

Document downloaded from:

<http://hdl.handle.net/10251/201640>

This paper must be cited as:

Vicente-Mullor, P.J. (2015). Yo, me, mí, contigo. En Yo, me, mi, contigo. Diputación Provincial de Huesca. 9-23. <http://hdl.handle.net/10251/201640>



The final publication is available at

Copyright Diputación Provincial de Huesca

Additional Information

Capítulo incluido en la exposición "Yo, me, mí, contigo", celebrada en la Sala de exposiciones de la Diputación de Huesca del 27 de noviembre de 2015 al 21 de febrero de 2016.

Pedro Vicente es docente y teórico de la fotografía. Director del Máster en Fotografía de ELISAVA (Universidad Pompeu Fabra), es profesor visitante de Teoría de la Fotografía en la University for the Creative Arts, en Reino Unido, y es coordinador del Máster de Fotografía y Arte de la Universidad Politécnica de Valencia. Realizó la edición del libro *Instantáneas de la teoría de la fotografía* (2009) y *Álbum de familia* (2012) y es asimismo editor de la revista *Philosophy of Photography*. Ha comisariado varias exposiciones y ha dirigido numerosos congresos y seminarios de fotografía. Actualmente es director de ViSiONA, Programa de la Imagen de Huesca.

*Yo, me, mí, contigo*

"Ya no sabemos cómo existir sin imaginarnos como una imagen".  
Amelia Jones.

### **Autobiografía**

Notoriamente difícil de definir, el concepto de "autobiografía", en el sentido más amplio de la palabra, se usa casi como sinónimo de "escritura de la vida" y denota todos los modos y géneros de contar la vida de uno mismo, desde la literatura, al cine, pasando por el teatro, la música o las artes visuales. Más específicamente, la autobiografía como género artístico significa una narración retrospectiva que se compromete a contar la vida propia del autor, o de una parte sustancial de la misma, con la intención de reconstruir el desarrollo, evolución e historia personal del autor dentro de un determinado marco histórico, social y cultural. La autobiografía es autodiegética, es decir, se caracteriza por ser narrada en primera persona desde el punto de vista del presente. La historia de la vida del autor es integral y continua, y está basada en la memoria fluctuando entre la lucha por mantenerse fiel a los hechos reales y su búsqueda de la creatividad, entre el olvido y la memoria, la hipocresía y la sinceridad, el autoengaño y la verdad, la ficcionalización autoconsciente y la objetividad inconsciente.

La aparición de la autobiografía como género literario coincide con lo que con frecuencia se ha llamado el surgimiento del sujeto moderno alrededor de 1800. Se desarrolló como un género de no ficción, pero también como una narración 'construida' en la que un sujeto auto reflexivo indaga en su identidad y su propia historia. El autobiógrafo mira hacia atrás

para contar la historia de su vida desde el principio hasta el presente, trazando la historia de su propia creación, en palabras de Nietzsche, “cómo se llega a ser lo que se es”. De esta forma, la autobiografía se centra en la singularidad individual de su autor, firmemente marcada por la secularización y la temporalización de la experiencia propia. El género de la autobiografía moderna, firmemente vinculado a la noción del individuo, evolucionó por propulsar el momento de auto-reconocimiento del sujeto, el autor de la autobiografía se representa a sí mismo como agente autónomo, idealmente a cargo de su propia historia. Esta es la lógica narrativa de la autobiografía, representar un individuo único, como afirmaba Rousseau: “Yo no estoy hecho como cualquiera de los que he visto; me atrevo a creer que yo no soy como cualquiera de los que están en la existencia”. En la misma línea, Goethe también se describe explícitamente a sí mismo como un individuo singular, empeñado en interactuar con los contextos específicos de su tiempo.

### IMAGEN I: TRUTAT

La autobiografía se centra en la vida de un individuo singular dentro de su contexto histórico específico, cuya narración está basada en la memoria, y por lo tanto, como la memoria forma la autobiografía, los límites entre realidad y ficción son inevitablemente difusos y dilatados. Desde sus inicios la autobiografía ha estado inextricablemente ligada a la historia de la subjetividad, la exigencia de este género es que todo, absolutamente todo, gire en torno suyo. El autor siente la necesidad de explicar su propia vida con los problemas que ello implica y lo hace desde su intimidad, porque en ella tiene la vida una auténtica realidad. El propio yo predomina en toda autobiografía. Todo yo histórico se desarrolla en el tiempo y en el espacio; una objetividad se impone, porque la propia vida es la resultante de una serie de factores ajenos al yo. No importa que en la autobiografía destaque el yo sobre todo lo demás. Jamás, y esto es fundamental, lo subjetivo y lo objetivo marchan por distintos caminos; lo objetivo está siempre relacionado y se relata en función de lo subjetivo ante la necesidad de explicar el mundo que nos rodea centrado en la manifestación de la propia personalidad. El autor autobiográfico debe, de entre todos sus momentos vividos, seleccionar, editar y finalmente dar a conocer aquellos que, en retrospectiva, parecen los más pertinentes con respecto a la totalidad del curso de su vida, haciendo que su pasado esté dotado de un sentido a la luz del presente. La autobiografía construye una historia desde la vida individual como un todo significativo, coherente, en el que la 'interpretación' es primordial, convirtiendo solo algunos eventos pasados en hechos dignos de ser revividos. Mientras la autobiografía se propone contar la historia “real” de una persona "real", es decir, ser no-ficción (no solo basada en hechos reales sino los hechos reales en sí mismos) es inevitable que su naturaleza como narración constructiva o imaginativa, en última instancia, cuestione la distinción con otros géneros ficticios como la auto ficción o la novela autobiográfica, dejando las fronteras genéricas entre todas estas formas autobiográficas borrosas.

### **Auto retrato**

Si, tal como sostenía la historiadora y socióloga Regine Robin, podemos entender a la autobiografía como la imposible narración de uno mismo, el autorretrato es, sin duda, la imposible representación de uno mismo. El autorretrato ha sido practicado desde el comienzo de las manifestaciones artísticas de la antigüedad, según la historiadora Jeanne Ivy “los autorretratos se remontan en el antiguo Egipto al período Amarna (ca. 1365 a.C). Bak, escultor en jefe del faraón Akhenatón grabó su autorretrato y el de su esposa Theri en su obra”. En la antigua Grecia, Fidias, quien realizó esculturas para el Partenón, fue encarcelado en el año 438 a.C. por dejar su firma en “...un pequeño autorretrato en el escudo de Atenea. Su calva y arrugas fácilmente reconocibles contrastaban con las idealizadas figuras de los héroes helénicos. El crimen era doble: el Partenón no era sitio para representaciones humanas y el escultor no podía recibir el crédito por una obra divina”, apunta Jeanne Ivy. En ambos casos estos autorretratos primitivos implicaban la inclusión de la imagen de los autores de una obra de arte de manera discreta con una doble función: marcar la obra como creación propia y como una auto-representación. La historia del arte está llena de otros ejemplos en los que el artista se “cuela” discretamente en su obra, firmándola y auto representándose al mismo tiempo, como Jan van Eyck en su famoso cuadro *Retrato de Boda* de 1434, o *San Lucas retratando a la Virgen* del pintor Rogier van der Weyden (ca.1435-1440), o como en muchas de las catedrales de la Edad Media y el Renacimiento, en las que los arquitectos grababan imágenes de sí mismos en lugares poco visibles. A lo largo de la historia del arte estas representaciones que han hecho los artistas de sí mismos han sido tan diversas como antiguas, siendo pocos los artistas han escapado del embrujo de su propio ser.

## IMAGEN 2

A pesar de estos antecedentes, el género del autorretrato tiene sus raíces modernas en la percepción de la figura del propio artista durante el Renacimiento, cuando la liberalización del arte cambió su consideración de artesano por la de genio. Esta nueva visión romántica del artista implicaba la idea que un artista nacía artista, con habilidades que no podían ser ni aprendidas ni enseñadas, provocando una ruptura con la concepción tradicional del arte y esta nueva forma de mirar al artista. No es extraña la gran necesidad de auto-afirmación de los artistas de esa época, en la Edad Media los pintores y escultores eran vistos como artesanos y muy por debajo de los músicos y poetas en la escala social. Este reconocimiento social del propio artista creció y le convirtió en un significativo objeto en el arte en sí mismo. Cualquier autorretrato contemporáneo es una continuación de esta tradición y el hecho de que el artista fuese capaz de verse a sí mismo como un motivo de su propio trabajo supuso una evolución histórica importante, generando una nueva forma de percibir el arte, sus temas y el artista como tema, dando comienzo a la creciente auto reflexividad de los tiempos modernos. Utilizarse uno mismo como un motivo de la propia obra no sólo muestra este nuevo descubrimiento de la importancia de la figura del propio artista, sino también las condiciones en que se hace el arte, el lugar y las circunstancias de origen del mismo. En un tiempo con un importante aumento de la individualidad, el reconocimiento de

la originalidad del individuo fue necesario y el autorretrato puede ser entendido como una especie de prueba de esta originalidad que va evolucionando durante el tiempo. El autorretrato se volvió como la autobiografía, una auto-presentación editada, una auto-interpretación que mostraba aspectos íntimos de uno mismo en público, con alto valor cultural, pero pretendiendo ser fundamentalmente presentaciones objetivas y auténticas de su autor.

En este contexto se puede incluir la obra de José Oltra y Faustino Villa, dos fotógrafos oscenses que de muy diversas maneras representaron y fotografiaron la sociedad oscense de buena parte del siglo XX. Ambos, fotógrafos profesionales de retratos de estudio y ambulante, tuvieron una especial predilección por el autorretrato, género que practicaron durante todo su trayectoria. Aunque realizaban este tipo de imágenes en su tiempo libre y sin ninguna pretensión profesional o artística, su conocimiento de la técnica fotográfica generó unas imágenes de una belleza y contemporaneidad impactantes. Los dos fotógrafos utilizaron la fotografía como dispositivo para el reconocimiento de la individualidad, del propio fotógrafo en este caso, pero sus imágenes son al mismo tiempo una historia visual de sus vidas, de sus aficiones, vivencias y ocurrencias. Las imágenes de Faustino Villa son imágenes performáticas, escenificadas, en las que el fotógrafo da rienda suelta a su creatividad frente a la cámara. En sus imágenes podemos ver a Villa riendo, llorando, gesticulando, posando o pescando gallinas en un estanque. Todas estas acciones son ejecutadas para, y solo para, la cámara. Pero sin embargo, pese a su teatralidad y escenificación, estas imágenes son objetivas, auténticas, directas, son una presentación del propio Villa. El fotógrafo no pretende ser otra persona, simplemente se muestra como es, cómico, jocosos, ocurrente, bromista. Estas imágenes festivas contrastan con la sobriedad de los autorretratos de Oltra, posados, minuciosamente preparados, mostrando al fotógrafo en perfecto encuadre, con una iluminación estudiada al detalle. Oltra se autorretrata generalmente realizando actividades en su tiempo libre, destacan sus autorretratos en la montaña, pintando, en bicicleta o motocicleta, así como los autorretratos ejerciendo de fotógrafo.

### IMAGEN 3 VILLA

### IMAGEN 4 OLTRA

La obra de la fotógrafa finlandesa Elina Brotherus se centra también en una necesidad de reconocerse a través de la imagen, de (re)presentarse frente a ella misma y el contexto más cercano. Sus autorretratos exploran la relación entre el individuo, el tiempo y el espacio, en dos momentos concretos de su vida. Lo emocional y la profundidad autobiográfica de la obra fusionan lo subjetivo con lo universal, por lo que vemos como tanto nosotros mismos como el mundo que nos rodea, están cambiando constantemente con el tiempo. Los momentos que componen su serie *12 ans après* yuxtaponen a la propia artista en un tiempo pasado y presente, capturando su memoria de dos momentos distintivos de su vida, ofreciendo un documento sobre los incesantes cambios en la vida. Estas imágenes, aunque

solo sean destellos momentáneos, son al mismo tiempo un testimonio del paso del tiempo, de la fugacidad de las cosas. Y, sin embargo, al mismo tiempo, algunas cosas nunca cambian. Las fotografías de Brotherus también nos ofrecen esa dicotomía incesante de progreso y retroceso, de cambio e inmutabilidad, a través de las cuales, paradójicamente, consigue inmortalizar la noción misma de lo transitorio y lo permanente al mismo tiempo. La cámara, ese dispositivo aparentemente objetivo pero profundamente subjetivo de la vida, parece ser el instrumento perfecto para revelar la búsqueda de Brotherus de respuestas que nunca se pueden encontrar.

#### IMAGEN 5 BROTHERUS

### **Muerte del autor**

A comienzos del siglo XX el autorretrato fue visto como una expresión de las condiciones psicológicas, sociales o existenciales del artista. Pero en la segunda mitad del siglo XX los posestructuralistas vieron al artista, y cualquier creación del artista incluyendo el lenguaje, como producto del contexto y del dominante poder ideológico y económico y por lo tanto declararon la muerte del artista. A medida que los estudios de los posestructuralistas sugerían la idea de que el hombre era una ficción construida en el discurso por la dinámica del lenguaje y la cultura, el yo se convirtió en un lugar o espacio para poder contar historias. En su famoso artículo “La muerte del autor” de 1968, Roland Barthes cuestiona la autoría de la figura del propio artista, en donde la importancia de la creación se aleja del propio artista por la influencia ideológica de los factores ajenos a la propia obra. En lugar de una auto representación y expresión libre y puramente artística, los posestructuralistas vieron en el trabajo de estos artistas la expresión del contexto y de discursos ideológicos a través de su obra. El sujeto y la obra del artista se entienden de una forma más compleja en este periodo, a los ojos de los posestructuralistas la auto representación del artista produce un nuevo yo, opuesto a la reproducción del yo existente. La producción de autorretratos revela un interés en las condiciones de la auto representación en sí misma, o en los efectos que esta representación del sujeto tiene, más que en la propia descripción del sujeto. Los autorretratos reflejan el interés en la representación visual del yo más que la construcción psicológica, ontológica, existencial o social del yo. El autorretrato representa a un yo que ya no conecta directamente con la idea de autenticidad, pero en su lugar se acerca a la ficción, a la puesta en escena, tanto del yo como de su contexto y realidad.

En este sentido, resulta imposible, tanto en los textos como las fotografías de Sophie Calle, determinar si estas son reales o ficción, o hasta qué punto están basadas en hechos reales o son producto de su imaginación. El propio estilo de Calle, con sus proyectos narrativos y sus fotografías pseudodocumentales dificultan establecer los límites de la verdad y la ficción. Su trabajo, altamente autobiográfico y multidisciplinar, muestra algunos de sus momentos más íntimos, y deambula entre lo confesional y lo cerebral, induciendo en el espectador una sensación furtiva de voyerismo e intrusión en su vida privada, y cuestionando en el mismo la relación tradicional entre texto y fotografía, el concepto de lo privado y lo público, verdad y ficción, de una manera absolutamente original e innovadora. Particularmente, en su serie *El*

*Hotel*, Calle inventa situaciones y se sitúa dentro de ellas con la intención de vivirlas y de observar ese proceso. Esta experiencia, a caballo entre la realidad y la ficción, ya convertida en la vida de Calle, acaba convirtiéndose en su propia obra, la cual está inextricablemente ligada a los procesos implicados en su creación, y por lo tanto, son las ideas, en lugar de la estética, las que predominan en su obra.

### IMAGEN 6 CALLE

#### **Construcción**

La disolución de la visión tradicional sobre el sujeto llegó junto con los movimientos feministas que afirmaban que toda subjetividad era una construcción masculina. En la década de 1970 esta idea fue explorada a través de ciertas prácticas artísticas con el uso crítico de prácticas autobiográficas, que se referían a experiencias particulares femeninas, lejos de la construcción del sujeto desde un enfoque estrictamente masculino. La representación tradicional de la mujer en el arte dominado por artistas masculinos había transformado la naturaleza femenina a través de la modelo desnuda, figurativa, como un objeto para la belleza, referente meramente estético. Estas nuevas prácticas autobiográficas por parte de mujeres artistas perturbaron la relación tradicional entre el hombre artista y activo y la mujer modelo y pasiva mediante la fusión de las figuras de modelo y artista en la misma persona. Estas prácticas auto representacionales y autobiográficas no solo desafiaron la patriarcal tradición del arte, también experimentó con sus propias estrategias estéticas femeninas, utilizando sus experiencias íntimas y privadas. Esto, mucho más allá de solamente describir las formas femeninas de representación, afectó a la cuestión de la formación y construcción de la identidad en un sentido mucho más amplio. Para pensadoras como Judith Butler el sexo, el cuerpo, la identidad y por supuesto el género son social y culturalmente contruidos, construcción que tiene lugar a través de la aceptación y el reconocimiento por los demás. La identidad se convierte en un proceso regulado a lo largo del tiempo, que en lugar de ser estático y sin posibilidad de cambios es potencialmente modificable.

El trabajo de Claude Cahun versa sobre esas identidades cambiantes, modificables, volátiles y efímeras. Cahun se representa en una serie de disfraces que van desde un levantador de pesas afeminado, un juez, su propio padre, caperucita roja o un sinfín de personajes a través de los cuales la artista se desliza de un género a otro, a menudo con la cabeza rapada, adaptándose a cada personaje con un toque teatral y puestas en escena, dejando al espectador siempre con la duda de lo que ve, frustrando en cada fotografía la necesidad del espectador de asignar una única identidad y género como la simple respuesta a sus preguntas. La obra fotográfica de Cahun, realizada en la primera mitad del siglo XX, supone un conjunto de actos revolucionarios, cuyo objetivo es dinamitar el concepto de género e identidad estables, y la forma tradicional de ver el arte. Ella misma al ser preguntada por su género respondía: “depende de la situación, neutro es el único género que siempre me conviene”. Su trabajo es en realidad una negación constante de su propia identidad y género y que Cahun entiende como algo inherentemente múltiple y móvil, recreado y reinventado constantemente, y como una máscara que se puede poner o retirar de acuerdo a capricho o

necesidad. Tratamos de "delinear nuestros roles", escribe Cahun, "de acuerdo a nuestro estado de ánimo cambiante. Es sólo después de muchos intentos que podemos concretar los moldes de nuestras máscaras". Profundamente influenciada por Rimbaud, quien declaró "Yo soy otro", Cahun responde: "Yo soy otro, y siempre múltiple."

#### IMAGEN 7 CAHUN

La búsqueda constante de la identidad es también una característica fundamental en el trabajo de la artista cubana Ana Mendieta. Gran parte de la obra de Mendieta expresa el dolor y la ruptura de un desplazamiento cultural, y resuena con metáforas viscerales de la identidad, la muerte, el renacimiento y la transformación espiritual. Para esta artista el cuerpo femenino pertenece al paisaje y a la naturaleza, la tierra es la "madre" y el cuerpo de la mujer tiene el potencial de ser "madre", conectándolas en el ciclo de vida. Muchas de los trabajos de Mendieta consisten en acciones rituales y performáticas, en las que realiza excavaciones en la tierra, sumergiendo su propio cuerpo dentro de la naturaleza. Sangre, fuego, agua y otros elementos naturales son materia prima esencial en su obra, a menudo con matices místicos, en la que pinta su cuerpo con sangre, graba o quema símbolos femeninos en el paisaje. En esta búsqueda de la identidad de Mendieta, el entierro y la regeneración son temas recurrentes. La propia Mendieta escribía sobre su trabajo: "he estado realizando un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Estoy abrumada por la sensación de haber sido lanzada desde el vientre (la naturaleza). A través de mis esculturas me fundo con la tierra, me convierto en ella, en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo". Mendieta parecía querer que el espectador recogiera y llevara con él sus historias efímeras de la naturaleza y la memoria de género, reconociendo, paradójicamente, la necesidad de una imagen duradera.

#### IMAGEN 8 MENDIETA

### **Lo real**

Las prácticas autobiográficas de los años 70, junto con el pensamiento posestructuralista que cuestionaba la autonomía del sujeto y el autor, causó la pérdida de autonomía y autenticidad en la relación entre el artista y su obra. Esta pérdida de autonomía y autenticidad fue incluso en aumento durante la década de los 80 con las nuevas tecnologías emergentes y las posibilidades de reproducción ilimitadas, lo que al final contribuyó a la devaluación del aura del genio detrás de toda creación, retomando la teoría de Walter Benjamin en la que la tecnología, y sus posibilidades infinitas de reproducción, anulan el aura del arte, la unicidad, autoría y distancia con la obra misma. Barthes aún va más lejos, y afirma que el artista, en

realidad, no está en ningún caso detrás de su obra. De acuerdo con el teórico Hal Foster hay un cambio en la escena artística de la década de 1980 a la década de 1990. Después de un largo período en donde el arte se trataba principalmente con una realidad construida a través de la representación con imágenes y las cualidades reproductivas de estas, parece que el arte se empieza a ocupar de temas más profundos que pueden ser encontrados en la superficie misma de las cosas. Según Foster “partiendo de un régimen convencionalista en el que nada es real y el sujeto es superficial, gran parte del arte contemporáneo presenta la realidad en la forma de trauma y al sujeto con la profundidad social de su propia identidad. Tras la apoteosis del significante y lo simbólico, pues, asistimos a un *giro hacia lo real* por un lado y a un *giro hacia el referente* por el otro.”

El referente, o mejor, la desavenencia del referente es el eje central del artista colombiano Óscar Muñoz, quien ha desarrollado una potente obra a lo largo de las últimas cuatro décadas explorando la relación entre la imagen y la memoria. Su trabajo desafía los límites entre la fotografía, grabado, dibujo, instalación, video y escultura, abandonando estos formatos tradicionales. Muñoz utiliza hábilmente los aspectos técnicos y conceptuales específicos de técnicas efímeras, desafiando deliberadamente la permanencia física (y por lo tanto valor económico) que está tradicionalmente asociada a las representaciones impresas. A través de sus procesos innovadores, tales como la impresión de pigmentos de carbón vegetal en el agua, el uso de la respiración humana para revelar discretamente retratos impresos en espejos aparentemente en blanco, o la acción de pintar su propio retrato con agua en un asfalto expuesto a temperaturas de 40 grados, Muñoz crea una inestabilidad en sus imágenes que oscilan entre la presencia y la ausencia de lo real, y de su referente. Su obra *Re/trato* cuestiona el significado de la identidad individual y para reflejar el proceso de recolección y desvanecimiento de la memoria que se desvanece, en alusión a la naturaleza efímera de la existencia humana, la memoria y la historia, en donde el espectador es testigo de la disolución de una imagen como una manifestación de la desaparición de la persona o la muerte. La fuerza expresiva de su obra se basa en las cualidades intrínsecas de los materiales que emplea, su fugacidad y momentaneidad, así como en las asociaciones poéticas que encarnan.

### IMAGEN 9 MUÑOZ

El crítico, comisario, fundador y editor de la revista *Artfoum* y fotógrafo John Coplans empezó a hacer autorretratos a la edad de 60 años, y los continuó haciendo durante más de 20 años. Sus fotografías en blanco y negro, de gran escala, siempre de su propio cuerpo y presentadas generalmente en grupos son exploraciones directas, y a veces humorísticas, de su propio cuerpo, enfrentándose a la crueldad y materialidad de su cuerpo. Con la cabeza siempre recortada, Coplans presenta estas imágenes despersonalizadas del cuerpo, como un objeto intrigante y sorprendente, objetivo, fascinante en sus detalles y plasticidad. Este trabajo representa un cuerpo universal masculino, en lugar de una identidad particular, y supone una crítica que cuestiona el culto de la sociedad a la juventud, la belleza y los cuerpos perfectos representados por la publicidad. El cuerpo de Coplans es auto

representado de una forma directa, que hace hincapié en la pureza de las líneas y las curvas, y que enfrenta al espectador con cuestiones como el envejecimiento y el deterioro físico, temas generalmente olvidados y ocultos en la sociedad contemporánea.

### IMAGEN 10 COPLANS

#### **Miradas**

Mientras en la década de los 80 el significado de la imagen a través de la que miramos al otro es fijado culturalmente, a partir de los años 90 este significado se fija mediante la relación entre el sujeto y su propia imagen. Las imágenes se filtran, existe una *pantalla* entre el espectador y la experiencia que se presenta, es decir, la representación. Esta *imagen-pantalla* es una capa de códigos que está permanente a disposición del sujeto en cualquier momento, un repertorio cultural de representaciones por las que el sujeto es construido y se construye al mismo tiempo. De esta forma, la existencia del sujeto vuelve a parecer en la escena artística, como un doloroso renacimiento de la *muerte del autor*. Estas ideas de Foster parten de las teorías sobre el espectador de Jacques Lacan, las cuales apuntan a que no solo usamos el lenguaje, sino que también estamos formados y contruidos por el lenguaje que a su vez limita nuestra capacidad de expresión. Lacan apunta a que no estamos en control de lo vemos porque somos observados al mismo tiempo que observamos, las imágenes que miramos al mismo tiempo nos miran mirando y nos construyen. Para Lacan, esa *imagen-pantalla* nos alerta sobre la codificación cultural de todo lo que miramos, estamos influenciados y estructurados por lo que vemos porque su realidad nos interesa. El mundo nos llama la atención, nos golpea, directamente a través de las (sus) imágenes, esto es lo que tanto Lacan como Foster llaman "lo real". El interés de "lo real" es un intento de hacer imágenes que se escapan y llegan más allá de las capas culturales de valores, para que "lo real" pueda ser representado directamente.

La percepción tradicional del realismo que parece representar "lo natural" es con Foster y Lacan reemplazado por "lo real", lo que muchos artistas tratarán de expresar con sus obras a finales del siglo XX. Según Foster, a partir del arte de la década de los 90 hay un cambio desde el arte como realidad expresada a través de la representación simbólica hacia el arte como expresión de la realidad a través del cuerpo afectivo. La crítica Amelia Jones tiene un concepto distinto al de Foster sobre este retorno de "lo real". Para Jones, este retorno supone más bien una división del sujeto, mientras Foster lo entiende como una pérdida, una crisis del sujeto, Jones tiende a mirar a los potenciales en esa división y descentralización del sujeto. El artista solía trabajar con objetos; ahora el artista toma la posición de sujeto y objeto al mismo tiempo y con ello divide al sujeto en muchos generadores de identidad, como el género, la orientación sexual, raza, religión, clase, edad, etc. Paradójicamente, al objetivar el yo con el fin de demostrar su existencia como sujeto se expone el fracaso de la representación del yo como una entidad reconocible y coherente.

Los autorretratos en *El libro de las cabezas* de la artista Esther Ferrer parecen referirse al tiempo y la mutabilidad, pero también, y a pesar de la expansión del uso de tiempo, al hecho de que Ferrer nos está viendo y a la vez la estamos viendo a través del tiempo. En palabras de la propia Ferrer, en sus autorretratos es simplemente el acto de mirar lo que le interesa, el acto de mirar y ver, los otros que le miran, ella mirando a los demás. Para Ferrer, existe una tensión imposible de resolver en este trabajo, ¿Quién mira a quién? ¿El espectador al artista o el artista al espectador? convirtiendo espacio y presencia en piedra angular del trabajo de Ferrer. Para la artista, un autorretrato es en realidad una performance, un acto en el que la persona autorretratada mira al espectador, al mismo tiempo que el espectador mira al artista autorretratado, igual que en una performance en donde el artista mira a la audiencia que a su vez mira al performer. Según la propia Ferrer, “todo versa en torno a mirar”, en esa doble condición lacaniana de que no estamos en control de lo vemos porque somos observados al mismo tiempo que observamos. Como apunta el psicoanalista y crítico de arte Jean-Michel Ribettes, “cada autorretrato llega a convertirse en el propio retrato del que lo observa”.

### IMAGEN I I FERRER

#### **Subjetividad**

Las prácticas artísticas autobiográficas han entrado en el campo de lo auto-referencial y lo performativo, en donde las formaciones de la psique del sujeto y las identidades culturalmente codificadas finalmente coinciden. Estas prácticas generan como resultado un nuevo tipo de autorretratos que intentan demostrar y visualizar las dimensiones temporales y performativas de la identidad. No obstante, como apunta Foster, lo “real” no es plenamente real. No se puede contar una historia falsa sobre el yo porque siempre se referirá a algo real, pero en el proceso de representación, se convierte en algo más que real. Estas representaciones están siempre escenificadas, fabricadas, ya no pueden ser vistas como presentaciones de experiencias internas auténticas, sino que deben ser entendidas como complejos procesos de negociación entre el individuo y su entorno, lo que genera el efecto de la subjetividad. En esta subjetividad se aleja de la representación de la realidad para actuar dentro de la propia realidad, el artista deja de preguntarse ¿Quién soy? para cuestionarse ¿Cómo y dónde soy?

Los videos del artista israelí Guy Ben-Ner evalúan las exigencias de la familia, la responsabilidad cívica y social contra los caprichos y los impulsos del deseo individual. Llenas de humor e intimidad, sus obras desdibujan los límites entre la vida cotidiana y su representación, planteando preguntas sobre la naturaleza de la familia y la domesticidad, teniendo al propio Ben-Ner y los miembros de su familia como únicos protagonistas en las narrativas de sus obras. En *Stealing Beauty* teatraliza su propia autobiografía, escenificando su vida ante la cámara en diferentes tiendas de IKEA del mundo durante horario comercial. Basado en una historia ficticia que surge de la propia existencia de la familia del artista, *Stealing Beauty* se refiere a una familia real desde lo ficticio del propio contexto utilizado. El

trabajo de Ben-Ner se presenta como una parodia en la que el propio artista intenta dar lecciones a sus hijos acerca de las virtudes de la propiedad privada, el trabajo duro y la diferencia entre el bien y el mal. Ben-Ner no pidió permiso para filmar en las diversas tiendas de Ikea, la película fue rodada en secreto, robando los espacios de la tienda, y transformando la representación pública de un espacio privado en un espacio privado, desafiando con ello no sólo la propiedad del espacio de IKEA sino también la propia noción de la propiedad privada.

### IMAGEN 12 BEN-NER

Lo “real”, lo que “no es real” y lo que acaba siendo real por su utilización y contextualización es el eje central del trabajo *play>rebollo* del artista Miguel Ángel Rebollo. Durante una beca de residencia el artista contrató a un actor para que suplantara su identidad en la institución que lo había becado, la Casa de Velázquez en Madrid. En este trabajo Rebollo trabaja lo auto-referencial y lo performativo a distancia, en diferido y con control remoto. El actor que suple su persona codifica su identidad, escenificándola y visualizando las condiciones temporales y performativas de la misma. La historia falsa, y la farsa, contada e interpretada por el actor contratado por Rebollo inevitablemente se refiere en alguno de sus aspectos a algo real, y como apunta Foster, en el proceso de representación, se convierte en algo más que real. El trabajo de Rebollo, como en cualquier otro trabajo autobiográfico contiene elementos de ficción, y por supuesto que como cualquier trabajo de ficción contiene, hasta cierto punto, elementos autobiográficos. Este trabajo autobiográfico de Rebollo, vivido y representado a través de su alter ego, cuestiona no solo el papel del artista contemporáneo y el de las instituciones artísticas sino y el del control que todos tenemos sobre nuestra propia identidad en el tiempo. Como Claude Cahun escribió, “Yo soy otro, y siempre múltiple”.

### IMAGEN 13 REBOLLO

La exposición *Yo, me, mi, contigo* reúne las obras de estos 11 artistas cuyo trabajo se engloba en diferentes prácticas artísticas autobiográficas, haciendo de y con ellos mismos su propio trabajo artístico y explorando desde diferentes campos y aproximaciones el concepto contemporáneo del “yo”. Estos artistas (se) miran desde cuestiones de género, raza, cuerpo, identidad, memoria, familia, pérdida, olvido, enfermedad o el paso del tiempo en una interminable búsqueda de su propia identidad, haciendo participe al espectador de ese proceso siempre en construcción. Cualquiera de los trabajos autobiográficos incluidos en esta exposición contiene elementos inventados, cualquiera de las ficciones incluidas en esta exposición son, hasta cierto punto, autobiográficas, confundiéndonos como espectadores sobre qué es real y qué es ficción, desorientándonos sobre lo real de nuestras fantasías y lo ficticio de nuestras vivencias. Una parte de los artistas en “*Yo, me, mi, contigo*” entienden su trabajo como una prolongación de su propia vida, representando sus experiencias y vivencias cotidianas, transformando su trabajo en una especie de álbum público de sus vidas privadas. Por otro lado, otros de los artistas presentes en la exposición

parten de la imaginación, de la construcción de sus auto-representaciones, inventando narraciones en el proceso que las hacen funcionar como una especie relato de ficción. Estas dos posiciones tan dispares y antagónicas en sus discursos artísticos, lo real y la ficción, acaban siendo en realidad una misma cosa, mezclándose, uniéndose y confundiéndose, generando finalmente una nueva categoría estética propia de esta época. Estas obras podrían ser englobadas dentro de la *autoficción*, forma literaria acuñada por el escritor Serge Doubrovsky después de leer *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, y en contraposición al llamado género autobiográfico. Doubrovsky define *autoficción* en las versiones preliminares de su obra *Fils* como “¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje”. Los trabajos autobiográficos/ficcionados de los artistas incluidos en esta exposición se evidencian de alguna manera como una forma de desdoblamiento de los propios artistas, situándose fuera de ellos mismos, contemplándose, haciéndonos contemplarlos, para darnos cuenta que en realidad (nos) contemplamos a (nos)otros mismos.

Pedro Vicente

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Linda, *Autobiography*, London: Routledge, 2001
- Barthes, Roland, “La muerte de un autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1993.
- Bright, Susan, *Autofocus, the Self-portrait in Contemporary Photography*, Edit. Thames and Hudson, Londres, 2010, Pág. 14
- Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona; Paidós, 2007
- Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Ivy, Jeanne. "Self-Portrait as Self-Study". *The Exploration of Self: What Artists Find When They Search in the Mirror*. University of Maryland, Baltimore County.

- Jones, Amelia : Body Art: Performing the subject: University of Minnesota Press, Mineapolis, 1998