereses, y la exposición de su vida logra mediante esta cercanía con el espectador romper tabúes de manera muy efectiva sobre todo el colectivo.

Hemos comprobado que muchas de las vidas individuales mostradas en el arte autobiográfico trascienden lo individual para mostrar realidades de colectivos invisibilizados y marginados. La creación plástica autobiográfica ha adquirido cierta trascendencia social al convertirse en un medio por el que se reivindica la exposición pública de colectivos periféricos. El trabajo para desmontar los estereotipos creados sobre estos colectivos se ha realizado, en el caso de la creación autobiográfica, mediante un discurso de persona a persona.

Desde la emoción han contado lo que en muchos casos suponen para sus vidas reales las políticas y los estigmas difundidos públicamente. A nivel individual la creación autobiográfica pone en valor para otros ciudadanos los procesos propios de elaboración identitaria personal, reivindicando la valorización y visibilización de vidas individuales reales fuera de la espectacularización y manipulación mediática.

Los artistas autobiográficos situados en la “periferia” de la sociedad han encontrado en este tipo de arte y en los circuitos artísticos un medio muy adecuado desde el que exponer su habitualmente censurada o invisibilizada experiencia y llevar a cabo su proyecto deconstructivo de los estereotipos sobre ellos contruidos. A su vez, los circuitos artísticos contemporáneos han expuesto con éxito y lucro estas obras aprovechado la fuerte tendencia mediática actual de indagar y exponer en público vidas privadas que alimentan el voyeurismo que se genera en los ciudadanos.

Hemos observado que lo primero que hay que tener en cuenta es la fragmentariedad, ya que en este tipo de obra los retazos de historia personal que dejan entrever las obras autobiográficas, junto con los sucesos a los que hace referencia, se ofrecen para ser completados por la lectura del espectador, que según sus propias características y vivencias terminan de conformar el personaje creado por el o la artista.

Hemos expuesto que la comunicación y accesibilidad inherentes al género suscitan una especial cercanía e incluso identificación por parte del espectador. El acercamiento

emotivo que genera la obra autobiográfica conlleva también una disposición más vulnerable hacia la historia que se cuenta o se infiere mediante la obra plástica. Como consecuencia impide en ocasiones al espectador cuestionar la veracidad del discurso, dejándolo expuesto a discursos autobiográficos manipulados o falsos, que son precisamente los que presenta de manera jocosamente evidente Christian Boltanski, con una manipulación descarada de los datos autobiográficos para poner en alerta al espectador.

Boltanski pretende prevenir al espectador ante el constructo que supone la recreación del pasado en la obra autobiográfica, utilizando datos y fotos de su pasado que muestran por ejemplo niños diferentes como si fueran él mismo. Lo interesante de su propuesta es, por un lado, que evidencia la vulnerabilidad y acercamiento emocional que el género autobiográfico crea en el espectador y da paso, junto con las conclusiones teóricas que hemos expuesto, a una nueva manera de entender y elaborar la obra autobiográfica.

Terminamos la tesis presentando la influencia de estudios teóricos de fin del siglo veinte, sobre cuestiones como la importancia de la veracidad de los datos autobiográficos o de la nombrada “muerte del autor”, en la creación autobiográfica. Muchos autores han considerado que la elaboración de un recorrido vital desde el presente intentando reconstruir el pasado no deja de ser una elaboración a posteriori, un constructo que no tiene mucho que ver con lo que realmente fue el creador autobiográfico en aquel momento del pasado o lo que ocurrió realmente. Estas conclusiones enlazan con los estudios sobre la muerte del autor, que rompen la identificación entre persona que crea y autor, es decir, el autor es la voz desde la que parte el discurso y no es lo mismo que la persona que crea, aunque lo pretenda. El autor y el relato autobiográfico, son siempre constructos identitarios, especialmente en las creaciones autobiográficas que pretenden retratar fielmente la vida del creador.

La obra autobiográfica debe ser entendida, partiendo de estas aportaciones teóricas, como una re-lectura y una re-creación desde el presente realizada por una memoria que como exponemos, olvida y recuerda cosas de manera independiente. En este punto hemos introducido un aspecto metalingüístico fundamental de la creación autobiográfica que concierne al tiempo. Dado que la autobiografía se emite desde un constructo identitario, muchos teóricos han sostenido de hecho que sólo puede existir el presente. Si el pasado es una reconstrucción desde un “presente” del autor que es diferente a la persona que vivió el momento que se recuerda, probablemente proyecte en sus recuerdos la elaboración sesgada de una identidad más coherente de lo que realmente es y fué.

Hemos recalcado que, hasta estas aportaciones, la que constituyó la primera etapa de estudios sobre el género fundamentaba el valor de lo autobiográfico únicamente en la veracidad de los hechos que se presentaban en la obra. Las últimas aportaciones teóricas sobre el género han demostrado sin embargo que esta valoración de la creación autobiográfica ha quedado obsoleta, puesto que cualquier creación autobiográfica y de elaboración de lo pasado desde el presente se manipula desde lo que el autor es hoy en día, intentando dar una intención y una coherencia lineal que lo convierten en un constructo identitario.

Teniendo en cuenta entonces que la absoluta fidelidad a los datos autobiográficos es imposible en cualquier recreación del pasado, las conclusiones de los estudios teóricos sobre el género que aportamos defienden que la función del espectador y del crítico de arte no puede ser por tanto la investigación y verificación de los datos autobiográficos que aporta el artista. Ambos deben mirar la obra autobiográfica desde otra perspectiva, quedando para su valoración más “desde dónde” se emite el discurso autobiográfico que la comprobación de si esos datos son o no verídicos.

Esta conclusión es fundamental para entender el surgimiento de un nuevo tipo de creaciones autobiográficas. Son obras plásticas autobiográficas que, siguiendo los postulados teóricos del pasado como constructo y de la existencia del presente como única realidad, se alimentan únicamente del presente, con diarios escritos o directamente diarios plásticos, donde se mezcla la elaboración literaria con la plástica.

Después de establecer que la creación autobiográfica es un constructo y que en ningún caso tiene capacidad de representar con absoluta fidelidad ni los hechos ocurridos ni la identidad de quien era el creador en aquel momento, hemos dado paso a la presentación de una nueva manera de entender la creación autobiográfica. Esta segunda vertiente de creaciones autobiográficas refleja postulados y conclusiones plenamente postmodernas.

Dado que el concepto de autor como sinónimo de persona que crea y, en el caso de la autobiografía, como creador que parte de sus datos autobiográficos, se ha dado por disuelto, los creadores autobiográficos han asumido esta conclusión y plantean obras donde ya no son importantes ni la veracidad de los datos ni la identidad o igualdad entre la persona que crea y el creador.

Hemos recogido propuestas en las que la veracidad o fidelidad a los datos autobiográficos ya no es importante. El creador autobiográfico no es en este caso una persona que recuerde y exponga retazos de su vida. No hay una linealidad narrativa, ni un nexo

evolutivo entre lo que pasó y lo que se ha llegado a ser. Estos artistas utilizan su pasado y su presente de forma creativa, manipulándolos y dándoles la función que desean, sin preocuparse de construir una identidad consistente en el paso del tiempo.

Surgen desde esta nueva concepción de la creación autobiográfica propuestas como la mitificación de un suceso que se toma como referencia y origen catártico de un personaje, que a partir de esa mitificación de un hecho autobiográfico adquiere una misión chamánica de transformación de la sociedad, como en el caso de Josef Beuys.

Otra de las propuestas derivadas de la teoría de disolución del autor ha sido el planteamiento de la autobiografía de manera situacionista. Es un modo de creación autobiográfica que transita entre la creación autobiográfica y el accionismo, reviviendo la propuesta del situacionismo que ya en plena vanguardia parisina planteaba a los ciudadanos que ellos mismos se generaran conscientemente y de manera programada experiencias diferentes en su vida. Este tipo de creación autobiográfica ha sido denominada "autoficción" y en ella es el propio artista el que se autopropone situaciones que va a experimentar como parte de su vida, y cuyo resultado expone posteriormente.

Queda en esta tesis como conclusión final que lo importante en el discurso plástico autobiográfico no es realmente quién crea ni si son reales los datos que aporta. Hemos querido resaltar que lo más importante es su trasfondo de reivindicación social y política. Como decíamos, el arte plástico autobiográfico mantiene la identidad del lema en el que se gesta, "lo personal es político". Por ello, lo verdaderamente importante y trascendente para el ámbito de lo social, para el espectador y para la crítica, no ha de ser "quién" crea o la veracidad de los datos aportados, sino "desde dónde" se crea y con qué intención.

Nuestra aportación a los estudios sobre el género ha sido elaborar una estructura y unos vínculos teóricos que ayuden a contemplar y valorar la creación autobiográfica no como un ejemplo más de espectacularización y alimentación del voyeurismo, sino como un actor absolutamente combativo contra las invasiones identitarias individuales y colectivas que sufrimos desde la omnipresencia mediática.

Esta intención de transformación de la apreciación del género se materializará en un futuro en la aplicación real del anexo de propuestas pedagógicas con alumnado de la etapa de Enseñanzas Medias, utilizando el recorrido cronológico, objetivos y conclusiones de esta investigación, que nos servirán de armazón y documento de referencia docente.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

La bibliografía se divide en una primera sección ordenada por orden alfabético, que reúne artículos de la web y libros sobre sociología y feminismo de fin del siglo XX para ayudar al lector a ubicar el contexto social y la proyección sobre este ámbito que puede ejercer el arte autobiográfico. A continuación se sitúa una bibliografía específica por orden alfabético para facilitar la ampliación de información sobre los artistas que hemos mencionado frente a los textos más generales sobre arte, psicología y sociología de la primera sección.

ACARÍN, NOLASC, *El cerebro del rey*. Madrid, RBA, 1997.

ALIAGA, Juan Vicente, *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1997.

AMORÓS, C., *Crítica de la razón patriarcal.*, Barcelona, Anthropos, 1985.

ABELL, E. "Race, class and psychoanalysis? Opening questions", en Hirsch, M. and Fox Keller, E. (Eds.), *Conflicts in feminism*. New York, Routledge, 1990.

ARANGUREN, José Luis (1989): "El ámbito de la intimidad" en Castilla del Pino, Carlos, *De la intimidad*, Barcelona: Crítica, 1989.

AUGÉ, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1995

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1998.

AYLLÓN, Jose Ramón, "Sigmund Freud". *Interrogantes*. [En línea]
<http://www.interrogantes.net/includes/documento.php?IdDoc=2148&IdSec=55>. (Consulta: 12/2003).

AYMERICH GOYANES, Guillermo, *El encuentro del hombre con su imagen: egoísmo e imposturas autoconfiguradoras como formas en el arte*, Tesis Doctoral inédita dirigida por Jose M^a Yturralde López, Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia, 1998.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1986.

BARGALLÓ CARRET, Juan. "Márgenes de la estética y estética al margen (cuestiones axiológicas desde una "teoría del emplazamiento)". *GITTCUS*. [En línea] <http://www.cica.es/aliens/gittcus>. (Consulta: 12/2003).

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós. 1978.

BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984.

- *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

- *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1989.

- *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991.

- *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000.

BENVENISTE, ÉMILE, "El lenguaje y la experiencia humana", en VV.AA., *Problemas del lenguaje*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

BEAUVOIR, Simone de: *El segundo sexo: los hechos y los mitos*, Madrid, Cátedra, Colección Feminismos, 2000.

BERGER, PI. y LUCKMANN, Th: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1968.

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002.

BOERNER, Peter, "The significance of the Diary in Modern Literature.", *Yearbook of General and Comparative Literature* 21, 1972.

BOURDIEU, Pierre, *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1999.

BUCHLOCH, Benjamin; CHEVRIER, Jean François y CATHERINE, David, "El potencial político del arte", *Acción Paralela*. Nº 4 y 5. [Http://www.accpa.org/numero4/buchloh.htm](http://www.accpa.org/numero4/buchloh.htm) y [Http://www.accpa.org/numero5/buchloh2.htm](http://www.accpa.org/numero5/buchloh2.htm). (12/2003).

BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1968.

BUTLER, Judith, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2001.

BUTLER, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, Colección Feminismos, 2002.

CABALLÉ, Anna, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (ss. XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995.

CABO MESONERO, Sonsoles y MALDONADO ROMÁN, Laura. "Los movimientos feministas como motores del cambio social". *Feminismo, mujeres en red*. [En línea] <http://www.nodo50.org/mujeresred/feminismo>. (Consulta: 12/2003).

CARRETERO ABAD, Luis, *Una filosofía del instante*, México, Colegio de México, 1954.

CARRETERO ABAD, Luis, *Instante, querer y realidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (ed.), *De la intimidad*. Barcelona: ed. Crítica, 1989.

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.

CHOMSKY, Noam, *Ilusiones necesarias. Control del pensamiento en las sociedades democráticas*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1992.

CID PRIEGO, Carlos, "Algunas reflexiones sobre el autorretrato", [en línea] artículo dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/72636.pdf, (Consulta: 26/11/2015).

CIRLOR, JUAN-EDUARDO. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, Palabra plástica, 1986.

COCHRAN, Terry, *La cultura contra el Estado*, Madrid, Frónesis-Cátedra, 1996.

CORNAGO, Óscar, texto de promoción de un taller sobre prácticas de la intimidad, celebrado en octubre de 2011 en el Centro de Creación Contemporánea Matadero, de Madrid. [en línea] <http://www.mataderomadrid.org/ficha/1045/room:-practic-as-de-la-intimidad.html>, (consulta: 31/3/2014).

CORNELL, D. *Transformations*. New york, Routledge, 1993.

DANTO, Arthur: *Beyond the Billo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Los Angeles, University of California Press, 1992.

DE AZCÁRATE, Patricio, *Obras completas de Platón*, Madrid, 1871, páginas 117-199, tomo I.

DE MIGUEL, Ana. "Los feminismos a través de la historia", *Feminismo, mujeres en red*, [en línea] http://www.nodo50.org/mujeresred/Creatividad_Feminista. (Consulta: 12/2003).

DEEPWELL, Katy. "Feminist readings on Louise Bourgeois or why Louise Bourgeois is a feminist icon". *N.paradoxa*. N°3Mayo1997. [En línea] <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3.htm>. (Consulta: 12/2003).

DELEUZE, GILLES, *EL ANTI-EDIPO. CAPITALISMO Y ESQUIZOFRENIA*, BARCELONA, PAIDÓS, 1985.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Rizoma*. Valencia, Pre-textos, 1977.

DE REINA, Casiodoro, *La Biblia*, Madrid, Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires,

Eudeba, 1998.

DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

DILTHEY, Wilhelm, *El mundo histórico*, México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986.

DUFOUR, Dany-Robert. "Los desconciertos del individuo-sujeto". *Acontrafío*. [En línea]
<http://www.acontrafio.com/hemeroteca/hemerotecaindi.htm>. (Consulta: 12/2003).

DUPONT, J. Y GNUDI, , *Peinture gothique*, Ginebra, colección Skira, 1954.

ERGAS, Y., "El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta", en Duby y Perrot, *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1993.

FERNÁNDEZ BUEY, Francisco, *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*, Barcelona, Paidós, 1995.

FONTANA, Josep, *La historia después del fin de la historia*, Barcelona, Crítica, 1992.

FOSTER, Hal, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en VV.AA., *Modos de Hacer*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

FOSTER, Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairos.1986.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1996.

FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

FRANCASTEL, P. y G, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978.

FREUD, Sigmund, *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza, 1988.

- *Introducción al Narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1992.

- *Los textos fundamentales de psicoanálisis*, Barcelona, Altaya, 1993.

- *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1973.

- *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1980.

FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

FROMM, Erich, *El miedo a la libertad*. Barcelona: Paidós, 1998.

GARCÍA CALVO, Agustín, *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje* (Premio Nacional de Ensayo 1990). Zamora: Lucina, 1989.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995.

- Néstor, *Culturas Híbridas. Estratégica para entrar y salir de la modernidad*, Argentina, Grijalbo, 1989.

- Néstor, *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

- *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

GARZÓN VALDÉS, Ernesto, "Lo íntimo, lo privado y lo público", *Cuadernos de transparencia*, nº6, pág. 8. México: IFAI (Instituto Federal de Acceso a la Información Pública), 2008.

GIDDENS, Anthony, *La transformación de la intimidad*, Madrid, Cátedra, 1995.

GUASCH, Ana María. "Metáforas de los social". *Abc cultural*. [En línea]
<http://www.abc.es/cultural/historico/semana-186>. (Consulta: 12/2003).

GUBERN, Román, *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona, Península, 1977.

GURMÉNDEZ, Carlos, *El tiempo y la dialéctica*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1971.

GUSDORF, Georges, *Condiciones y límites de la autobiografía*, Berlín, Duncker y Humblot, 1948.

HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

HIERRO, Manuel, "La comunicación callada: una reflexión teórica sobre el diario íntimo", *Mediatika. Cuadernos de Medios de Comunicación*, número 7, Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1999.

HORKHEIMER, M., *Crítica de la Razón Instrumental*, Barcelona, Edhasa, 1970.

HUDSON, Liam: *Bodies of Knowledge*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1982.

ISAAK, Jo Anna: *Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women's laughter*, Nueva York, Routledge, 1996.

JAMESON, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narratividad como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989.

- *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1998.

JEFFERIES, Janis. "Autobiographical patterns". *N.paradoxa*. N°4 Agosto1997. [En línea] <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/janjeff.htm>. (Consulta: 12/2003).

JUNG, Carl, *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

KRAUSS, Rosalind: "La escultura en el campo expandido", en *La Modernidad*, Hal Foster, Barcelona, Kairos.

KUSPIT, Donald, *The Cult of the Avantgarde Artist*. New York: Oxford University Press. 1993.

LAQUEUR, Thomas: *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta*

Freud, Madrid, Cátedra, 1990.

LÈVY, Pierre: *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona, Paidós, 1999.

LEWIS, James: "Home Boys", *Artforum*, Octubre 1991.

LIPOVETSKI, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1994.

LÓPEZ PUMAREJO, Tomás: *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Cátedra, 1987.

LOUREIRO, Ángel, *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

- *La autobiografía y sus problemas teóricos*, revista *Anthropos*, monografías temáticas nº29, Barcelona, diciembre de 1991.

LYOTARD, Jean François: *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1989.

MAIMORDI, Patricia: "Quilts, the Great American Art", en *Feminism and art history: questioning the litany*, New York, Garrad y Broude, 1982.

MAIZ-PEÑA, Magdalena y COLLEGE, Davidson. "Sujeto, género y representación autobiográfica: Las Genealogías de Margo Glantz". [En línea]
<http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/maiz.html>. (Consulta: 12/2003).

MARCUSE, Herbert, *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1967.

- *El hombre Unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

- *Eros y civilización*. Barcelona, Seix Barral, 1968.

Mc LUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*, Madrid, Aguilar, 1972.

MEAD, Herbert, *The philosophy of the Present*, Chicago, Arthur E. Murphy, 1932.

MITCHELL, Juliet, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*, Barcelona, Anagrama, 1976.

MONTAIGNE, Michel de. *Los ensayos: según la edición de 1595 de Marie de Gournay*. Barcelona: El Acantilado, 2007.

MORAZA, Juan Luis. "Una relación imposible, real. Constructivismo y complicidad". *Estudios online sobre arte y mujer*. (Comunicación presentada en el ámbito de las sesiones sobre artistas y feminismo convocadas con ocasión de la exposición de Martha Rosler en el MACBA de Barcelona. 1999. [En línea]
<http://www.estudiosonline.net/texts/femanismo.htm>. (Consulta: 12/2003).

MUÑOZ LÓPEZ, Blanca, "La industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la Teoría de la Escuela de Frankfurt", *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, vol 3, 2001.

MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos. "La muerte es un apuro lingüístico. Reflexiones sobre la autobiografía". *Ideasapiens*. Marzo 2002. [En línea]
http://www.ideasapiens.com/arte/estetica/muerte_apuro-%20ling.%20_reflex_%20autobiografia_.htm. (Consulta: 12/2003).

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto. "De la crítica estructuralista a la disolución de la estética, el lenguaje y la realidad". *Ideasapiens*. 1998. [en línea]
http://www.ideasapiens.com/arte/estetica/d_%20la%20critica%20estrc.%20adisolucion_%20.estetica_%20yleng_%20yreal.htm. (12/2003).

MURUA, Kepa. "Del interés del arte por el terror". *Espacioluke*. Noviembre 2001. [En línea] <http://www.espacioluke.com/Noviembre2001/keparte.html>. (Consulta: 12/2003).

NEGRI, Toni, *Fin de siglo*, Barcelona, Paidós, 1992.

NEUMAN, Bernd, *La identidad personal: autonomía y sumisión*, Buenos Aires, Sur, 1973.

NICHOLSON, LINDA, *Second Wave: A Feminist Reader*, New York, Routledge, 1997.

NIEBRUGGE-BRANTLEY, Madoo y J., "Teoría feminista contemporánea", en G. Ritzer, *Teoría sociológica contemporánea*, Madrid, MacGraw Hill, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poder*, Madrid, Edaf, 1988.

OWENS, Craig, "El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo", en Foster, Hal, *La Postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.

PAPAGNO, Constanza: *La arquitectura de los recuerdos: cómo funciona la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008.

PARDO, Jose Luis, *De la intimidad*, Valencia, Pre-textos, 1996.

PARRA, Jaime, *La simbología*, Madrid, Literatura y Ciencia, 2000.

PASTOR AGUILAR, Marina, "Género e identidad en el arte contemporáneo francés" en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

PIAGET, Jean, *El estructuralismo*, Barcelona, Oikos-tau, 1974.

Picard, Hans Rudolf, "El diario como género entre lo íntimo y lo público". VV.AA., *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada 4*, Madrid, 1981.

PICÓ, Josep, *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1987.

PROST, Antoine y VINCENT, Gérard, *Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1992.

PUELLES ROMERO, Luis, "Interiores del alma. Lo íntimo como categoría estética", *Concepciones y narrativas del yo*, revista Thémara. Número 22, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

PULEO, Alicia, *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1992.

RAE, *Diccionario de autoridades*, Gredos, Madrid, 1976.

RICHTER, Hans. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

RIVERA GARRETA, María Milagros. "Leonor López de Córdoba: la autorrepresentación", [en línea] <http://creatividadfeminista.org/articulos/autobiografia1.htm>. (Consulta: 12/2003).

ROBINSON, Hillary. "Louise Bourgeois' "Cells": looking at Bourgeois through Irigaray's gesturing towards the mother". *N.paradoxa* nº3. Mayo 1997. [En línea] <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo1.htm> . (Consulta: 12/2003).

ROBOTHAM, S., *La mujer ignorada por la historia*, Madrid, Debate, 1980.

ROSITI, F., *Historia y teoría de la Cultura de Masas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

ROUSSEAU, Jean Jacques, *Las confesiones*, Buenos Aires, Jackson, 1948.

RUBIN, Gayle, "The traffic in women", en Reiter, Rayna, *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975.

SARTORI, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus, 1998.

SENDÓN DE LEÓN, Victoria. "¿Qué es el feminismo de la diferencia?(Una visión muy personal)". *Mujeres en red*. Otoño 2000. [En línea] Http://www.nodo50.org/mujeresred/victoria_sendon-feminismo_de_la_diferencia.html. (Consulta: 12/2003).

SERRANO DE HARO, Amparo. "Trama y Temas de la mujer artista en el siglo XX". *Heterogénesis*. [En línea] <http://w1.461.telia.com/~u46103774/H-40/Cas/trama.htm>. (Consulta: 12/2003).

SILVA, Víctor. "La compleja construcción contemporánea de la identidad: habitar 'el entre'". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutensed. 2001. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/compleja.html>. ((Consulta:12/2003).

SILVA, Víctor. "La construcción de identidades y alteridades". *Razón y palabra*. Nº27 Junio-Julio 2002. [En línea] <http://www.Cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n27/vsilva>. (Consulta: 12/2003).

SMITH, Sidonie y WATSON, Julia, *Intefaces*, Michigan: University of Michigan, 2002.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

SUBIRATS, Eduardo, *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*, Barcelona, Siruela. 1997.

THOMPSON, John B., *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1998.

TOBÓN VASQUEZ, Gloria. "Intersticios entre los territorios de la vida pública y privada". *Sincronía*. Guadalajara, México, verano 2001. [En línea]
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/interstic.htm>. (Consulta: 12/2003).

TORTOSA GARRIGOS, Virgilio, *La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*". Tesis dirigida por Antonia Cabanilles Sandús, Facultad de Filología, Dpto. Filología Española, Valencia, Universidad de Valencia, 1998.

TRÍAS, EUGENIO. "Sobre Nietzsche" en *Hacia una nueva ética*, Herrera Guido, Rosario, México: Siglo XXI, 2006.

VALERA, S. y VIDAL, T., "Privacidad y territorialidad", en Aragonés J.I. y Américo M., *Psicología Ambiental*, Madrid: Alianza, 1998.

VALERA, Sergi. "Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados". Barcelona, *Universitat de Barcelona*. 1999. [En línea]
<http://www.ub.es/escult/docus2/Tresal.doc>. (Consulta: 12/2003).

VANCE, Carole S.: *Placer y peligro. Explorando la Sexualidad Femenina*, Madrid, Talasa, 1989.

VATTIMO, Gianni, *El pensamiento débil*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.

- *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Península, 1989.

- *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós/I.C.E.-U.A.B., 1996.

VILLA, Rocío de la. "Arte y feminismos: el activismo y lo público". *Estudiosonline*. 2001. [En línea] <http://www.estudiosonline.net/texts/lavilla.htm>. (Consulta: 12/2003).

VILLENNA, Luis Antonio, *Fin de siglo*, Madrid, Visor, 1992.

VIRILIO, Paul , *La bomba informática*. Madrid, Cátedra, 1999.

VIRILIO, Paul, *La estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama, 1988.

VIRILIO, Paul, *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra, 1998.

VV.AA, *Feminism an art history: questioning the litany*, Londres, Garrad y Broude, 1982.

VV.AA, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1990.

VV.AA., *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

VVAA, *Art espanyol per a la fi de segle*, Valencia, Reial Drassanes, 1997.

VVAA, *Cartografías*, Madrid, CaixaForum, 1995.

VVAA, *Desmontaje: Film, video/apropiación, reciclaje*, Valencia, IVAM, 1993.

VVAA, *Dialogue with the other*, Dinamarca, Kunsthalle Brandst Klaederfabrik de Odense.

VVAA, *Disrupted Borders*, Londres, INIVA, 1993.

VVAA, *Femenino Plural, Reflexiones desde la diversidad*, Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1996.

VVAA, *Micropolíticas*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.

VVAA, *Narrative Art*, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 1974.

VVAA. "Sexo, Género y Queer". *Sindominio*. Noviembre 2001. [En línea]
http://www.sindominio.net/karakola/textos/sexo_genero.htm. (Consulta: 12/2003).

ZIMA, P., *La Escuela de Frankfurt*, Barcelona, Galba, 1976.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Desear el deseo*, Valencia, Eutopías/Episteme, vol. 62, 1994.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

ÁLVAREZ CALLEJA, María Antonia, "La autobiografía y sus géneros afines", *Epos* revista de filología, nº5, Madrid, UNED, 1989.

AMOR, Mónica, "The Space of Time: America's Space", *Art Nexus*, January - March, 1994.

ALMAGRO, Manuel, *A dust of words. Novela y posmodernidad*. Sevilla: ArCIBel, 2010.

AMOR, Mónica, "Felix Gonzalez-Torres, Towards a Postmodern Sublimity", *Art Nexus*, January - March, 1995, pp. 56-61.

ASBAGHI, Pandora y GOROVOY, Jerry. "L:B: blue days and pink days", *Fondazione Prada*, Milan, Italia, 1997.

AUSTER, Paul y CALLE, Sophie, *Double Game*, Londres, Violette Editions, 1998.

AVGIKOS, Jan, "Tracey Emin. Lehmann Maupin, New York", *Artforum*, October 1999.

AZGIKOS, Jan, "This Is My Body," *Artforum* 29, no. 6, Feb. 1991.

BACHELARD, G. *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*. París, José Corti, 1948.

BAECK, Jean, "Aesthetic Experience in the Art of Joseph Beuys", *Athena*, [en línea] <http://athena.formstreng.net> in August 2002. Athena e-text registration: ath-ep022/bae (consulta: 12/2003)

BARBER, Lynn. "Just be yourself and wear a low top" (entrevista con Tracey Emin). *Parkett*. N° 63-2002.

NEUMANN, Bernd, *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Buenos Aires: Sur, 1973.

BERGALA, Alain y LIMOSIN, Jean-Pierre, "Du dispositif en photographie", *Les Cahiers du Cinéma*, n° 30, december, 1981.

BERNADAC, M.-L. y OBRIST, H.-U. "Child abuse", *Louise Bourgeois. Destruction of the Father. Reconstruction of the Father. Writings and Interviews, 1923-1997*. Londres, Violette Editions, 2000.

BERNADAC, Marie-Laure, "Louise Bourgeois, œuvres récentes". Londres, *Serpentine Gallery*, 1999.

BERRY, Josephine, "Wearing Sleeve Feelings. 'How it Feels' at the Tracey Emin Museum". *Art-bag*. 1997. [En línea] <http://www.art-bag.org/convextv/pro/hws/contd/liner/emin>. (Consulta: 12/2003)

BORDEN, Harry. "Show and Tell," *The Observer Magazine*, 22 April 2001, pp. 8-13.

BOURGEOIS, Louise; Bernadac, Marie-Laure; BRONFEN, Elisabeth, *Louise Bourgeois: The Insomnia Drawings*. Berlin, Scalo Verlag, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas, "Modelized Poltics", *Flash Art*, Summer, 1993, p. 142.

BOWIE, David, entrevista en red con Tracey Emin, publicado como "As the artist said to the rock star...". *The Guardian*. 2002. [En línea] <http://education.guardian.co.uk>. (consulta: 12/2003).

BROWN, Lisa, "Everyone is an artist", *Athena*, [en línea] <http://athena.formstreng.net> in

November 2002. Athena e-text registration: ath-ep024/bro (consulta: 12/2003)

BROWN, Neal, "Necesito el arte como necesito a Dios. Entrevista con Tracey Emin" *Art from the UK.*, München, Sammlung Goetz. 1997.

BROWN, Neal, "Tracey Emin", *Frieze Magazine*, nº. 27, March- April 1996.

BRYANT, Elizabeth, "Missing Persons: Dissent, Difference and the Body Politic" at the Portland Museum of Art", *Artweek*, October, 1992.

CABALLÉ, Anna, *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (ss. XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.

CALLE, Sophie, *Appointment: Sophie Calle and Sigmund Freud*, Londres, Violette Editions, 2001.

-*The Detachment. A Berlin Travel Guide/ Die Entfernung. Ein Berlin-Reiseführer*,
Dresde, Verlag der Kunst, 1996.

CASANI, Borja, "Sophie Calle : Sólo Para Tus Ojos", *Sur Exprés*, octubre, 1988.

CEREZUELA, Juan Antonio, *La confesión en la práctica artística audiovisual: modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional*. Valencia, Universidad Politécnica, tesis presentada en 2014.

CORRIGAN, Susan, "Exhibitionist", *I-D Magazine*, May 1997, no 164.

CORRIS, Michael, "Tracey Emin", *Artforum*, February 1995.

COUSINEAU, Penny. "In my fantasies, I'm the man", *Parachute*, Abril-Junio, 1996.

DAVIES, Ashley, "Tracey Emin", *The Guardian*, Friday, October 11, 2002.

DEEPWELL, K. "Feminist Readings of Louise Bourgeois or Why Bourgeois is a Feminist Icon". *N.Paradoxa*. nº 3. Mayo de 1997. [En línea]
<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo3.htm>. (Consulta: 12/2003).

EMIN, Tracey, *Exploration of the Soul*. London, Londres, Tracey Emin, 1995.

GIROUX, Alexandra "My Bed, 1998, Tracey Emin", publicado en 2011, [en línea] <http://www.alexandragiroux.net/my-bed-1998-tracey-emin/> . (Consulta: 4/2/2007).

GISBOURNE, Mark, "Life into Art," *Studio Art Magazine*, January 2000.

GRANELL, Manuel, "El Diario íntimo", en Granel, Manuel y Dorta, Antonio ,*Antología de Diarios íntimos*, Barcelona: Labor, 1963.

GUASCH, Anna María. *El arte último del sigloXX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2002.

- *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid, Siruela, 2009.

GUSDORF, G. *Condiciones y límites de la autobiografía*. Barcelona: Anthropos, número 29, Diciembre de 1991.

GUSDORF, G., *La découverte de soi*, Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

- *Lignes de vie 1: les écritures du moi*, Paris, ed. Odile Jacob, 1991.

- *Mémoire et personne*, Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

HERKENHOFF, Paulo, *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*. Milan, Fondazione Prada, 1997.

HERNÁNDEZ, Beatriz, "De lo vivido a lo creado: autobiografías de archivo en el arte contemporáneo", Tenerife, revista *Nexus*, nº10, 2013.

HOGREFE, Jeffrey, "Tracey Emin: Totally Naked and Totally Vulnerable?", Nueva York, *The New York Observer*, 10 May 1999.

POMBO IMÁGINARIO, Joana Fidélia, *O desenho das escultoras Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão*, trabajo de investigación presentado en el departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, Lisboa, 1969.

KORNBLAU, Gary. "Sweet Dreams on the work of Felix Gonzalez-Torres", *Art Issues*, September/October, 1994.

KOTIK, Charlotta; SULTAN, Terrie, and LEIGH, Christian, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory. Works 1982–1993*. New York, The Brooklyn Museum, 1994.

KUSPIT, Donald, "Joseph Beuys: The Body of the Artist," *Artforum*, Vol. XXIX, No. 10, Summer 1991.

LAFRAMBOISE, Alain: "Tenir l'image à distance", *Parachute*, n° 56, oct.-dic., 1989.

LARRAT-SMITH, Phillipe, *Louise Bourgeois, The return of the repressed*, Violette editions, 2012.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975.

– *Le moi des demoiselles: enquête sur le journal de jeune filles*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

– "La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)", *Revista de Occidente*, julio 1996.

LEPICOUCHÉ, Michel Hubert, "Enquête sur Sophie Calle", *New Art International*, junio, 1990.

LIU, Catherine, "La suite vénitienne", *Stroll*, n° 4/5, octubre, 1987.

LOUREIRO, Ángel G. "Problemas teóricos de la autobiografía", en *Suplementos Anthropos 29, La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos, 1991.

MACKINTOSH, Alastair, "Beuys in Edinburgh," *Art and Artists*, Vol. 5, No. 8, November 1970.

MAY, Georges, *La autobiografía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

MAYAYO, Patricia. "Louise Bourgeois. La casa de Eva en el Paraíso". *Ubicarte*. 28/3/2002. [En línea] http://www.ubicarte.com/_ubicarte/site/articles-detail.php/id/343. (Consulta: 12/2003).

MEYER-THOSS, Christiane. "I'm a woman with no secrets", en *Parkett* nº27, 1991.

MOFFITT, John F.y SCHEERER, Thorsten, "Did Beuys Really Believe?", *Athena*, [en línea] <http://athena.home.pages.de> in January 1999. Athena e-text registration: ath-ep991/mof (Consulta: 12/2003)

MORGAN, Stuart, "The Story of I", *Frieze Magazine*, May 1997, Issue 34.

MORGAN, Susan, "Private Messages: Felix Gonzalez-Torres Makes Art That Speaks to You As Intimately As a Friend", *Elle*, February, 1995.

MORRIS, Frances, *Louise Bourgeois*. London: *Tate Gallery Publishing*, 2000.

NICKAS, Robert, "Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World," *Flash Art* 24, nº. 161, Nov./Dec. 1991.

NIEGELHELL, Franz, "Felix Gonzalez-Torres and Rudi Stingel at Neue Galerie Graz", *Flash Art*, Summer, 1994.

OLNEY, James, "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía." Suplemento *Anthropos* 29, Diciembre 1991.

PACHECO, Patrick, "House of the Spirits", *Art and Antique*, March, 1994.

PAGEL, David, "Sophie Calle", *Arts Magazine*, november, 1989.

PICARDIE, Justine "Indecent Exposure", *Vogue*, April 2001.

PAPAGNO, Constanza, *La arquitectura de los recuerdos: cómo funciona la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008.

PRODHON, Françoise-Claire, "Sophie Calle : Autobiography in Process", *Flash Art*, vol.

XXV, n° 162, 1991.

RISALITI, Sergio "Flash Art News: I, Myself, and Others", *Flash Art*, May, 1993.

ROCHETTE, Anne, "The Post-Beaubourg Generation", *Art in America*, junio ,1987.

ROLLINS, Tim, "Félix González-Torres" (entrevista), Los Angeles, *A.R.T. Press*, 1993.

RYAN SMITH, Matthew, "Relational Viewing: affect, trauma and the viewer in Contemporary Autobiographical Art". Mississauga, University of Ontario, Canadá, 2012.

SABATINI, Federico: "Louise Bourgeois: an existentialist act of self-perception", *Nebula*, [en línea] <http://nobleworld.biz/images/Sabatini2.pdf>, (consulta: 22/3/2015).

SAN MARTÍN, Francisco Javier, "Tracey Emin. Un alma". *Arte y Parte*, Diciembre-Enero, 2008, número 78.

SELF, Will, "A Slave to Truth", Londres, *The Independent on Sunday*, 21 February, 1999.

SPECTOR, Nancy, "Felix Gonzalez-Torres: Travelogue", *Parkett*, n° 39, 1994.

TALLMAN, Susan, "Felix Gonzalez-Torres: Social Works", *Parkett*, n°39, 1994.

TEICHER, Martin H., "Wounds that time don't heal:the neurobiology of child abuse", en *Cerebrum. The Dana Forum of Brain Science*, volume 2 number 4, Otoño 2000.

THOMAS, Mona: "Sophie Calle, dernières indiscretions", *Beaux-Arts*, n° 78, abril, 1990.

TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys*, The Solomon Guggenheim Museum, NYC, 1979.

TRONCY, Eric, "Felix Gonzalez-Torres Placebo", *Art Press*, June, 1993.

TRONCY, Eric. "No Man's Time", *Flash Art*, November/December, 1991.

VVAA, *1991 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, 1991.

VVAA, "Art on the installation", *Artforum*, enero, 1991.o en el Centro Georges Pompidou, París, 1984.

VVAA, *Catalogue Raisonné von Dietmar Elger Sprengel*, Museum de Hannover, ed. Cantz, 1997.

VVAA, *Christian Boltanski*, de la exposición celebrada del 31 Marzo al 30 Junio de 1996. Museo Nuevo Weserburg. Bremen.

VVAA, "Des histoires vraies", Arles, Actes Sud, Galerie Sollertis, 1994.

VVAA, "Doubles-Jeux", Nueva York, Gotham Handbook, 1998

VVAA., *El mito del artista. Biografía/Autobiografía*. EXIT BOOK, vol. 11 2009

VV.AA., *Félix González-Torres*, Alemania, Cantz Verlag, 1997.

VVAA, *Félix González-Torres*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1995.

VVAA, *Félix González-Torres*, Museo de Arte Contemporáneo, Los Ángeles. California. 1994.

VVAA, "I Need Art Like I Need God", Londres, *South London Gallery*, 1997.

VVAA, "Les Anges", feuilleton publié dans L'Autre Journal, (Paris), 26 february - 3 april, 1986.

VVAA, "L'Hôtel", Paris, Editions de l'Etoile, 1984.

VVAA, *Louise Bourgeois: Memoria y Arquitectura*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

VVAA, *Louise Bourgeois: Sculptures, environnements, dessins 1938–1995*. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1995.

VVAA, *Lugares de la memoria*, Castellón, EACC. 2001

VVAA, *Memoria y Arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999,

VVAA, "Provoking Arbitrary Situations Which Take On The Form of Rituals", New South Wales, Australia, *Art & Text*, n° 23-24, marzo-mayo, 1987, pp. 80-102.

VVAA, "Relatos", Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Barcelona 1997.

VVAA, *Rites of Pasaje*, catálogo, Ed. Tate Gallery, 1995.

VVAA, *Sophie Calle*, Kassel, Museum Fridericianum, Abril-Mayo 2000.

VVAA, *Sophie Calle. True Stories*, Tel Aviv, Museum of Art, Febrero-Mayo 1996.

VVAA, "Suite Vénitienne", Collection Ecrits sur l'Image, Seattle, Bay Press, 1988

VVAA, "True Stories", Tel Aviv Museum of Art, Ed. Actes Sud, 1996.

VVAA, "¿Valor artístico?". *BBCMundo*. 4 junio 2001. [En línea]
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_1368000/1368198.stm. (Consulta: 12/2003).

WALSH, Holly y SCHEERER, Thorsten, "Joseph Beuys and Andy Warhol reflecting Europe and the US", *Athena*, [en línea] <http://athena.formstreng.net> in October 2001.
Athena e-text registration: ath-ep011/wal (consulta: 1/2004)

WALSH, Holly, "How to Explain Pictures to a Dead Hare". *Athena*, [en línea]
<http://athena.formstreng.net> in August 2002. Athena e-text registration: ath-ep023/sch
(consulta: 1/2004)

WATNEY, Simon, "In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres", *Parquet*, n° 39, 1994.

WEINTRAUB, Karl J., "Autobiografía y conciencia histórica". *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991.

WYE, Deborah, *Louise Bourgeois*, New York, The Museum of Modern Art, 1982.

YUSTI, Carlos. "Arte y transgresión". *Analítica*. 6 Febrero 2002.[En línea]
<http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/8769871.asp>. (Consulta: 12/2003)

WATT, Ian. *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Madrid: Cambridge University Press, 1996.

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig.1.- DÜRER, Albert; *Autorretrato a la edad de 26 años*, 1498. Pág. 39.
- Fig.2.- DÜRER, Albert; *Autorretrato realizado en 1500*. Pág. 39.
- Fig.3.- DÜRER, Albert, *Estudio de desnudo*, hacia 1507. Pág. 40.
- Fig.4.- REMBRANDT; *Autorretrato*, 1639 (detalle).Pág. 41.
- Fig.5.- REMBRANDT; *Autorretrato*, 1630. Pág. 41.
- Fig.6.- REMBRANDT; *Autorretrato*, 1669. Pág. 41.
- Fig.7.- GOYA, Francisco de, *Goya y su médico Arrieta*, 1820. Pág. 41.
- Fig. 8.- CARRIERA, Rosalba, *Autorretrato sosteniendo un retrato de su hermana*, 1715. Pág. 42.
- Fig. 9.- VIGÉE LE BRUN, Élisabeth Louise, *Autorretrato*, 1790. Pág. 42.
- Fig. 10.- LAURENCIN, Marie, *Autorretrato*, 1908. Pág. 43.
- Fig. 11.- NADAR, *Autorretrato a bordo el globo Le Géant*, 1856. Pág. 43.
- Fig. 12.- MÜNCH, Edvard *Autorretrato en la clínica del doctor Jacobson*, 1808-9. Pág. 44.
- Fig. 13.- KAHLO, Frida, *Frida Kahlo, Broken Column*, 1944. Pág. 44.
- Fig. 14.- ORLAN; *Omnipresence*, llevada a cabo en New York el 21 de Noviembre de 1993. Pág. 45.
- Fig.15.- KUBELKA, Friedl; detalle de *Jahresportrait bis heute* (Retrato anual hasta hoy), 1972. Pág. 46.
- Fig.16.- KUBELKA, Friedl; detalle de *Jahresportrait bis heute*, 2002. Pág. 47.
- Fig.17.- GOLDIN, Nan; *One month after being battered* (Un mes después de ser golpeada), 1984. Pág. 49.
- Fig. 18.- BILLINGHAM, Richard; de la serie *Ray's a laugh*, 1996. Pág. 50.
- Fig.19.- SCHWITTERS, Kurt, *Columna*, 1923. Pág. 61.
- Fig. 20.- DUCHAMP, Marcel; *Fontaine*, 1917, réplica de 1964. Pág. 63.
- Fig. 21.- EMIN, Tracey; *My Bed*, 1998. Pág. 64.
- Fig. 22.- BOURGEOIS, Louise; *Art is a guarantee of sanity*, 2000. Pág. 73.
- Fig. 23.- EMIN, Tracey; *Mrs. Edwards we wish you were dead*, 1995. Pág. 74.
- Fig. 24.- EMIN, Tracey; *Hotel International*, 1993. Pág. 75.
- Fig. 25.- BOURGEOIS, Louise, *The reticent child*, 1982. Pág. 77.
- Fig. 26.- BOURGEOIS, Louise; Imagen del diario de anotaciones de Louise Bourgeois (7de Enero de 1957), junto con una foto de la artista. Pág. 79.
- Fig. 27.- BOURGEOIS, Louise; *Untitled*, 1970. Pág. 80.
- Fig. 28.- BOURGEOIS, Louise; *Spider*, 1997. Pág. 80.
- Fig. 29.- BOURGEOIS, Louise; instalación *Líquidos preciosos*, 1991. Pág. 81.
- Fig. 30.- BOURGEOIS, Louise; *The destruction of the Father*, 1974. Pág. 84.
- Fig. 31.- BOURGEOIS, Louise; *Cell XXVI*, 2003. Pág. 86.

- Fig. 32.- FRITSCH, Katharina; *Postcards Paris*, 2004. Pág. 94.
- Fig. 33.- FRITSCH, Katharina; *Katze*, 1981/89. Pág. 95.
- Fig. 34.- EMIN, Tracey, Vista del bolso diseñado por Tracey Emin para la firma Longchamp, 2004. Pág. 97.
- Fig. 35.- EMIN, Tracey, Vista del bolso diseñado por Tracey Emin para la firma Longchamp, 2004. Pág. 97.
- Fig. 36.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; *Untitled. A corner of Baci*, ("Sin título. Un rincón de (caramelos) "Besos"), 1990. Pág. 100.
- Fig. 37.- FRITSCH, Katharina; *Display Stand*, 1981-2001. Pág. 101.
- Fig. 38.- FRITSCH, Katharina; Vista de una exposición. Pág. 102.
- Fig. 39.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; *Untitled (Ross and Harry)*, 1991. Pág. 104.
- Fig. 40.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; *Untitled, (Strange Bird)*, de 1993. Pág. 105.
- Fig. 41.- Publicidad sexista de un desodorante: "Efecto AXE". Pág. 112.
- Fig. 42.- Publicidad sexista de una marca de ropa: Dolce&Gabbana. Pág. 112.
- Fig. 43.- BOURGEOIS, Louise; *Figura Arqueada*, 1999. Pág. 113.
- Fig. 44.- Titular de la prensa británica sobre Tracey Emin. Pág. 119.
- Fig. 45.- Titular de la prensa británica sobre el incendio de la obra de Emin en el almacén Saatchi. Pág. 119.
- Fig. 46.- Titular de la prensa británica sobre el premio Turner conseguido por Emin. Pág. 120.
- Fig. 47.- Titular de la prensa británica sobre Tracey Emin. Pág. 121.
- Fig. 48.- Fotogramas del video *Why I never became a dancer*, Tracey Emin, 1995. Pág. 122.
- Fig. 49.- EMIN, Tracey; *Is legal sex anal?*, 1999. Pág. 123.
- Fig. 50.- Noticia publicada en la prensa estadounidense sobre la compra de una polémica obra de Emin por dos conocidos actores. Pág. 124.
- Fig. 51.- Imagen de Tracey Emin para la publicidad de la ginebra Bombay, 1998. Pág. 125.
- Fig. 52.- Imagen de Tracey Emin para la publicidad de la cerveza Beck's, 2000. Pág. 126.
- Fig. 53.- EMIN, Tracey; *Sometimes I feel Beautiful*, 2000. Pág. 126.
- Fig. 54.- COOPERATIVA URO1.ORG y Jorge Christie, *Nautilus*, Chile, 1999. Pág. 132.
- Fig. 55.- COOPERATIVA URO1.ORG y Jorge Christie, *Nautilus*, Chile, 1999. Pág. 133.
- Fig. 56.- SUBKOFF, Tara; performance con Milla Jovovich en la 55ª Bienal de Venecia, 2013. Pág. 134.
- Fig. 57. LARTIGUE, Jacques Henri, *Voyage de nocces a l'Hotel des Alpes*, fotografía de su mujer realizada durante el viaje de bodas, en 1920. Pág. 135.
- Fig. 58.- EMIN, Tracey; *My tent*, 1995. Pág. 137.
- Fig. 59.- BOURGEOIS, Louise; *Cell (The last climb)*, 2008. Pág. 139.
- Fig. 60.- BOURGEOIS, Louise; serie *Femme Maison*, 1945-47. Pág. 141.

- Fig.61.- "The Shop", tienda-estudio-galería abierta por Sarah LUCAS y Tracey EMIN en 1993. Pág. 143.
- Fig.62.- Museo de Tracey EMIN, *A place to Grow*, 1995-1998. Pág. 144.
- Fig. 63.- EMIN International Shop, abierto en 2011. Pág. 145.
- Fig.64.- Tracey EMIN leyendo unos textos propios en su espacio Emin International Shop. Pág. 146.
- Fig.65.- EMIN, Tracey; *Exorcism of the last painting I ever made*, acción en la Galería Andreas Brändström, febrero 1996. Pág. 147.
- Fig.66.- EMIN, Tracey; *Exorcism of the last painting I ever made*, Galleri Andreas Brändström, febrero 1996. Pág. 149.
- Fig. 67.- BOURGEOIS, Louise; *I need my memories, they are my documents*, 2007. Pág. 157.
- Fig. 68.- BOURGEOIS, Louise; Página del libro de tela ilustrado *Ode à l'oubli*. 2002. Pág. 158.
- Fig. 69.- EMIN, Tracey; Fragmento de la colcha *Hate and power can be a terrible thing*, 2004. Pág. 158.
- Fig. 70.- CALLE, Sophie; *La Rivale*, 1994. Pág. 159.
- Fig. 71.- Portada del libro de entrevistas a Louise Bourgeois y escritos propios de la artista titulado "Destrucción del padre/Reconstrucción del padre: Entrevistas 1923-1997", editado en 1998. Pág. 162.
- Fig.72.- Portada del libro póstumo de Louise Bourgeois "El retorno de lo reprimido: escritos psicoanalíticos", publicado en 2012.Pág. 162.
- Fig.73.- Portada del libro "Exploration of the soul" de Tracey Emin, publicado en 1994. Pág. 163.
- Fig.74.- EMIN,Tracey; *Outside Myself (Monument Valley, reading 'Exploration of the Soul')* , 1994. Pág. 165.
- Fig.75.- KAWARA, On; obra de la serie *Today*, 1966. Pág. 177.
- Fig. 76.- KAWARA, On; obra de la serie *I got up*, 1970. Pág. 178.
- Fig. 77.- Hoja del diario de Louise Bourgeois. Pág. 181.
- Fig. 78.- Portada del libro "Mi vida en una columna" que recoge los escritos de Emin en el periódico The Independent y publicado en 2011. Pág. 182.
- Fig.79.- TILLMANS, Wolfgang; *Strumpfe*. 2002. Pág. 185.
- Fig. 80.- TILLMANS, Wolfgang; *Lutz,Alex,Susanne & Christoph on the beach*, 1993. Pág. 186.
- Fig. 81.- TILLMANS, W; *Sommer*, 2004. Pág. 186.
- Fig. 82.- TILLMANS, W; imagen de una de sus exposiciones. Pág. 188.
- Fig. 83.- CALLE,Sophie; portada del video *No sex last night*, 1994. Pág. 190.
- Fig. 84.- CALLE,Sophie; fotograma de *No sex last night*, 1994. Pág. 190.
- Fig. 85.- CALLE,Sophie; fotograma de *No sex last night*, 1994. Pág. 191.
- Fig. 86.- CALLE,Sophie; fotograma de *No sex last night*, 1994. Pág. 191.

- Fig. 87.- Fotografías familiares de Charlotte SALOMON. Pág. 195.
- Fig. 88.- Charlotte SALOMON, pinturas de la serie *Leben? Oder Theater?*, realizada entre 1931 y 1940. Pág. 196.
- Fig. 89.- Charlotte SALOMON, pinturas de la serie *Leben? Oder Theater?*, realizada entre 1931 y 1940. Pág. 197.
- Fig. 90.- Charlotte SALOMON, pinturas de la serie *Leben? Oder Theater?*, realizada entre 1931 y 1940. Pág. 198.
- Fig. 91.- BOLTANSKI, Christian; *Vitrines de référence*, 1972. Pág. 200.
- Fig.92.- BOLTANSKI, Christian, *Autel de Lycés Chases*, 1986-7. Pág. 201.
- Fig.93.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix, *Untitled (Last Light)*, 1986. Pág. 201.
- Fig.94.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; "autorretrato" *Untitled*, 1989-hoy en día. Obra en proceso. Pág. 203.
- Fig.95.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; detalle del friso "autorretrato" *Untitled*. 1989-hoy en día. Pág. 204.
- Fig.96.- MAPPLETHORPE, Robert; *Louise Bourgeois*, 1982. La artista sostiene su obra *Fillette*, realizada en 1968. Pág. 210.
- Fig.97.- BOURGEOIS, Louise, *Janus fleuri*, 1968. Pág. 211.
- Fig.98.- BOURGEOIS, Louise, *Le trani episode*, 1972. Pág. 212.
- Fig.99.- BOURGEOIS, Louise *Fragile Goddess*, 2002. Pág. 213.
- Fig.100.- BOURGEOIS, Louise *Spider II*, 1995. Pág. 220.
- Fig.101.- BOURGEOIS, Louise; *Portrait de Jean Louis*, 1947-1949. Pág. 221.
- Fig. 102.- EMIN, Tracey *No Chance*, 1999. Pág. 222.
- Fig. 103.- EMIN, Tracey; *My Cunt is Wet With Fear*, 1998. Pág. 226.
- Fig. 104.- EMIN, Tracey; *The first cigarette of the day*, 1997. Pág. 226.
- Fig. 105.- PIPER, Adrian; *Political Self-portrait #2*, 1978. Pág. 234.
- Fig. 106.- PIPER, Adrian; *The Mythic Being, Cycle I: 9/21/61*, Village Voice Ad, 1973. Pág. 235.
- Fig. 107.- PIPER, Adrian; Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1972-75. Pág. 236.
- Fig. 108.- PIPER, Adrian; Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1972-75. Pág. 237.
- Fig. 109.- PIPER, Adrian; *Self-portrait as a nice white lady*, 1995. Pág. 238.
- Fig. 110.- PIPER, Adrian; *Cornered*, 1988. Pág. 239.
- Fig. 111.- PIPER, Adrian; *My calling card*, 1986. Pág. 241.
- Fig.112.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; *Untitled*, 1991. Vista de la instalación en Manhattan para Projects 34: Felix Gonzalez-Torres at the Museum of Modern Art, New York, 1992. Pág. 245.
- Fig.113.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; *Untitled. A corner of baci*, 1990. Pág. 246.
- Fig.114.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; *Perfect Lovers*, 1987-90. Pág. 247.
- Fig.115.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; 'Untitled' (Aparición), 1991. Pág. 249.

- Fig.116.- GONZÁLEZ-TORRES, Félix; *Untitled (Last Letter)*, 1991. Pág. 250.
- Fig.117.- BOLTANSKI, Christian *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski* (“Diez retratos fotográficos de Christian Boltanski”) de 1972. Pág. 259
- Fig.118.- Fotografía de Josef Beuys y Andy Warhol, New York, 1979. Pág. 262.
- Fig.119.- BEUYS, Josef; *¿Cómo explicar el arte a una liebre muerta?*, 1965, Düsseldorf, Alemania. Pág. 262.
- Fig. 120.- BEUYS, Josef ; *Trineo*, 1969.Pág. 263.
- Fig. 121.- BEUYS, Josef; *Stühl mit Fett* (“Silla con grasa”), 1963. Pág. 265.
- Fig. 122.- BEUYS, Josef; *Filzanzug* (“Traje de fieltro”), 1970. Pág. 265.
- Fig. 123.- BEUYS, Josef; *I like America and America likes me*, 1974, New York, USA. Pág. 266.
- Fig. 124.- CALLE, Sophie; *Rituel d'anniversaire*, iniciado en 1980. Pag. 269.
- Fig. 125.- CALLE, Sophie; *Les aveugles*, 1986. Pág. 269.
- Fig. 126.- CALLE, Sophie; *Provocation de situations arbitraires qui prennent la forme de rituels: les Dormeurs*, (“Provocación de situaciones arbitrarias que toman la forma de ritual: los durmientes”), de 1979.Pág. 271.
- Fig. 127.- CALLE, Sophie; *le Strip-Tease*, 1979. Pág. 272.
- Fig. 128.- CALLE, Sophie; *le Strip-Tease*, 1979. Pág. 272.
- Fig. 129.- CALLE, Sophie; *No sex last night*, 1994. Pág. 273.
- Fig. 130.- CALLE, Sophie; *Take care of yourself*, 2007. Pág. 274.
- Fig. 131.- CALLE, Sophie; *Le divorce*, 1994. Pág. 276.

ANEXO I

APLICACIONES DIDÁCTICAS EN LA ETAPA DE ENSEÑANZAS MEDIAS

Justificación

Aplicar didácticamente en un curso de educación secundaria obligatoria una investigación de tercer ciclo, ha sido una decisión difícil y al mismo tiempo estimulante. Supone un reto importante dado que el alumnado de la etapa a la que va dirigido el diseño de la aplicación didáctica está bastante alejado del arte contemporáneo y de la historia del arte del siglo XX. Trabajando en esta etapa educativa se aprecia que los alumnos que llegan con 12 años a la ESO no han aprendido a apreciar el arte en general y mucho menos el más cercano a su época y realidad social. Existe un abismo de conocimiento artístico que hace que tanto maestros de primaria, como profesores de otras asignaturas, junto con padres y alumnos se sientan completamente ajenos a las prácticas artísticas contemporáneas. Sigue siendo tristemente habitual entre la comunidad educativa escuchar comentarios menospreciativos hacia los pocos artistas contemporáneos que se conocen o que aparecen en los medios de comunicación. Este suele ser único medio por el que puede llegar alguna información al respecto, dado que por desconocimiento y en ocasiones un consecuente desprecio, no se visitan los museos y exposiciones de arte contemporáneo.

Y sin embargo en toda esta etapa y en la asignatura artística denominada educación plástica y visual, se ha de transmitir el patrimonio histórico-artístico y trabajar contenidos de formación crítica, de elaboración de identidad y discurso, de expresión a través del arte y de respeto a otras expresiones e identidades. La aplicación didáctica de esta tesis pretende que los alumnos adquieran una visión diferente del arte, como un medio de expresión ligado absolutamente al pensamiento y a las emociones, mientras asumen conocimientos sobre las características y propuestas de un género artístico contemporáneo, el arte autobiográfico de las últimas décadas. Esta perspectiva encaja con el enfoque que deseamos para las clases de arte en enseñanzas medias: enseñar que el arte es principalmente un lenguaje de expresión y comunicación, enseñar a apreciar y valorar las propuestas artísticas, como parte de un pensamiento diferente al normalizado, que además refleja la situación y necesidades sociales del momento y, por último, iniciar a los alumnos en una práctica de arte como expresión de su propio pensamiento.

Hemos considerado que puede ser de especial interés para el aprendizaje de los alumnos, porque les ofrece la oportunidad de aprender y apreciar los resultados de una investigación específica en un campo de conocimiento actual del arte y les da una perspectiva de calidad sobre un tema concreto de arte contemporáneo, completamente diferente de los contenidos homogeneizados que vienen prefijados.

Con este anexo buscamos de manera más específica cumplir con la máxima que se busca en la investigación, subrayar que la creación plástica autobiográfica es un tipo de arte con intencionalidad de transformación social mediante la transformación del individuo. Ponemos en práctica su deseo de convertir al individuo en un ser humano diferente, más real y fiel a sí mismo, que pueda acabar eventualmente transformando también a la propia sociedad y al mismo arte.

El diseño de la acción pedagógica sigue la estructura de la tesis, para facilitar a los alumnos el seguimiento de la exposición del tema y subrayar que, para que exista la creación autobiográfica como la entendemos en la actualidad, deben darse con anterioridad unos cambios sociales e individuales que favorezcan al individuo por encima de los ideales sociales marcados. Hemos pretendido mostrar, en primer lugar, la evolución del género como una transformación social y del individuo, desde un reflejo y difusión del ideal del personaje histórico especial y ejemplarizante, dirigiendo a los alumnos hacia las creaciones autobiográficas en las que los creadores desafían los modelos ideales sociales. Con la práctica artística les mostraremos cómo, exponiendo sus defectos y haciéndolos públicos, éstos pueden ser aceptados, y a su vez, exponiendo su propia vida pueden ayudar a normalizar y visibilizar realidades sociales marginadas.

La tesis servirá de referencia, de manera que los alumnos a quien va dirigida la aplicación pedagógica experimenten una evolución personal mediante la propia exposición de la evolución del género. La exposición teórica a los alumnos, basada en los capítulos de la tesis, se acompaña con la creación de obras en las que se trabaja la historia personal, junto con la identidad personal y del colectivo al que pertenecen.

Hemos recogido todo el material en este anexo que se compone de varias aplicaciones didácticas. En él hemos recogido las ideas principales de los bloques de la investigación y se han diseñado varias unidades didácticas para el nivel de 4º de la ESO, del que la tesinanda es docente. Hemos elegido a los alumnos de este curso, el último de la educación obligatoria, porque se encuentran en una edad en que, con 16-17

Los alumnos de esta etapa suelen estar muy interesados en cuestiones identitarias y en la

construcción de su propia personalidad en confrontación con el grupo y la sociedad. Se encuentran en pleno proceso de creación identitaria y cuentan con un grado de madurez suficiente para hacer una reflexión sobre uno mismo y una elaboración sobre su recorrido vital. Este curso es preparatorio para la salida al mundo laboral o el acceso a otros estudios, como el Bachillerato Artístico o el de Humanidades, donde los alumnos tendrán la asignatura de filosofía. En ella, ampliarán conceptos y autores que ya se les menciona en esta programación de 4º de la ESO, como Platón y su idea del Bien ideal, el Renacimiento, pensadores como Marx, Nietzsche o Freud, y conceptos más próximos a la actualidad y propios de la posmodernidad como la etnicidad, el fin del Autor y la Historia, las microhistorias, la periferia o el primer y segundo feminismo.

Estructura de la aplicación didáctica

Este anexo pedagógico tiene una finalidad también terapéutica, en el sentido de que pretende conseguir una evolución personal en los alumnos desde los estereotipos que repiten acríticamente hacia una mirada que vaya tornándose hacia sí mismos y hacia su propia historia, construyéndola a través de propuestas plásticas y mostrándola. Para ello elaborarán no sólo su historia personal, sino los sucesos y las emociones que les marcaron, aceptándolos.

De eso trata el arte autobiográfico, de elaborar el pasado y con ello la propia identidad.

Por ello, la estructura y desarrollo de los contenidos de esta programación sigue a los de la tesis. Nuestra aplicación pedagógica se pretende que sirva no sólo para enseñar a los alumnos lo que es el arte autobiográfico, sino para que al mismo tiempo sufran una evolución personal mediante la expresión creativa autobiográfica.

La investigación se propone también cumplir con el objetivo prescriptivo en esta etapa del aprendizaje de tratar conocimientos denominados transversales, es decir, conectar los contenidos con otras realidades y disciplinas. En nuestra investigación las ideas y teorías tienen un peso importante, dado que hemos tratado de articular todo un entramado teórico estructural que dote a la creación autobiográfica de la trascendencia que merece el género. Se conducirá al alumno por varias ideas fundamentales del pensamiento occidental y del arte autobiográfico que lo prepararán tanto para reconocer posteriormente pensadores que ampliarán en la asignatura de filosofía como para entender el arte como reflejo de un pensamiento individual y social.

En la primera unidad didáctica partimos de la realidad del entorno y de la observación crítica de los modelos ideales que se difunden, lo que coincide con uno de los objetivos fundamentales del curso en el que se plantea la aplicación didáctica: la educación de una conciencia crítica y conocimiento del lenguaje visual publicitario.

Después pasaremos poco a poco a la acción, es decir, siguiendo los movimientos rupturistas con el idealismo platónico los alumnos empezarán a elaborar su identidad e historia personal creando obra autobiográfica y mostrándola a los demás. Pondremos especial énfasis en uno de los objetivos principales de la creación autobiográfica, que es compartido por la educación plástica en esta etapa, valorar la identidad propia y la de los demás, y las diferencias culturales que a través de ellas se aprecian.

Objetivos de la aplicación didáctica

En cuanto al marco legal en el que insertamos la aplicación didáctica, dado que se trata de una etapa de educación obligatoria perteneciente al sistema de educación público nacional, debemos comenzar por ubicarlo en los objetivos generales. La propuesta cumple con los objetivos marcados tanto para la etapa en general, como para la asignatura en concreto, en relación al desarrollo de las competencias básicas. La dedicación horaria de la asignatura comprende 3 horas semanales en tres sesiones o días, que distribuiremos en las 13 semanas que forman el primer trimestre, desde mediados de septiembre hasta en torno al 20 de diciembre.

La asignatura Educación plástica y visual debe contribuir junto con las demás a la adquisición de las competencias básicas, que son los objetivos máximos a desarrollar y alcanzar en los alumnos, y en especial al desarrollo de su competencia artística y cultural. En este término se incluyen desde el aprendizaje de conocimientos de los diferentes códigos artísticos y utilización de sus técnicas y recursos, hasta actitudes creativas y de respeto a la expresión de los demás.

El alumnado aprende a mirar, ver, observar y percibir, y desde el conocimiento del lenguaje visual, a apreciar los valores estéticos y culturales de las producciones artísticas. Experimentando e investigando con diversidad de técnicas plásticas y visuales, se pretende que los alumnos lleguen a ser capaces de expresarse a través de la imagen.

La aplicación didáctica que presentamos colabora en gran medida a la adquisición de

autonomía e iniciativa personal dado que todo proceso de creación supone convertir una idea en un producto. Sitúa al alumnado ante un proceso que le obliga a tomar decisiones de manera autónoma. Desarrollarán estrategias de planificación, de previsión de recursos, de anticipación y evaluación de resultados. Este proceso inherente a la creación artística será fomentado junto con el espíritu creativo, la experimentación, la investigación y la autocrítica, para mejorar la iniciativa y la autonomía personal del alumnado.

Esta propuesta didáctica constituye también un buen vehículo para el desarrollo de la competencia social y ciudadana, dado que en aquellas actividades concretas en las que la creación artística suponga trabajo en equipo, se promoverán actitudes de respeto, tolerancia, cooperación, flexibilidad, con el objetivo de contribuir a la adquisición de habilidades sociales. No hemos de olvidar que en esta etapa, y en el último curso de ella en el que planteamos nuestra intervención, es primordial trabajar valores puesto que son alumnos con una personalidad en formación y en una etapa educativa obligatoria dedicada, en teoría, a su formación global y humana.

Trabajaremos con herramientas propias del lenguaje visual para inducir al pensamiento creativo y a la expresión de emociones, vivencias e ideas, proporcionando experiencias directamente relacionadas con la diversidad de respuestas ante un mismo estímulo y la aceptación de las diferencias. Una parte de dichas herramientas incluirán el manejo del entorno audiovisual y multimedia. El uso de recursos tecnológicos específicos aportará a los alumnos una herramienta potente para la producción de creaciones visuales y a su vez colaborará en la mejora de la competencia digital, reflejando el papel tan importante que se otorga a esta materia en la adquisición de la competencia en tratamiento de la información y en particular al mundo de la imagen que dicha información incorpora.

A la competencia para aprender a aprender se contribuirá favoreciendo la reflexión sobre los procesos y experimentación creativa, ya que implica la toma de conciencia de las propias capacidades y recursos así como la aceptación de los propios errores como instrumento de mejora. La observación, la experimentación, el descubrimiento, la reflexión y el análisis son también procedimientos que aprenderán a utilizar los alumnos en sus proyectos autobiográficos y que están estrechamente relacionadas con el método científico y con la adquisición de la competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico. A su vez toda forma de comunicación posee unos procedimientos comunes y, como tal, nuestra propuesta permitirá hacer uso de unos recursos específicos para expresar ideas, sentimientos y emociones, permitiendo integrar el lenguaje plástico y visual con otros lenguajes y con ello enriqueciendo la comunicación.

El uso de materiales reciclados de la vida diaria, recurso muy utilizado en el arte

autobiográfico y cargado de significados y discursos teóricos, cumplirá con la introducción de valores de sostenibilidad y reciclaje.

Por último, trabajaremos uno de los objetivos principales del área, aprender a desenvolverse con comodidad a través del lenguaje simbólico para así profundizar en el conocimiento de aspectos espaciales de la realidad, que contribuyen a que el alumnado adquiera competencia matemática.

En cuanto a los objetivos de la etapa, que se encuentran situados en nivel de importancia tras el desarrollo de las competencias básicas anteriormente mencionadas, las unidades didácticas que vamos a exponer basadas en nuestra investigación cumplen con los siguientes objetivos fundamentales en la etapa:

a) Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a los demás, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática.

c) Valorar y respetar la diferencia de sexos y la igualdad de derechos y oportunidades entre ellos. Rechazar los estereotipos que supongan discriminación entre hombres y mujeres.

d) Fortalecer sus capacidades afectivas en todos los ámbitos de la personalidad y en sus relaciones con los demás, así como rechazar la violencia, los prejuicios de cualquier tipo, los comportamientos sexistas y resolver pacíficamente los conflictos.

Estos tres últimos objetivos se cumplen principalmente desde el aspecto de la construcción identitaria colectiva que se puede llevar a cabo desde la creación autobiográfica. Al exponer los alumnos su realidad personal conseguiremos desmontar los prejuicios que se hayan formado sobre ellos, ya sea por su cultura, opción religiosa o sexual, o desde la situación habitual de un lugar discriminado al que se les haya relegado desde el grupo. Construiremos un clima de empatía en el que la expresión de sentimientos y pensamientos, junto con la identidad individual, sea lo común, valorándose la valentía del acto de desvelamiento que conlleva.

g) Desarrollar el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismo, la participación, el sentido crítico, la iniciativa personal y la capacidad para aprender a aprender, planificar, tomar decisiones y asumir responsabilidades.

Los ejercicios que se realizarán de elaboración de la historia personal, de los pensamientos y sentimientos y de la identidad personal de los alumnos, contribuirán a que tengan más autoestima y confianza en sí mismos. Por otro lado, la deconstrucción de las visiones unívocas de la Historia, cultural, etnia, sexualidad y personalidad, que ejerce el género, contribuirá a despertar un sentido crítico con la sociedad que les circunda. Además les ayudará a ser menos permeables ante los modelos ideales a los que están tan expuestos, poniendo en valor el desarrollo de su propia identidad.

j) Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural.

Mediante la expresión de sentimientos y pensamientos relacionados con el entorno personal y familiar, los alumnos podrán apreciar desde la realidad, no desde el prejuicio, otras culturas y valores diferentes. Además, dado que la tesis hace un recorrido desde los orígenes de nuestra cultura occidental, exponiendo pensadores fundamentales y obras artísticas reconocidas, ampliaremos el conocimiento del patrimonio artístico y cultural del alumnado.

k) Conocer y aceptar el funcionamiento del propio cuerpo y el de los otros, respetar las diferencias, afianzar los hábitos de cuidado y salud corporales e incorporar la educación física y la práctica del deporte para favorecer el desarrollo personal y social. Conocer y valorar la dimensión humana de la sexualidad en toda su diversidad. Valorar críticamente los hábitos sociales relacionados con la salud, el consumo, el cuidado de los seres vivos y el medio ambiente, contribuyendo a su conservación y mejora.

Como hemos visto, algunas de las propuestas artísticas que hemos expuesto trabajan la exploración y exhibición desinhibida del propio cuerpo y de la sexualidad. Este es un aspecto fundamental para los alumnos de 16 años. Se trabajará como todos los ejercicios que se propongan desde el respeto absoluto al autoconocimiento y a las diferentes realidades de cada uno.

l) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de sus distintas manifestaciones, utilizando diversos medios de expresión y representación.

Este objetivo es propio del área de educación plástica y visual. En este caso añadiremos también el conocimiento de la versatilidad de medios que utilizan los artistas, junto con sus implicaciones en el discurso autobiográfico, como el registro directo de las situaciones con video o fotografía.

Otros valores que se mencionan como objetivos principales de la etapa se desarrollarán mediante metodologías de trabajo colaborativo y seguimiento del trabajo del alumnado.

El 4º curso de ESO plantea una serie de contenidos para la asignatura de educación plástica y visual. Nuestra propuesta pedagógica va a abarcar el primer trimestre, dirigiéndose al trabajo del bloque I sobre procesos de la creación artística, el Bloque II, de expresión plástica y visual mediante diferentes medios, y dos contenidos específicos de bloque 3 -reconocimiento y lectura del entorno del diseño y la publicidad, y del bloque 4 de imagen y sonido -reconocimiento y lectura de imágenes de video-. Presentamos a continuación los contenidos concretos incluidos en estos bloques y que vamos a trabajar directamente en la serie de unidades didácticas que hemos diseñado:

Contenidos

Bloque 1. Procesos comunes a la creación artística.

- Realización y seguimiento del proceso de creación: boceto (croquis), guión (proyecto), presentación final (maqueta) y evaluación (autorreflexión, autoevaluación y evaluación colectiva del proceso y del resultado final).
- Utilización de las tecnologías de la información y la comunicación en las propias producciones.
- Elaboración de proyectos plásticos de forma cooperativa.
- Representación personal de ideas (partiendo de unos objetivos), usando el lenguaje visual y plástico y mostrando iniciativa, creatividad e imaginación.
- Interés por la búsqueda de información y constancia en el trabajo.
- Autoexigencia en la superación de las creaciones propias.

De este bloque es importante hacer hincapié desde la práctica docente en los procesos y técnicas creativas. Utilizaremos programas de edición digital de fotografía y video para cumplir con el segundo contenido y plantearemos trabajo por grupos para compartir experiencias y que los alumnos se ayuden en la realización de sus proyectos.

Bloque 2. Expresión plástica y visual.

- Técnicas de expresión gráfico-plástica: dibujo artístico, volumen y pintura.

- Técnicas de grabado y reprografía.
- Realización de experiencias de experimentación con materiales diversos.
- Reconocimiento y lectura de imágenes de diferentes períodos artísticos.
- Interés por la búsqueda de materiales, soportes, técnicas y herramientas para conseguir un resultado concreto.

De este bloque trataremos diferentes medios expresivos y creativos. Además analizaremos las teorías de pérdida de aura vinculadas a la reprografía o seriación de obra impresa. Los alumnos aprenderán a reconocer las obras que menciona la investigación, desde los autorretratos de Rembrandt que se mencionan en el primer capítulo hasta la obra de Josef Beuys, pasando por los demás artistas que hemos incluido.

Bloque 3. Artes gráficas y diseño.

- Sintaxis de los lenguajes visuales del diseño (gráfico, interiorismo, moda...) y la publicidad.
- Reconocimiento y lectura de imágenes del entorno del diseño y la publicidad.

Los contenidos mencionados de este bloque se tratarán cuando exponamos la aplicación de modelos idealizados en la publicidad, con imágenes extraídas de la investigación que exponen los prejuicios y estereotipos adjudicados a hombres y mujeres. Desarrollaremos en el alumnado herramientas para realizar un análisis crítico del lenguaje y del mensaje subliminal que subyace en estos alumnos, y una concienciación sobre el uso comercial y sexualizado del género.

Bloque 4. Imagen y sonido.

- Reconocimiento y lectura de imágenes de vídeo y multimedia.
- Sintaxis del lenguaje cinematográfico y videográfico.

Los contenidos de este bloque se trabajarán mediante la exposición de la obra videográfica de Sophie Calle. Expondremos las cualidades de registro vital que ofrece el medio desde una perspectiva diferente mediante el carácter situacionista de la obra de Calle. Se mostrarán conocimientos de edición de videos y se trabajará la elaboración e inserción subtitulada de una serie de reflexiones libres sobre lo registrado.

UNIDADES DIDÁCTICAS

Unidad didáctica 1: “El desarrollo de la libre personalidad”

Justificación y objetivos principales

Como hemos ilustrado y justificado a lo largo de la investigación, la creación autobiográfica lucha contra los estereotipos poniendo en valor la unicidad del individuo.

El primer ejercicio que han de realizar los alumnos, antes de iniciarse en la creación autobiográfica, es indagar en los modelos idealizados del individuo que se lanzan con especial virulencia contra los adolescentes desde todos los ámbitos de relación social.

El análisis del lenguaje publicitario es parte de los contenidos obligatorios del curso. En esta unidad lo vamos a trabajar poniendo el énfasis en los modelos ideales tanto de apariencia física como de éxito social de ambos géneros. Señalaremos a los alumnos conclusiones que provoquen su debate y que induzcan a una reflexión crítica, como que en el caso de la mujer ambos conceptos suelen coincidir o que los modelos raciales ideales corresponden normalmente sólo a una etnia y cultura.

A continuación propondremos a los alumnos que comparen los resultados con los modelos ideales de hombre y mujer en sus entornos personales.

EL objetivo es reflexionar de manera visual y escrita sobre los modelos de apariencia y personalidad que cada alumno recibe desde éste y otros entornos, como el familiar, de amistades y el escolar. Además, se pretende que identifiquen el interés comercial que subyace en el uso de los estereotipos de hombre y mujer en la publicidad y analicen cuestiones como el tipo de cliente al que va dirigido, las carencias detectadas en ese grupo de población o las sensaciones sustitutivas que se quieren generar.

En esta primera unidad didáctica los alumnos no tendrán que realizar una reflexión sobre su identidad. Es una reflexión sobre el entorno y los modelos ideales mediante un ejercicio de análisis que se realizará en dos fases, una en común y otra individual, cuyos resultados serán plasmados de manera plástica y literaria.

Ya que el idealismo que exponemos supone anular la singularidad de cada individuo, en la

búsqueda de una perfección moral o intelectual, la propuesta de esta unidad, que pasará a un enfoque mucho más reflexivo y creativo en las posteriores, pretende simbólicamente vincular la exposición del idealismo con la pasividad y la inutilidad de la personalidad para este pensamiento.

Se pretende en cierta manera que los alumnos sientan la frustración de no poder expresarse y que sientan que de hecho su personalidad, sus sentimientos y opiniones no interesan ni aportan nada en este ejercicio, ni para el idealismo o los estereotipos publicitarios y sociales.

Por ello, los alumnos utilizarán en esta unidad medios de registro principalmente, para analizar de los modelos de mujer y de hombre de su entorno mediático, en imágenes, y de su entorno real, recogiendo en texto las cualidades que para ellos y su familia se consideran ideales en una persona en general, y para su género en particular.

La reflexión escrita que se dirigirá a la cuestión de la repetición de roles sociales en otras culturas y en la nuestra enlaza y subraya los orígenes literarios del género autobiográfico y el carácter narrativo que discurre paralelo a la creación artística. De la misma manera que muchos creadores autobiográficos trazan su recorrido vital recurriendo a la narratividad que ofrece el texto escrito, los alumnos también partirán del texto para el análisis de la evolución, contexto histórico e influencia de los modelos ideales que les circundan.

En las enseñanzas medias la reflexión escrita es fundamental porque se utiliza con el objetivo de forzar no sólo una reflexión sobre un tema, sino también una organización mental y textual al escribir, y por último, un posicionamiento sobre temas que difícilmente por edad se les habrían planteado a los alumnos. Esta es nuestra manera de cumplir con ese objetivo tan mentado en estas etapas: la formación de una conciencia crítica.

Clase teórica donde se expone el primer capítulo de la tesis de manera asequible, adaptada para los alumnos de 16 años, con una presentación de las imágenes que acompañan al texto.

Unidad Didáctica 1-Semana 1 (3 sesiones) -Conceptos

- Se presenta la serie de unidades didácticas que se van a trabajar en el trimestre y se presenta el tema y título de la Unidad 1: “El desarrollo de la libre personalidad”.
- Se expone el concepto platónico de idealismo, su relación con el ideal moral cristiano y cómo afectaba a las primeras creaciones autobiográficas, accesibles únicamente al héroe público que cumplía con el ideal.
- Pervivencia del idealismo en la sociedad actual, ejemplos de publicidad gráfica donde se resalte la utilización estereotipada de género y etnia, y la sexualización de la mujer.
- Obra de Louise Bourgeois

Unidad Didáctica 1-Semana 2 (3 sesiones)- Conceptos

- La versión idealista del perfeccionamiento intelectual en el Renacimiento.
- Conceptos de público, privado e íntimo.
- Inicio del cultivo y puesta en valor de lo privado y la expresión de lo íntimo.
- Primeros autorretratos de la historia del Arte de carácter más psicológico que descriptivo.
- Propuestas plásticas del autorretrato psicológico.

Unidad Didáctica 1- Semana 3 (3 sesiones)-Actividad 1-preparación en clase en grupo

- Selección de dos imágenes publicitarias extraídas de la tesis para comentar los modelos de género, sexualidad y etnia que se difunden en el ámbito de lo público.



Publicidad sexista de un desodorante:
"El efecto AXE"



Publicidad de una marca de ropa

- Comentario descriptivo del modelo utilizado y la finalidad comercial que persigue: tipo de público al que se dirige, edad, situación económica.

Unidad Didáctica 1-Semana 4 (3 sesiones)- Actividad 2-preparación en casa,
exposición pública en clase

- Realización de una serie de autorretratos imitando el modelo público que se adjudica a cada uno según su edad, sexo, orientación sexual o etnia.
- Imprimir y exponer en un panel.
- Realizar una exposición oral del trabajo realizado: cuál era el objetivo de partida, cómo se ha realizado, opinión personal sobre el tema propuesto y conclusiones.

Aplicación pedagógica.: unidad didáctica 2

“Rupturas con el idealismo. Reclamo de un ser real y de un arte más próximos a la vida”

Justificación y objetivos principales

En esta unidad didáctica vamos a presentar un grupo de pensadores que rompieron con el idealismo platónico y con la idea del individuo como un ser coherente, unitario en rechazo constante de su naturaleza inconsciente y animal y dedicado al perfeccionamiento moral e intelectual.

Estos pensadores rompen con una tradición del pensamiento que es importante que los alumnos reconozcan como origen de su cultura y como una vía de pensamiento estructural en la cultural europea. Al mismo tiempo hemos de hacerles entender que la historia del arte y las creaciones artísticas van vinculadas a un pensamiento y que son un reflejo del entorno social e intelectual.

Mostraremos cómo la ruptura con la fuerte herencia del idealismo es también una ruptura con los modelos prefijados de individuo e incluso con los modelos del arte, desde los espacios, hasta los temas y materiales utilizados en las obras. Su propuesta es el acercamiento del arte a ciudadanos como ellos, sin un conocimiento específico sobre arte. Los alumnos han de entender que no todo el arte es elitista, burgués y distante y que estos pensamientos rupturistas conforman la base de una manera diferente, mucho más accesible, de entender el arte.

Les mostraremos cómo los artistas autobiográficos han recogido estas ideas rupturistas en sus creaciones.

Unidad Didáctica 2- Semana 1 (3 sesiones)-Conceptos

- Explicación de la filosofía de Nietzsche en cuanto a destrucción de los modelos ideales y construcción de un ser humano más real.
- Propuestas plásticas de acercamiento del arte a la vida en las vanguardias: materiales extra-artísticos, destrucción del concepto elitista del arte.
- Proyección en el arte autobiográfico, ejemplos de artistas y obras, ready-made

autobiográfico.

Unidad Didáctica 2- Semana 2 (3 sesiones)- Conceptos

- Explicación del proceso introspectivo del psicoanálisis de Freud, importancia del pasado.
- El sentido terapéutico en la obra autobiográfica.
- Creación autobiográfica psicoanalítica y contestación del concepto psicoanalítico de la mujer desde la creación autobiográfica.

Unidad Didáctica 3- Semana 3 (3 sesiones)- Conceptos

- Explicación del concepto marxista de deshumanización del objeto debido a su producción industrial.
- Extensión del concepto hacia la pérdida de aura de Benjamin por la reproducción masiva de la obra de arte, incluyendo como agentes también la comercialización, difusión masiva y el efecto de los medios de comunicación sobre el artista y la obra.
- Ejemplos de deshumanización de la obra de arte autobiográfica o del artista y ejemplos de utilización a su favor de estos medios por parte de los artistas.

Unidad Didáctica 2- Semana 4 (3 sesiones)- Entrevista y exposición en clase.

- Recoger telas, objetos e imágenes de su pasado, para elaborar una pequeña historia de sí mismos en 3D, haciendo hincapié en los momentos que más les marcaron.
- Elaborar un guión de preguntas para entrevistar al compañero sobre la historia personal que refleja su obra.
- Publicarlo en la página web del instituto.

Aplicación pedagógica.: unidad didáctica 3

“Lo público, lo privado y lo íntimo”

Justificación y objetivos principales

En esta unidad didáctica pasaremos a tratar temas de actualidad en la sociedad de la comunicación que son principales en la creación autobiográfica. Empezaremos por definir y diferenciar correctamente los conceptos de lo público, lo privado y lo íntimo. Trabajaremos su diferenciación no sólo semántica, sino también de concepto.

Hablaremos de su invasión y perversión en los medios de comunicación y trataremos la importancia de su cultivo y protección para la construcción de la identidad de la persona.

Aprovecharemos para generar un debate sobre las transgresiones de estas categorías en las plataformas sociales que utilizan desde el móvil y el ordenador, y las implicaciones en la identidad y vínculo social que pueden generar en los adolescentes como personas que están formando su personalidad y construyendo sus relaciones sociales.

Unidad Didáctica 3- Semana 1 (3 sesiones)-Conceptos

- Explicación de los conceptos de público, privado e íntimo.
- Lo privado como espectáculo en los medios de comunicación y en obras artísticas.
- Implicaciones de las violaciones de estas categorías para la identidad de la persona y para su vida social.
- Explicación del concepto de performance en el arte.

Unidad Didáctica 3- Semana 2 (3 sesiones)-Conceptos

- Espacios de lo privado, la proyección de nuestra identidad en nuestro espacio.
- Espacios expositivos privados para la obra autobiográfica.
- La intimidad como lo inobservable que conforma la verdadera identidad del individuo.
- Textos en la creación plástica autobiográfica para aportar lo inobservable.

Unidad Didáctica 3- Semana 3 (3 sesiones)-Actividad para casa y exposición en
clase

- Creación de un diario videográfico durante una semana.
- Edición de video añadiendo en modo de subtítulos pensamientos que tuviera la persona en ese momento (ir apuntando en una libreta).
- Exposición de una selección de los videos en clase y en su totalidad en la web del instituto.

Aplicación pedagógica.: unidad didáctica 4

“Construcción de una identidad grupal en el caso de colectivos marginados”

Justificación y objetivos principales

En esta unidad didáctica vamos a trasladar la creación identitaria individual a la creación identitaria colectiva. Expondremos la relevancia de la creación autobiográfica en el caso de grupos sociales marginados a quienes no se les ha permitido una visibilización pública, ni por tanto, una creación identitaria colectiva que se difunda hacia los demás ciudadanos, combatiendo prejuicios elaborados sobre ellos.

Provocaremos una reflexión en los alumnos para que valoren si en estos grupos se incluyen desde las mujeres hasta etnias minoritarias o colectivos con una sexualidad o unas capacidades físicas o intelectivas diferentes. Les introduciremos en el debate sobre la periferia y el final de la Historia con mayúsculas.

Aprovecharemos la presencia de alumnos que personal o familiarmente pertenezcan a alguno o varios de estos colectivos, para mostrar cómo su historia personal ayuda a integrar a todo el colectivo y a construir en los demás una visión más rica y sobre todo más real sobre su identidad.

Unidad Didáctica 4- Semana 1 (3 sesiones)- Conceptos.

- Construcción de una mujer diferente en la sociedad y en el arte.
- Destrucción de prejuicios y estigmatizaciones en colectivos marginados por su origen étnico o su sexualidad.

Unidad Didáctica 4- Semana 2 (3 sesiones)- Conceptos.

- La identidad y el recorrido vital como constructo.
- Mitificación de la autobiografía
- Creación de situaciones. Concepto de situacionismo y autoficción.
- Explicación del concepto de performance en arte.

Unidad Didáctica 4- Semana 3 (3 sesiones)- Actividad en casa y presentación en

clase.

- Selección de un suceso de la autobiografía. Presentarlo plásticamente y por escrito de manera mitificada, con una trascendencia exagerada.
- Creación de una obra plástica sobre ello.
- Creación y documentación fotográfica de una situación que se autogenera uno a sí mismo, una acción inusual a la que no se atrevan normalmente.
- Creación de un panel con una selección de las fotografías y un texto explicativo.

Los **criterios de evaluación** serán los siguientes:

1. Tomar decisiones especificando los objetivos y las dificultades, proponiendo diversas opciones y evaluando cuál es la mejor solución.

Este criterio pretende conocer si el alumnado adquiere habilidades para ser autónomo, creativo y responsable en el trabajo.

2. Utilizar recursos informáticos y las tecnologías de la información y la comunicación en el campo de la imagen fotográfica, el diseño gráfico y la edición videográfica.

Este criterio pretende evaluar si el alumnado es capaz de utilizar diversidad de herramientas de la cultura actual relacionadas con las tecnologías de la información y la comunicación para realizar sus propias creaciones.

3. Colaborar en la realización de proyectos plásticos que comportan una organización de forma cooperativa.

Mediante este criterio se pretende comprobar si el alumnado es capaz de elaborar y participar activamente en proyectos cooperativos aplicando estrategias propias y adecuadas del lenguaje visual.

4. Realizar obras plásticas experimentando y utilizando diversidad de técnicas de expresión gráfico-plástica (dibujo artístico, volumen, pintura, grabado).

Con este criterio se intenta comprobar si el alumnado conoce distintos tipos de soportes y técnicas bidimensionales y tridimensionales.

5. Utilizar la sintaxis propia de las formas visuales de la publicidad para realizar proyectos concretos.

Con este criterio se trata de comprobar si el alumnado es capaz de distinguir en una imagen elementos estéticos como proporción entre sus partes, composición, color, textura o forma.

6. Elaborar obras multimedia y producciones videográficas utilizando las técnicas adecuadas al medio.

Este criterio pretende evaluar si el alumnado es capaz de reconocer los procesos, las técnicas y los materiales utilizados en los lenguajes específicos fotográficos, cinematográficos y videográficos (encuadres, puntos de vista, trucajes...) y producir obra con ellos.

7. Reconocer y leer imágenes, obras y objetos de los entornos visuales como obras de

arte en diferentes medios y anuncios publicitarios.

Este criterio pretende conocer si el alumnado es capaz de tener actitudes críticas y de aprecio y respeto hacia las manifestaciones plásticas y visuales superando inhibiciones y prejuicios.

RESUMEN (castellano)

LA CREACIÓN PLÁSTICA AUTOBIOGRÁFICA CONTRA LOS MODELOS IDEALIZADOS DEL INDIVIDUO

Tesis presentada por Raquel Velasco Sebastián

Dirigida por Gema Hoyas Frontera y Elena Edith Monleón Pradas

El objetivo principal de esta investigación ha sido dotar al género de la creación plástica autobiográfica de la trascendencia y combatividad que nos parecía portar, contextualizándola y vinculándola tanto a la evolución de la cultura y del pensamiento filosófico occidental, como a las investigaciones teóricas sobre cuestiones fundamentales y contemporáneas de nuestra sociedad.

Esta investigación sitúa a la creación plástica autobiográfica de artistas como Louise Bourgeois, Tracy Emin, Wolfgang Tillmans, Josef Beuys o Sophie Calle entre otros, en el extremo opuesto de la difusión de modelos idealizados del ser humano. Para ello explicamos cómo las raíces de la creación de modelos ideales del y para el ser humano se ubica en el idealismo platónico de la cultura clásica que ha pervivido con fuerza hasta nuestros días, como pensamiento estructural de nuestra cultura occidental.

Su legado es la imposición de un modelo ideal al ser humano, dado que se considera a éste imperfecto y poco o nada interesante si no es por su proyecto de perfeccionamiento moral, físico o intelectual, reflejándose en la influencia en ocasiones devastadora de los modelos publicitarios y mediáticos sobre la sexualidad, la identidad étnica y las relaciones interpersonales.

No podemos entender la creación autobiográfica como se entiende en la actualidad sin comprender que ha sido esencial un cambio histórico progresivo en la concepción del individuo, que se ha ido separando poco a poco de la consecución de ideales, para ir concediendo más importancia a la personalidad y al desarrollo de las potencialidades y particularidades del ser humano.

Hemos presentado tres teóricos fundamentales de la historia del pensamiento occidental, para plantear el origen filosófico de la ruptura con el idealismo y el inicio de una conformación global y real del individuo, con su parte más inconsciente y animal reflejada en sus pulsiones. Sus tesis contestan la idea platónica y religiosa de que el modelo ideal existe por sí, como una materialización de lo intangible divino, denunciando que es el ser humano quien lo crea con una intención y desde un grupo de poder.

La ruptura de estos teóricos con el idealismo platónico abre una vía alternativa que se refleja en un cambio esencial en la creación autobiográfica, de su validación únicamente como reflejo de una vida ilustre y ejemplarizante hacia un lugar marcado por el propio individuo, alejándose de las visiones homogeneizantes y estigmatizantes tanto individuales como colectivas.

La pregunta clave que desde estas tesis filosóficas que planteamos se ha hecho contra el idealismo ha sido “¿quién maneja lo público y con qué interés?”, lo que conecta con el planteamiento conclusivo de la tesis: lo importante en este tipo de creación no es tanto quién crea o si sus datos son veraces, sino desde dónde y con qué intención, dado que todos los artistas autobiográficos que hemos expuesto han contribuido mediante sus obras a deconstruir los prejuicios que recaen sobre los colectivos periféricos a los que pertenecen, ya sea por su género, su etnicidad o su sexualidad.

PALABRAS CLAVE: feminismo, arte y vida, filosofías de la sospecha, arte autobiográfico, movimientos periféricos

ABSTRACT (english)

**INDIVIDUAL AND COLLECTIVE IDENTITARY CONSTRUCTION
WITHIN AUTOBIOGRAPHICAL ART**

Thesis presented by Raquel Velasco Sebastián

Directed by Gema Hoyas Frontera and Elena Edith Monleón Pradas

The main goal of this investigation has been to highlight the transcendence and social struggle which we believe as inherent to the genre of autobiographical plastic creation, contextualizing and relating it to the evolution of the occidental philosophical thinking and culture, as well as to the theoretical investigations on essential contemporary questions in our society.

This investigation places the autobiographical plastic creation carried out by artists such as Louise Bourgeois, Tracy Emin, Wolfgang Tillmans, Josef Beuys or Sophie Calle, among others, on the opposite side to the widespread idealized models of the human being. We explain that the origin of those idealized models, of and for the human being, lies in the platonic idealism belonging to the classical culture, which has lived on vigorously to our days as a structural thinking of our occidental culture.

Its legacy has turned out to be the imposition of an ideal model of the human beings, whom it considers hardly interesting, but for their use as projects of moral, physical or intellectual perfection, which can be seen in the influence, sometimes devastating, of advertising and media models over sexuality, ethnic identity and interpersonal relationships.

Autobiographical creation cannot be fully comprehended as it is nowadays without understanding that it has been necessary to accomplish a progressive historical change of the conception of the individual, who has been moving away, step by step, from the achievement of the ideals in order to start giving more relevance both to the personality and to the development of the potentialities and particularities of human beings.

We have presented three fundamental theorists in the history of occidental thinking: Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud and the philosophical theories of Karl Marx, in order to

search for the philosophical origin of the rupture with idealism and the beginning of a global and real conformation of the individual, including their most unconscious and animal aspects, such as their urges. Their theses reply to the platonic and former religious idea of the ideal model existing just by itself, as a materialization of an intangible divinity, denouncing that it is the human being who creates it, with a clear intention and belonging to a certain group of power.

The rupture of these theorists with the longing for an idealized model of individuals offers an alternative way, reflected on an essential change in the autobiographical creation, from its confirmation as just a reflection of an illustrious and exemplary life to a place marked by the individual itself, far away from homogenizing and stigmatizing visions on individuals and collectives. The key question risen from the study of the opposition of these philosophical theses against idealism, Who runs the public domain and with which intention?, will be related to the conclusive idea of this thesis: What matters in this kind of creation is not so much who is creating or whether the autobiographical data are really true, but from where and with which intention, inasmuch as all the autobiographical artists studied and presented have contributed with their works to the deconstruction of prejudices that were affecting negatively the peripheral groups they belong to, due to their genre, ethnicity or sexuality.

MAIN WORDS: feminism, art and life, school of suspicion, autobiographical art, peripheral visions

RESUM (valencià)

**LA CREACIÓ PLÀSTICA AUTOBIOGRÀFICA
CONTRA ELS MODELS IDEALITZATS DE L'INDIVIDU**

Tesi presentada per: Raquel Velasco Sebastián.

Dirigida per: Gema Hoyas Frontera i Elena Edith Monleón Pradas.

L'objectiu principal d'aquesta recerca ha estat dotar al gènere de la creació plàstica autobiogràfica de la transcendència i combativitat que ens semblava portar, contextualitzant-la i vinculant-la a l'evolució de la cultura i el pensament filosòfic occidental i a les recerques teòriques sobre qüestions fonamentals i contemporànies de la nostra societat.

Aquesta recerca situa a la creació plàstica autobiogràfica d'artistes com Louise Bourgeois, Tracy Emin, Wolfgang Tillmans, Josef Beuys o Sophie Calle entre uns altres, en l'extrem oposat de la difusió de models idealitzats de l'ésser humà. Per a això expliquem com les arrels de la creació de models ideals del i per a l'ésser humà, se situa en l'idealisme platònic de la cultura clàssica que ha perviscut amb força fins als nostres dies com un pensament estructural de la nostra cultura occidental.

El seu llegat és la imposició d'un model ideal a l'ésser humà, atès que es considera a aquest imperfecte i poc o gens interessant si no és pel seu projecte de perfeccionament moral, físic o intel·lectual, reflectint-se en la influència en ocasions devastadora dels models publicitaris i mediàtics sobre la sexualitat, la identitat ètnica i les relacions interpersonals.

No podem entendre la creació autobiogràfica com s'entén en l'actualitat sense comprendre que ha estat essencial un canvi històric progressiu en la concepció de l'individu, que s'ha anat separant a poc a poc de la consecució d'ideals, per anar concedint més importància a la personalitat i al desenvolupament de les potencialitats i particularitats de l'ésser humà.

Hem presentat tres teòrics fonamentals de la història del pensament occidental, per plantejar l'origen filosòfic de la ruptura amb l'idealisme i l'inici d'una conformació global i real de l'individu, amb la seva part més inconscient i animal reflectida en les seves

pulsions. Les seves tesis contesten la idea platònica i religiosa que el model ideal existeix per si, com una materialització de l'intangible diví, denunciant que és l'ésser humà qui ho crea amb una intenció i des d'un grup de poder.

La ruptura d'aquests teòrics amb l'idealisme platònic obre una via alternativa que es reflecteix en un canvi essencial en la creació autobiogràfica, de la seva validació únicament com a reflex d'una vida il·lustre i exemplar, cap a un lloc marcat pel propi individu, allunyant-se de les visions homogeneïzants i estigmatitzants tant individuals com a col·lectives.

La pregunta clau que des d'aquestes tesis filosòfiques que plantejem s'ha fet contra l'idealisme, ha estat "qui maneja el públic i amb quin interès?", la qual cosa connecta amb el plantejament conclusiu de la tesi: l'important en aquest tipus de creació no és tant qui crea o si les seves dades són veraces, sinó des d'on i amb quina intenció, atès que tots els artistes autobiogràfics que hem plantejat han contribuït mitjançant les seves obres a deconstruir els prejudicis que requeien sobre els col·lectius perifèrics als quals pertanyen, ja sigui pel seu gènere, la seva etnicitat o la seva sexualitat.

PARAULES CLAU: feminisme, art i vida, filosofies de la sospita, art autobiogràfic, moviments perifèrics.

