

ENTRE CUATRO PAREDES

NUEVAS FÓRMULAS DE AUTORRETRATO EN SU RELACIÓN CON
LO AUTOBIOGRÁFICO Y LOS ESPACIOS ÍNTIMOS/PRIVADOS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

MÁSTER EN ARTE: IDEA Y PRODUCCIÓN

FACULTAD DE BELLAS ARTES. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MARINA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

TUTOR: SANTIAGO NAVARRO PANTOJO

CURSO 2021-2022



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. OBJETIVOS	8
1.2. METODOLOGÍA	8
1.3. GRADO DE INNOVACIÓN	11
2. APORTACIONES ARTÍSTICAS	12
2.1. LO PRIVADO: “Horizons”	12
I. FICHA TÉCNICA	12
II. DESCRIPCIÓN NARRATIVA Y PROCESUAL	17
2.2. LO ÍNTIMO: “What the walls knows”	18
I. FICHA TÉCNICA	18
II. DESCRIPCIÓN NARRATIVA Y PROCESUAL	21
2.3. LO PÚBLICO: “Self-Portrait”	23
I. FICHA TÉCNICA	23
II. DESCRIPCIÓN NARRATIVA Y PROCESUAL	25
2.4. LA PROPUESTA EN SU ENTORNO EXPOSITIVO	26
2.5. CONCLUSIÓN	28

3. DESARROLLO TEÓRICO	29
3.1. ASPECTOS TEÓRICOS Y CONCEPTUALES	29
3.1.1. IDENTIDAD Y AUTORRETRATO: EL AUTORRETRATO PSICOLÓGICO	29
3.1.1.1. El autorretrato	29
3.1.1.2. Autorretrato contemporáneo y posmoderno: autorreferencialidad, autobiografía y simbolismo	33
3.1.1.3. Los nuevos recursos simbólicos del autorretrato	40
- Metáforas corporales	41
- Personificación del objeto y deshumanización del cuerpo	42
3.1.2. EL ESPACIO ÍNTIMO DEL ARTISTA	45
3.1.2.1. El relato intimista	45
3.1.2.2. Personalización del espacio: la relación entre autobiografía, identidad y los espacios íntimos/privados.....	48
3.1.2.3. Desarrollo de la identidad artística: la casa, el dormitorio, el estudio	51
- La casa	51
- El dormitorio	53
- El estudio	54
3.1.3. CONCLUSIÓN	56

3.2. ASPECTOS TÉCNICOS, FORMALES Y MATERIALES	57
3.2.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO	57
3.2.1.1. El arte narrativo	57
3.2.1.2. Recursos y estrategias narrativas	61
- Marcas de la narración	61
- Imagen y texto	63
- Simbolismo e iconografía	65
3.2.2. RECURSOS FORMALES	67
3.2.2.1. Claves compositivas	67
- Unidad estética	67
- Repetición	68
- Contraste	72
- Simplificación de formas	74
3.2.2.2. Materiales y técnicas	75
3.2.3. CONCLUSIÓN	76
4. CONCLUSIONES	78
BIBLIOGRAFÍA	80

RESUMEN

El autorretrato es un género que de manera histórica ha sido empleado por todos los artistas como medio para dejar una huella de sí mismos y de su identidad, pero con la ruptura que supone la entrada del arte contemporáneo y posmoderno, y la irrupción de las nuevas tecnologías y su diversificación en las redes, este género se ha expandido abarcando multitud de formas y lenguajes que atienden a las distintas perspectivas desde las que los artistas investigan ahora sobre su identidad.

En este contexto, el presente TFM propone la indagación acerca de la relación entre lo autobiográfico y los espacios íntimos privados como vía fundamental con la cual generar una idea global sobre la propia identidad y a partir de la cual poder configurar autorretratos más profundos, en los que se deja de lado la representación figurativa de la apariencia física a favor de una representación del plano psicológico, y en los que también tendrán un papel fundamental la expresión del lenguaje personal propio y la experimentación con nuevas vías expresivas y recursos plásticos.

Palabras clave: identidad, autorretrato, autobiografía, espacio íntimo, arte contemporáneo.

ABSTRACT

The self-portrait is an artistic genre that historically has been used by all artists as a means to leave a mark of themselves and their identity, but with the rupture caused by the entry of contemporary and postmodern art and the irruption of new technologies and their diversification in networks, this genre has expanded to encompass multitude of artistic forms and languages that attend to the different perspectives from which artists now investigate their own identity.

In this context, this project proposes an inquiry into the relationship between the autobiography and the private/intimate spaces as a fundamental way to generate a global idea of one's own identity from which to configure deeper self-portraits, in which the figurative representation of the physical appearance is left aside in favor of a representation of the psychological plane, and in which the expression of one's own personal language and the experimentation with new expressive ways and plastic resources will also have a fundamental role.

Keywords: identity, self-portrait, autobiography, intimate space, contemporary art.

1. INTRODUCCIÓN

La historia personal de cada individuo es un aspecto que inevitablemente se encuentra vinculado a los diferentes espacios/lugares en la que ésta ha ido sucediendo. Pero dentro de este conjunto de lugares en los que nos contextualizamos como personas, son aquellos que reconocemos como espacios íntimos o privados los que más peso tienen en la construcción biográfico-identitaria de cada uno, ya que no solo son los sitios en los que se pasa más tiempo y hacia los que se siente mayor arraigo por la acumulación de vivencias, sino que además, son habitados y experimentados como puntos ciegos ante la mirada del mundo, en los que es posible liberarse de cualquiera de las ataduras de la apariencia y el juicio de los demás, lugares por tanto en los que la verdadera esencia de la identidad y la personalidad se revela sin filtros, sitios que ya formen parte o no de la realidad física adquieren un valor de no lugar o lugar de tránsito en el plano psicológico.

Los espacios íntimos/privados constituyen pues, lugares de reflexión en los que se suceden las actividades, pensamientos y sentimientos más personales, son santuarios para uno mismo en los que se entra con mayor facilidad en armonía con el sentir propio.

Así mismo, se puede decir que los objetos contenidos dentro de estos espacios rebasan, en muchas ocasiones, el mero carácter funcional. Adquieren así un considerable valor autobiográfico que hace que estos lugares, por sí solos, sean capaces de narrar la historia personal de cada individuo.

Partiendo de esta reflexión, en el presente Trabajo Fin de Máster se ha querido realizar un estudio autobiográfico cuyo objeto que pone su enfoque principal en los siguientes dos puntos que se relacionan estrechamente entre sí:

- El análisis de las experiencias personales como una de las principales herramientas en la construcción de la identidad y la personalidad, así como uno de los puntos de partida más significativos y fructíferos a la hora de comenzar a establecer cuáles son las claves principales en torno a las que nos definimos como individuos, y además como un proceso imprescindible para el desarrollo y despliegue maduro de las inquietudes artísticas.
- La investigación acerca de qué es lo que engloba la experiencia de habitar espacios considerados como íntimos / privados, por ser estos lugares sitios en los que se expresa la estructura del habitar en todos sus aspectos (físicos y psíquicos), y en los que todas las vivencias personales se condensan transformándose en marcas de identidad.

Y es que, lo que se pretende principalmente en esta investigación es desvelar una definición global y certera de la propia identidad, que se refleje además por medio de la construcción de un lenguaje artístico personal a través del cual poder configurar esta narrativa autobiográfica basada en la poética visual y el simbolismo.

Marina González Fernández

Me posiciono pues dentro del papel de creadora y comunicadora que codifica, mediante un lenguaje visual personal, la narración de una realidad que es la mía, pero que hace alusión también a quiénes me son contemporáneos y comparten una cultura y un tiempo con referentes comunes, que explora y se enmarca, por lo tanto, dentro de las claves más actuales de la posmodernidad.

El resultado de esta investigación se traduce finalmente en la realización de una serie de obras que de manera individual se establecen como microrrelatos acerca de la reconstrucción de un yo fragmentado, y en las que en conjunto puede observarse la conclusión de este ejercicio de autorreflexión que da lugar a un autorretrato psicológico que aborda las distintas perspectivas de expresión de la identidad (lo íntimo, lo privado y lo público).

Estas aportaciones artísticas han sido, así mismo, el resultado de toda la investigación autorreferencial que se ha realizado a lo largo de este Máster en Arte: Idea y Producción, por lo que se relacionan profundamente con el resto de obras y proyectos producido en él, en las que se ha ido estudiando la identidad desde diferentes perspectivas intentando dejar atrás la idea de autorrepresentación vinculada únicamente a la representación figurativa del plano físico para explorar ahora el plano psicológico de la autoconsciencia, mucho más revelador e interesante a la hora de formular soluciones plásticas en la representación de los componentes de la identidad.

Es así como la presente investigación se establece como la recopilación de todos los avances desarrollados a lo largo del curso, tanto a nivel teórico como plástico, y como conclusión final a las cuestiones personales de índole identitaria que pretendía resolver a través de la práctica artística.

1.1. OBJETIVOS

- Indagar en la significación que tiene el espacio íntimo/ privado y su vínculo con lo autobiográfico en la construcción y expresión de la identidad con el fin de trasladar los hallazgos al ámbito personal y esclarecer un concepto identitario propio.
- Obtención de una definición acertada de la propia identidad que sirva como herramienta en la formulación de un lenguaje artístico personal y en la elaboración de nuevos autorretratos basados en el carácter psicológico para propiciar de esta manera un avance significativo en el proyecto autorretratístico que comenzó a desarrollarse hace unos años.
- Experimentar con nuevos recursos plásticos y discursivos relacionados con el arte narrativo y la poética visual en la formalización objetual de los conceptos planteados, con el fin de diversificar técnica y conceptualmente mi producción en un esfuerzo por llevarla hacia planteamientos más maduros.
- Desarrollar y ampliar los referentes que tanto a nivel plástico como teórico han ayudado a justificar de las hipótesis y a configurar las propuestas artísticas presentadas enriqueciendo así el discurso que a través de ellas se genera.

1.2. METODOLOGÍA

Esta investigación ha perseguido como fin último el desarrollo de nuevas vías en la práctica autorretratística, en la búsqueda de una representación más profunda del propio concepto de identidad. Y en esta búsqueda, el estudio del espacio íntimo / privado, entendido como un lugar un físico y un espacio mental, y su relación con lo autobiográfico, han constituido el método situacional a partir del cual alcanzar una definición más madura y razonada de la propia identidad con la cual poder construir estos nuevos autorretratos.

De este modo, se presentarán en un primer capítulo, las propuestas artísticas generadas en base a la presente investigación, aportando tanto datos técnicos y materiales como una descripción de la narración o significado de cada una de ellas, así como del discurso general que generan en conjunto al presentarse siguiendo unas claves expositivas concretas.

Así mismo, en lo que respecta a la metodología aplicada en los procesos de producción artística, cabe destacar que esta puede definirse de manera tanto experimental como procesual. Esto se debe a que las piezas presentadas son, por un lado, el resultado de un largo proceso de reflexión, diseño y composición, en el que las ideas han estado sujetas a constantes modificaciones antes de su ejecución final, lugar en el que, por otro lado, surge la experimentación, ya que la mayoría de estas modificaciones sobre la idea original han venido dadas en casi todas las ocasiones por el deseo de querer experimentar con nuevas técnicas, formas y lenguajes con el fin de fomentar el hallazgo de un lenguaje o estilo artístico personal que además fuera afín a los conceptos teóricos acerca de la propia identidad que

Marina González Fernández

de forma paralela se han ido planteando, aportando así un significado completo al discurso interno de las aportaciones.

En lo que respecta al desarrollo teórico de las ideas representadas por medio de estas propuestas, teniendo en cuenta que se trata de una serie de conceptos que se interrelacionan entre sí en varios sentidos y de forma algo compleja, se ha considerado conveniente que la mejor manera de poder exponer estas ideas con claridad fuera la de ir desgranando poco a poco cada concepto, siguiendo una metodología analítico-comparativa que ofreciera una definición formal y completa de cada planteamiento y de los vínculos existentes entre ellas al mismo tiempo que aportara una gran cantidad de ejemplos y referencias que avalan las ideas planteadas.

Ahora bien, teniendo en cuenta la complejidad y confusión que podría generar el hecho de abordar e interrelacionar de manera simultánea todos los conceptos que en esta investigación se proponen, se ha acometido la exposición de estas ideas en dos epígrafes diferenciados, el primero que comienza definiendo el objeto final que se persigue, el autorretrato, y que se va enlazando sucesivamente con el resto de ideas acerca de la identidad, la intimidad y sus espacios, y un segundo, en el que se desarrollan las claves teóricas que determinan los recursos formales empleados en la ejecución material de las obras.

De esta manera, en el epígrafe primero se interroga en un primer punto cuál es la relación entre identidad y autorretrato, empezando por aportar una definición clara acerca de qué es lo que se entiende por autorretrato y cuál es su relación con la identidad para continuar explicando las transformaciones que ha sufrido este género a lo largo del siglo XX, qué es lo que se comprende ahora como tal y cuáles son los nuevos recursos formales y simbólicos empleados en la actualidad para su ejecución. Una vez aclaradas estas ideas se pasa, en un segundo punto, a definir los

conceptos en torno al espacio íntimo del artista: en qué consisten los discursos intimistas y su relación con lo autobiográfico, y cómo se manifiesta esto a través de los espacios físicos y mentales entendidos como espacios o lugares íntimos / privados.

El segundo epígrafe del desarrollo teórico también cuenta con dos apartados cuya finalidad es la de reflejar con claridad cuáles han sido las bases teóricas de los recursos plásticos y expresivos empleados en la realización de las propuestas. De este modo se comienza aportando en el primer punto una definición global acerca del arte creado en base a un discurso narrativo y de cuáles son los recursos artísticos que de manera más general se emplean en la conformación de este tipo de obras y que se aprecian también en la composición de las propuestas presentadas. Finalmente, en el segundo punto se hablará sobre las bases teóricas que apoyan la elección de los recursos plásticos empleados, tanto a nivel compositivo como técnico-material.

Por último, en lo que respecta a la búsqueda documental y referencial sobre la que se apoyan todos los contenidos planteados, cabe destacar que esta se ha realizado partiendo de la ampliación de los contenidos que al tratar sobre el tema de la identidad se han ido desarrollando a lo largo del transcurso del Máster. Dentro de la documentación de referencia se han empleado tanto fuentes primarias, tales como información directamente extraída de páginas de web de artistas, entrevistas o libros de referencia general, como *Forma biográficas. Construcción y mitología individual* (2013) de J.F. Chévrier; o *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (1997) de Anthony Giddens, así como otros libros de inspiración o consulta como *Especies de espacios* (1974) de G. Perec; *Autorretratos* (2008) de Ernst Rebel; o *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011) de Estrella de Diego. Y también en fuentes secundarias, principalmente tesis doctorales como la de Simón Arrebola La

Marina González Fernández

memoria como argumento en la narración visual. Vivencias y pervivencias en el imaginario de la creación contemporánea (2017), de Simón Arrebola; *Concepto del autorretrato en la obra del artista contemporáneo y la búsqueda de la identidad en la práctica artística* (2013) de Noelia Bascones; o *La creación plástica autobiográfica contra los modelos idealizados del individuo* (2015) de Raquel Velasco; textos de los que se ha extraído una gran cantidad y variedad de referentes artísticos a la vez que se ha conseguido ampliar los referentes teóricos de fuente primaria. A parte de las tesis también se han empleado artículos de revistas, blogs y páginas web especializadas en arte, de las que se han conseguido extraer datos de interés acerca de los temas desarrollados. Finalmente cabe destacar también la gran cantidad de documentación fotográfica que se ha recopilado de los medios digitales para el apoyo de las argumentaciones teóricas y discursivas que se exponen en el proyecto.

	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO
Desarrollo de la investigación en torno a la identidad y búsqueda de referentes								
Desarrollo de la investigación en torno al autorretrato y búsqueda de referentes								
Desarrollo de la investigación sobre la relación entre lo autobiográfico y los espacios públicos/privados y búsqueda de referentes								
Ejecución de la propuesta 1 "Horizons"								
Ejecución de la propuesta 2 "What the walls knows"								
Ejecución de la propuesta 3 "Self-Portrait"								
Desarrollo formal del TFM								
Planteamiento de la propuesta en su entorno expositivo								

Diagrama temporal de las actividades desarrolladas en la elaboración del TFM

1.3. GRADO DE INNOVACIÓN

Tal y como se desarrollará en los apartados siguientes, el tema del autorretrato, la exploración de lo autobiográfico y el estudio de los espacios íntimos / privados son aspectos ampliamente explotados en el arte, especialmente en el último medio siglo, por lo que se puede decir que el grado de innovación del presente trabajo no se reside precisamente en la elección del tema, y tal y como se comprobará posteriormente, apenas tampoco en las estrategias plásticas y narrativas empleadas en la ejecución formal de las obras.

Se puede decir pues, que el grado de innovación que entraña este proyecto viene dado por los logros que a nivel personal han derivado de él. El estudio en profundidad que se ha realizado en torno a la identidad y su representación por medio del autorretrato no solo ha derivado en la práctica y empleo de nuevos recursos plásticos y narrativos en la realización de unos autorretratos que ya no se quedan en la mera representación figurativa de lo corpóreo, sino que se adentran en los límites del arte conceptual y el simbolismo para convertirse ahora en autorretratos de carácter psicológico, en los que la identidad contemporánea se revela a través de metáforas que aportan una nueva visión más introspectiva y completa del propio autoconcepto. De igual manera, la profundización en el concepto de identidad sumado a la basta ampliación de referentes que ha implicado este trabajo también ha generado el desarrollo y depuración de un lenguaje artístico personal, íntimamente relacionado con las ideas derivadas de la investigación realizada y del grupo de referentes abarcado.

2. APORTACIONES ARTÍSTICAS

2.1. LO PRIVADO: “Horizons”



Horizons (2022)

450 x 30 cm

Serigrafía, témpera y pintura en spray sobre papel Fabriano 280 gr

(Obra realizada en la asignatura *Serigrafía y Creación Digital*)

Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES*. Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández



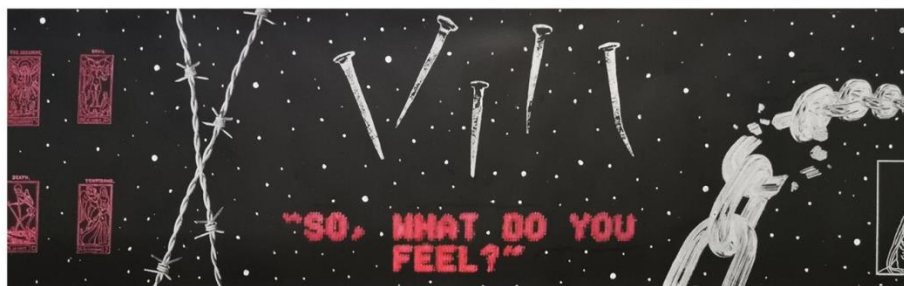
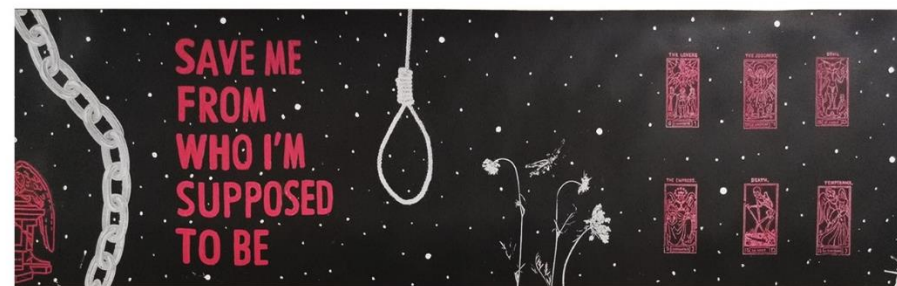
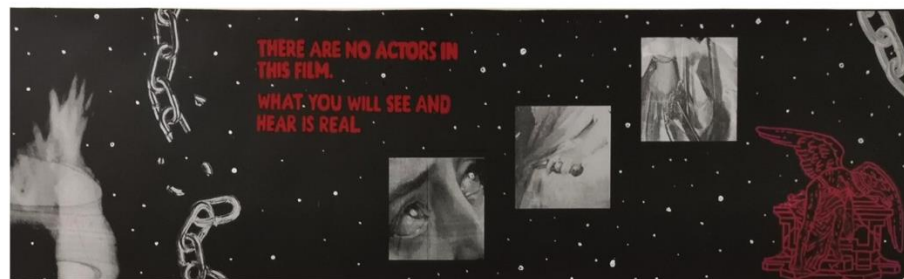
Horizon I. (Suspicion), 2022

450 x 30 cm

Serigrafía, témpera y pintura en spray sobre papel Fabriano 280 gr

Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES*. Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández



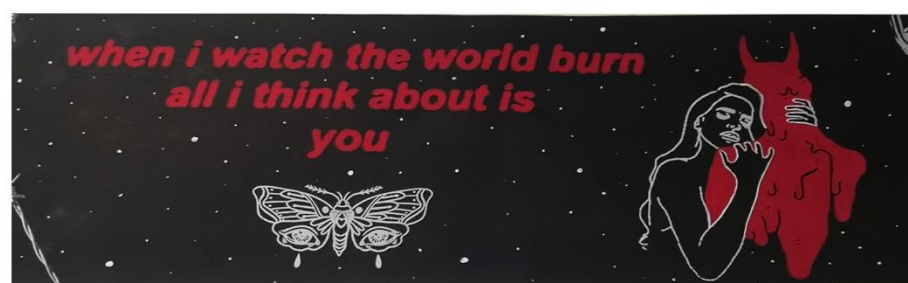
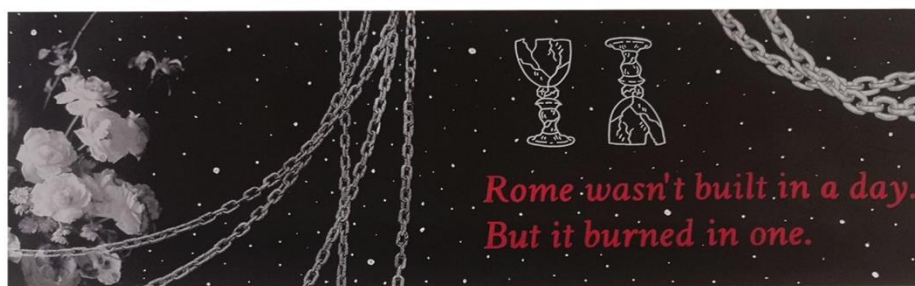
Horizon II. (Restlessness), 2022

450 x 30 cm

Serigrafía, témpera y pintura en spray sobre papel Fabriano 280 gr

Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES*. Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández



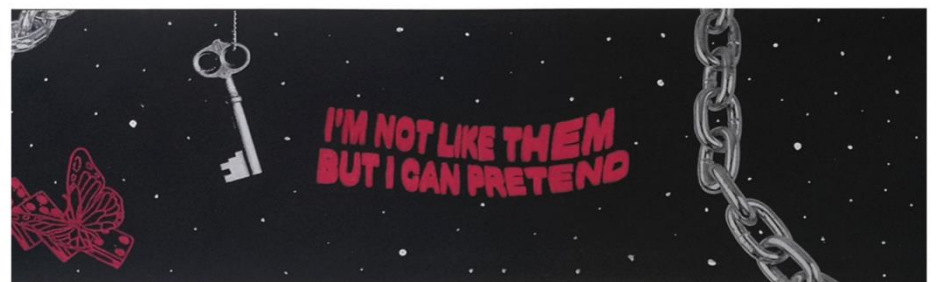
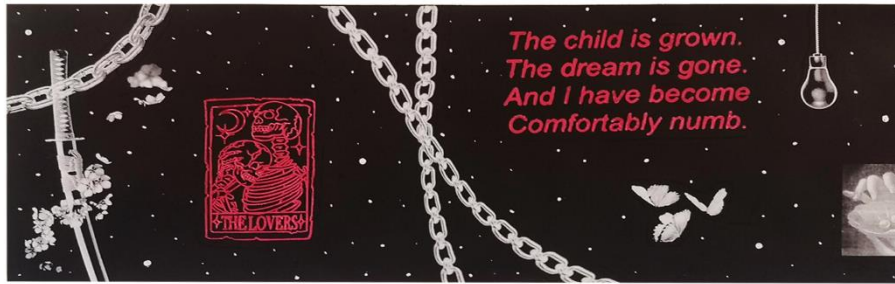
Horizon III. (Punishment), 2022

450 x 30 cm

Serigrafía, témpera y pintura en spray sobre papel Fabriano 280 gr

Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES*. Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández



Horizon IV. (Farewell), 2022

450 x 30 cm

Serigrafía, témpera y pintura en spray sobre papel Fabriano 280 gr

Marina González Fernández

HORIZONS

El discurso de esta serie se basa en la narración de hechos vivenciales, de la puesta en escena y representación de un hecho traumático del pasado, que se pretende exteriorizar y sanar por medio de la práctica artística. Pero en este proceso también tiene mucha importancia el hecho de sacar conclusiones acerca de cómo estos acontecimientos tuvieron un impacto en la propia personalidad y sentimiento de identidad, para poder diferenciar aquello de mí que tras estos sucesos se perdió o se mantuvo.

Esta comparativa entre la percepción del yo pasado y el yo presente es una estrategia recurrente en mis proyectos artísticos, ya que resulta bastante efectiva a la hora de sacar a la luz ciertas claves definitorias de la propia identidad.

De esta manera, la serie *Horizons* presenta una narración, en base a metáforas visuales y potentes textos, que habla sobre las relaciones tóxicas y el maltrato psicológico, y en la que se cuenta por medio de cada pieza una fase diferente de la relación hasta su asimilación posterior. Por otro lado, cada una de las serigrafías de las cuatro que componen el proyecto surge de un fragmento de diferentes poesías de Miguel Hernández, poeta cuyas obras, cargadas de un fuerte sentido autobiográfico, versan acerca de la vida, el amor y la muerte, y que comúnmente me sirven de inspiración en mi trabajo por los sentimientos que me evocan y la reflexión a la que me someten.

Para tratar de estructurar y hacer comprensible la narrativa interna de las piezas que conforman la serie, se ha empleado una gramática propia, basada fundamentalmente en los juegos cromáticos mínimos y en la repetición de elementos. Los elementos (textos y formas) que aparecen destacados en rojo son aquellos que resultan más relevantes en la narración. De esta forma, los textos, que aportan las principales claves en la lectura e

interpretación de cada pieza, aparecen siempre resaltados a color, al igual que ocurre en el caso de las formas o imágenes que también se presentan en rojo, aunque éstas cuentan con una significación personal adicional, que las hace más relevante que las demás.

Así mismo, la elección de los colores (blanco, negro y rojo), se ha realizado de manera consciente por sus connotaciones simbólicas, al ser colores que se asocian generalmente con conceptos como la pasión, la sangre, el vacío, la muerte, la calma, la elegancia, o el poder.

Por otro lado, en lo que respecta a la repetición de ciertos elementos, es necesario aclarar en primer lugar el papel de las cadenas y las tiras de alambre de espinas, elementos que actúan como signos de puntuación dentro de la narrativa interna, estableciendo secciones y separando escenas, aunque también cuentan con cierta carga simbólica al relacionarse con ideas como la tensión, la fuerza o la sensación de aprisionamiento.

Se repite también en todas las piezas el moteado blanco sobre el fondo negro. Este recurso es empleado para infundir cierto carácter onírico a la composición, pretendiendo hacer alusión a un cielo estrellado.

Finalmente, hay otros elementos secundarios que también se repiten en casi todas las piezas, y que tienen un significado concreto como son las flores, que simbolizan lo orgánico, la vida, la juventud o la esperanza; los cuchillos, clavos o elementos punzantes, que se relacionan con el dolor, la herida; los perros, que aluden a la agresividad y al sometimiento; el diablo, que es una representación del hombre; o las obras de arte (clásicas y contemporáneas), que según su contenido hacen referencia al amor, al miedo, la violencia o a lo femenino.

2.2. LO ÍNTIMO: “*What the walls knows*”



What the walls knows, 2022

30 x 30 x 30 cm

PVC espumado (3mm), cartulina, impresiones en papel, dispositivos luminosos

(Obra realizada en la asignatura *Cuerpo, Espacio y Acción en el arte*)

Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES*. Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández



Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES*. Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández



WHAT THE WALLS KNOWS

Por medio de los distintos elementos que componen la obra, lo que se pretende transmitir fundamentalmente es la idea de la habitación como un espacio-continente de las emociones, pensamientos y vivencias que definen mi manera de ser. Es por este motivo que he querido recrear el interior de mi dormitorio de forma realista, pero al mismo tiempo con un cierto grado de distorsión que enfatice la sensación de espacio construido.

Por otro lado, en lo que se refiere a los textos y símbolos que se desvelan bajo la luz ultravioleta, con ellos se pretende representar todo ese conjunto de pensamientos, reflexiones y emociones que se desarrollan dentro del ámbito privado de la habitación, construyendo de esta manera un autorretrato simbólico o psicológico. Estas formas se revelan en la oscuridad del interior de la caja, iluminando también los elementos contenidos en ella, las formas de la disposición del dormitorio. Con esto se quiere hacer alusión a la transformación que se da en la manera de percibir el espacio gracias a la presencia del ocupante y darle protagonismo a ésta como elemento configurativo de la identidad del espacio.

La manera en la que se ofrece la experiencia visual de la obra al espectador también tiene una función concreta, y es la de situar a la persona dentro del rol de “voyeur”, que se asoma a través de una mirilla hacia la intimidad de la habitación. Pero con ello no solo se quiere transmitir esta sensación, sino también plantear que, si sólo podemos ser lo que genuinamente somos en

un espacio íntimo y a solas, nuestra relación con los demás es algo que se basaría en un grado más o menos significativo de falsedad, de manera que, si queremos expresar nuestra verdadera identidad, lo que debemos hacer es permitir que los demás tengan cierto acceso a nuestra intimidad¹. Además, mostrar nuestra intimidad constituye en sí mismo un acto de reflexión y “autoterapia” que nos ayuda a sacar lo que se encuentra más oculto en nosotros y a sentirnos mejor al revelarlo y compartirlo con otros.

La creación de esta obra surge tanto del interés personal en la creación de maquetas y dioramas, como de la inspiración surgida a partir de la obra “*Dormitorios terapéuticos*” (1999) de Mónica Alonso, formada por dos maquetas de dos habitaciones con las que trata de representar las emociones ligadas distintas versiones del espacio íntimo.²

Sin embargo “*What the walls knows*” pretende ir un paso más allá, presentando un “espacio encontrado” para el espectador, una caja negra en la que una vez que el espectador entra en el juego de asomarse a la mirilla adquiere sin darse cuenta el papel de *voyeur* que accede a la intimidad del otro.

Los materiales y los recursos plásticos empleados para la construcción del interior de la pieza tampoco son arbitrarios. Se ha recurrido al empleo de impresiones digitales de imágenes de todos los elementos que en la realidad forman parte del dormitorio y se han empleado formas de prismas ortogonales para recrear sus volúmenes dentro del espacio. Es de esta manera como se consigue crear la ilusión de un espacio que parece real,

¹ ÁLVARO FERREIRO, Marta, 2009. *El arte contemporáneo como expresión de la intimidad*, p. 15.

² En esta obra, una de las maquetas presenta una habitación verde pastel, con una cama y una disposición con las habla de estados de desequilibrios anímicos; mientras que la otra, de color naranja, transmite sensaciones armoniosas y de felicidad que lo hacen parecer un espacio más acogedor.

Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES.* Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández

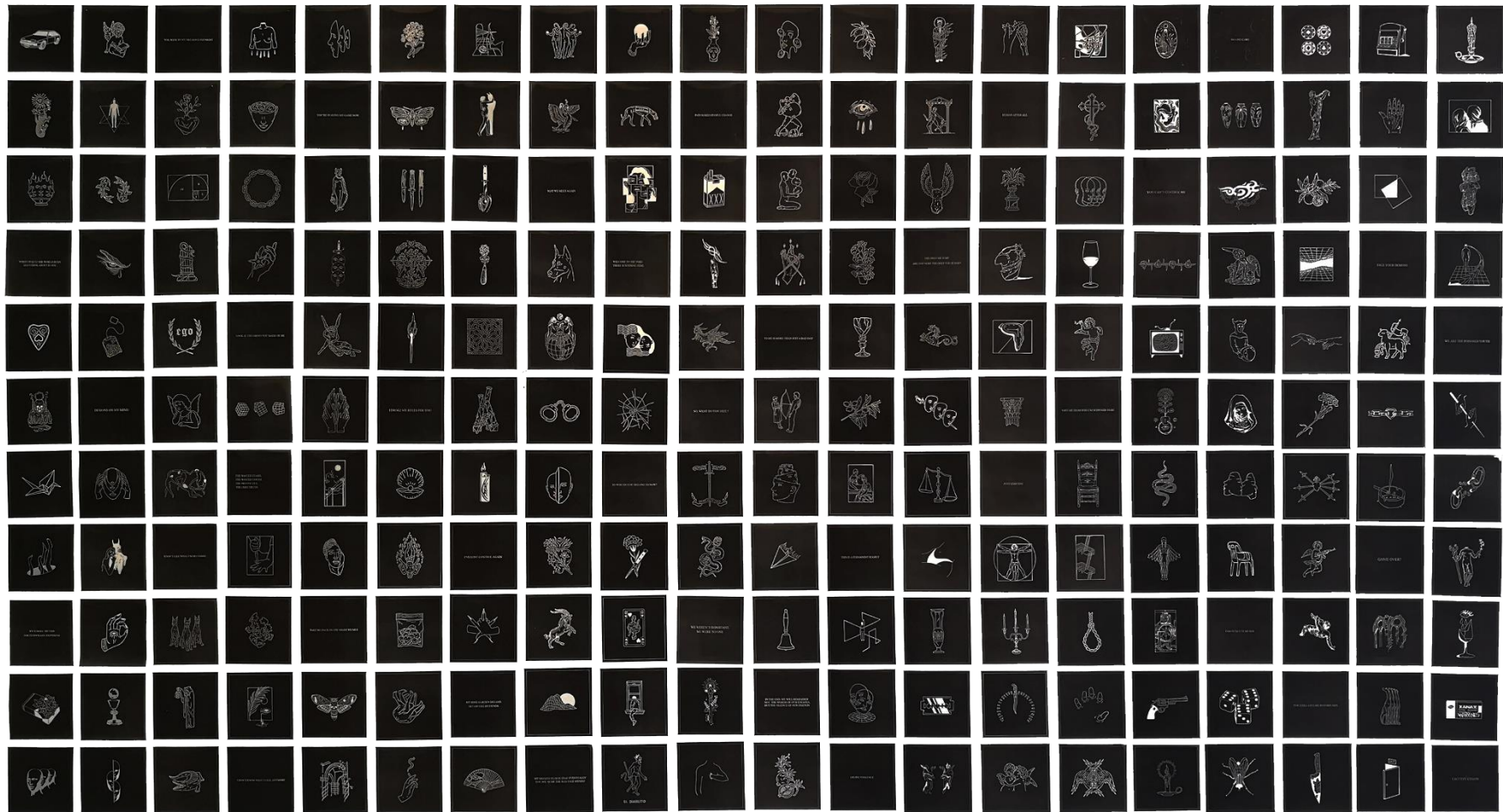
pero que cuenta con un cierto grado de distorsión generado por la sintetización formal de los volúmenes que origina una extrañeza visual que invita al espectador a recorrer con la vista el espacio en busca del factor de irrealidad presente en él.

Por último, el mecanismo de iluminación interior, constituido por una luz blanca y una luz ultravioleta que permite revelar las figuras y mensajes ocultos en el interior del espacio cumple también una doble función: la de proponer una dinámica interactiva entre la pieza y el espectador, y la de transmitir la narrativa interna de la obra.

Las figuras y textos que aparecen forman parte del mismo glosario iconográfico personal que aparece en el resto de las aportaciones y de la misma manera, es la herramienta comunicativa a través de la cual se pretende transmitir el discurso acerca del espacio íntimo como lugar de reflexión y (re)construcción personal, como el sitio que alberga los pensamientos más profundos acerca del yo de cada individuo.

Marina González Fernández

2.3. LO PÚBLICO “Self-Portrait”



“Self-Portrait”, 2021-2022

228,5 x 125 cm/10,5 x 10,5 cm (cada pieza)

Impresión digital sobre papel vegetal

(Obra realizada en las asignaturas *Desnudo, Retrato y Construcción de identidad y Pintura, Construcción y Espacio*)

Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES*. Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández



SELF-PORTRAIT

Esta pieza, a diferencia de las dos anteriores, no trata de contar ninguna historia en sí misma, sino que presenta un glosario de las expresiones, símbolos e iconos que dan forma al lenguaje metafórico con el que construyo mis narrativas en general, y que, al aunarse en una sola obra, generan el autorretrato psicológico más concreto y “preciso” que he podido conformar hasta la fecha.

Son por lo tanto una muestra directa de las conclusiones extraídas del estudio realizado en torno a la búsqueda de la identidad y la personalidad, en el que la estrategia principal ha sido la de la fragmentación de éstas y la observación de cada una de las partes diseminadas que las conforman.

Cabe destacar que la amplia variedad de iconos e imágenes empleadas en esta composición han sido extraídas de diferentes movimientos culturales o contraculturales, a lo cuales, en un acto de apropiacionismo en red, se les ha aportado una nueva significación personal y, por lo tanto, una nueva funcionalidad narrativa.

Las 220 piezas que conforman la obra se organizan en una estructura de 20 columnas paralelas de 11 piezas cada una, en la que el orden que ocupa cada pieza en la composición no ocupa realmente una función concreta en el discurso, sino que éste se construye una vez que se ponen todas en común. Aunque si bien es cierto que, a nivel compositivo, se busca una alternancia entre textos e imágenes y entre el contraste generado por el peso visual que aporta el distinto grosor de línea y la presencia de planos de color blanco. De esta manera se crean una serie de ritmos que facilitan que la mirada no se pierda o se vea saturada por la gran cantidad de elementos representados.

Se crea así una composición contundente, en la que existe un discurso interno acerca de lo autobiográfico y de la reflexión sobre uno mismo, y unos ritmos intrínsecos que vienen dados a través del contraste y la combinación entre las distintas figuras y textos.

2.4. LA PROPUESTA EN SU ENTORNO EXPOSITIVO

Como ya se ha mencionado, cada una de las propuestas tiene una narrativa o discurso individual que, una vez puestas en común, generan un relato global que habla sobre todo este proceso de estudio y autodefinición que se ha llevado a cabo.

Cada uno de estos discursos individuales se basa en la exploración de los diferentes niveles o espacios de exposición de la identidad: lo privado en *Horizons*, que narra una historia personal restringida a un círculo cercano; lo íntimo en la habitación simulada de *What the walls knows*; y lo público en *Self-Portrait*, en la que se ofrece expresamente a los demás la nueva autoconcepción identitaria emanada del proceso de autorreflexión ejecutado. Pero, además, de forma paralela a estos espacios de exposición de la identidad, también se alude a través de cada obra los distintos espacios de la intimidad: la memoria en *Horizons*, el espacio íntimo físico y real (la habitación) en *What the walls knows* y el espacio interior, el sentir con uno mismo, la identidad en *Self-Portrait*.

Es decir, se explora el concepto de espacio íntimo e identitario desde todos sus ángulos, convirtiéndose así el tema del espacio en el concepto general en torno al que gira la creación de las propuestas, Y de esta misma manera, la colocación determinada de las piezas en el espacio expositivo también va a jugar un papel imprescindible para la correcta lectura y transmisión del discurso global que conforman las piezas en conjunto.

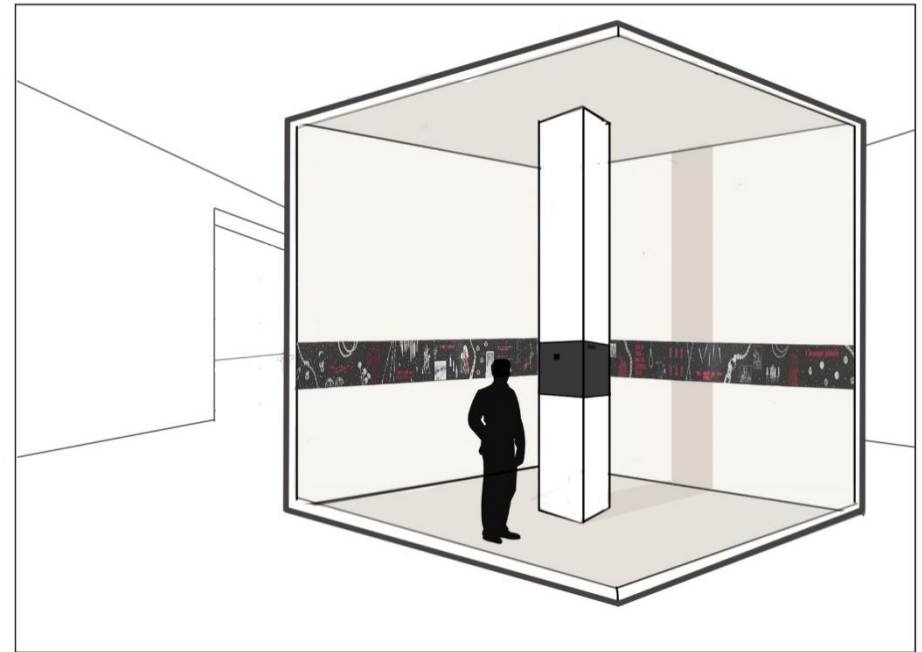
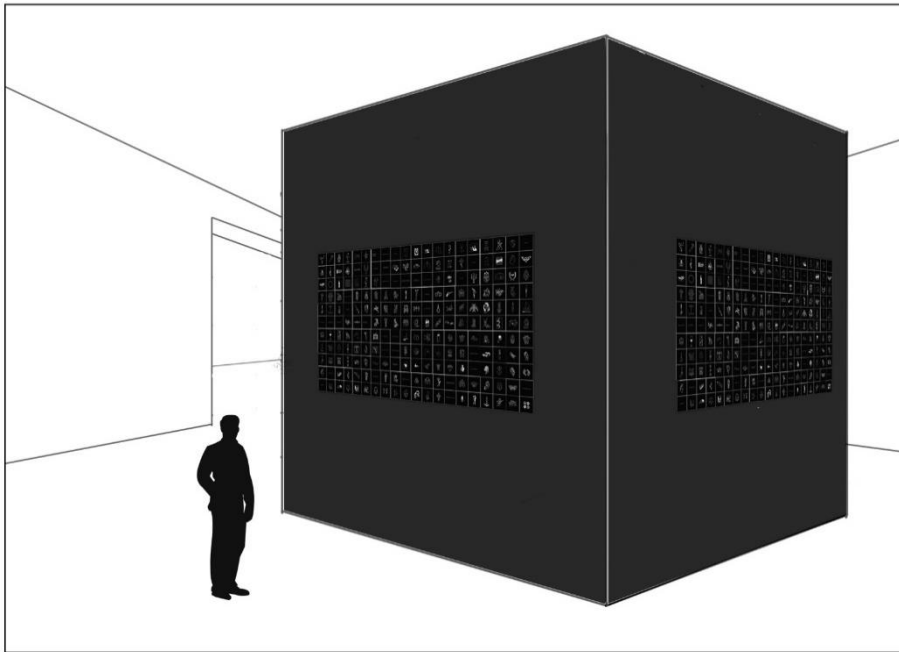
De esta manera, las tres aportaciones están pensadas para conformar una única gran pieza de carácter instalativo, en la que cada aportación ocuparía un lugar relacionado con su nivel de expresión de la identidad y con su espacio de intimidad. Es así como se plantea la creación de una habitación

Cúbica de unos 30cm³, de paredes negras en su exterior y blancas en su interior, en la que en cada una de sus caras externas se expusiera una copia de *Self-Portrait*, en relación con la dimensión pública a la que hace referencia la pieza, a lo que se quiere que se vea desde todos los ángulos. En el interior de este cubo se encontrarían las otras dos aportaciones: *Horizons*, colocada a media altura de las paredes, una pieza en cada cara de la habitación abarcando por completo su longitud, creando una especie de cinturón alrededor de ella. Su colocación en el interior del cubo es la que hace alusión a su relación con lo privado, que se separa de lo público tan solo por medio de una fina pared. Por último, *What the walls knows* se encontraría en el centro del espacio interior del cubo encajada en el centro de un pilar blanco, a la misma altura que las piezas de *Horizons* relacionándose así visualmente con ellas. Al situarse en el centro, la pieza ocuparía el lugar más apartado de las paredes y ostentaría al mismo tiempo el papel protagonista. El carácter de la pieza hace que el espectador, dentro del espacio instalativo tenga que asomarse al interior del interior de este espacio para poder apreciar la obra, sumiéndolo doblemente dentro del concepto de intimidad que plantea la pieza.

Con esta disposición se pretende crear un entorno inmersivo, que termine de cerrar por completo el círculo narrativo que se pretende establecer en este proyecto, y aportando una significación más profunda a todo el conjunto.

Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES*. Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández



2.5. CONCLUSIÓN

Tal y como se puede apreciar, se ha conseguido articular un discurso o narrativa individual en cada aportación, que después, al observar el conjunto, originan un único sentido a toda la producción, configurando una sola narrativa que cuenta cuáles son las circunstancias biográficas y las afirmaciones identitarias que propiamente han llevado a la realización de estas obras y que han determinado el lenguaje plástico personal que les da forma.

Esta nueva reflexión acerca de lo identitario y el deseo de querer reflejarla en todos los aspectos de la obra ha conllevado que estas aportaciones hayan supuesto una ruptura con prácticamente toda mi producción anterior, residiendo aquí el mayor grado de innovación de estas propuestas.

De esta manera, se han abandonado por completo las formas del autorretrato tradicional, basado en la representación figurativa corporal o del rostro, y se ha decidido abordar como punto de partida y objeto de creación el plano psicológico personal. Para ello se ha creado un lenguaje visual propio, con el que se articulan las distintas narrativas y que se basa en metáforas y símbolos visuales generados a través del apropiacionismo de iconos y textos de diferentes fuentes, a los que se les aporta una resignificación con el fin de llevarlos hacia el plano autorreferencial.

Así mismo, también resulta significativo y característico de este nuevo lenguaje plástico, que, sin renunciar a la constante de todas mis producciones anteriores en la representación de una gran multitud de figuras, objetos y elementos, se produce una simplificación formal que viene dada por los formatos de los soportes, por el estilo de línea de las ilustraciones y por la limitación de la gama cromática. Es así como se

consigue que el lenguaje plástico se ajuste y haga también referencia al nuevo sentimiento identitario que se plantea de forma interna en el discurso de las obras.

Se puede corroborar pues, que las aportaciones artísticas que se presentan en este TFM son obras muy pensadas, en las que la fase de ideación, articulación del discurso y composición formal, se han realizado de forma paralela al largo proceso de reflexión y estudio que se ha llevado a cabo en torno a la definición identitaria desde el plano autobiográfico y su relación con los espacios íntimos/ privados, siendo el conjunto de obras que aquí se presentan la conclusión final y material de esta investigación.

3. DESARROLLO TEÓRICO

3.1. ASPECTOS TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

3.1.1. IDENTIDAD Y AUTORRETRATO: EL AUTORRETRATO PSICOLÓGICO

3.1.1.1. EL AUTORRETRATO

El autorretrato es, en una definición básica, el acto por el cual una persona se representa a sí misma, sin embargo, esta actividad entraña toda una serie de significaciones y condicionantes que hacen que en realidad sea algo mucho más complejo. Cuando nos plantamos ante el autorretrato de un artista surgen toda una serie de cuestiones y juicios acerca de esa persona que se expone ante nosotros. Pero quizás, la pregunta más importante a la hora de descubrir más detalles acerca de la identidad personal y artística de este sujeto es la de cuáles son las inquietudes que desde el interior del artista generan esa necesidad de pervivir en el tiempo y dejar su huella como espectador, objeto observado y observante. Es importante que el espectador se cuestione esto si quiere conocer más en profundidad al artista y su trabajo, sin embargo, el artista también tuvo que hacerse esta pregunta a sí mismo antes de autorretratarse, siendo la obra la conclusión final de una profunda práctica de interiorización que le ha permitido captar la expresión del momento y el reflejo o esencia de aquellos rasgos emocionales que conforman su identidad, como podemos percibir por ejemplo en la

producción autorretratística de **Egon Schiele**, **Francis Bacon** o **Louise Bourgeois** entre muchos otros.

Comencemos pues por aclarar el concepto de identidad, que podemos definir, en términos generales como la forma de ser individual de una persona, que viene determinada por un conjunto de rasgos o características que hacen que se diferencie de otros individuos. Sin embargo, para entender qué es la identidad y como se construye, es necesario abarcar una serie de conceptos o puntos clave que se escapan a esta breve definición.

En primer lugar, hay que comprender que la identidad se relaciona con la individualidad, pero que se construye en relación con el entorno personal de cada individuo, es decir, que la identidad constituye una manera de relacionarnos con lo que nos rodea y condiciona como interpretamos la realidad y nuestras acciones, es un proceso continuo y progresivo en el que la persona tiene un rol activo. Es decir, la identidad no es solo el

Marina González Fernández

resultado de la interacción social, sino que también implica un factor subjetivo que tiene que ver con la historia personal de cada sujeto. Pero esta historia no se refiere solo al pasado, sino también a la historia que está en construcción, ya que el concepto de identidad se encuentra también condicionado por la idea de proyecto.

Siguiendo en este sentido, la construcción de la identidad implica una trayectoria, una continuidad que va a ser la que nos permita afirmar que mantenemos una línea con nosotros mismos y que al mismo tiempo marca la diferencia con respecto a cómo son los otros. Así mismo, estas ideas de continuidad y trayectoria se relacionan también con el hecho de que la identidad no es algo estático, sino que varía en función de los cambios en el entorno, de los cambios que nosotros mismos realizamos y de los relatos que cada persona construye acerca de su propio recorrido vital.

“Para tener un sentimiento de quienes somos, debemos poseer una idea de cómo hemos llegado a ser y a donde vamos.”

(Giddens, 1997, p. 74)³

Por último, también es muy importante resaltar el hecho de que la definición y construcción de la identidad implica de manera directa una reflexión acerca de nosotros mismos, lo cual nos permite tomar consciencia de nuestra individualidad y de nuestra historia personal. Cuando meditamos acerca de nosotros mismos, podemos identificar qué es lo que se mantiene inalterable en nosotros, pero también aquello que deseamos transformar o



3.1.1.1. Fig.1: **Autorretrato con brazo girado sobre la cabeza** (1910)
Egon Schiele



3.1.1.1. Fig.2.: **Tres estudios para autorretrato** (1976)
Francis Bacon

³Giddens, Anthony, (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, p.74.

Marina González Fernández

construir, de esta forma, la actividad reflexiva sobre el yo siempre va a conllevar una acción transformativa⁴.

En el transcurso del proceso creativo, el artista es capaz de alcanzar un estado de inconsciencia que le permite exteriorizar aspectos ocultos de su identidad y que, a medida que van siendo transformados y expresados por medio del objeto artístico, hacen brotar emociones y sentimientos que de otro modo habrían pasado desapercibidos o se habrían mantenido ocultos a pesar de ser factores con un peso considerable en su definición como individuo. A través del autorretrato el artista habla del propio artista, de modo que la obra se convierte en una prolongación del “yo creador” en la que su personalidad se advierte en cada gesto, objeto y detalle, mostrando de forma visible cual es la identidad de su creador o en qué aspectos o casos quiere mostrarse identificado. De esta manera, la comunicación interna que se produce en el acto del autorretrato permite al artista desvelar claves acerca de su identidad y sentir personal, y examinar más de cerca sus propias ideas y necesidades para luego trasladarlo al plano objetual, donde es posible que todo esto sea observable, palpable y modificable. (Báscones, 2014, pp. 15-18)

No obstante, cabe destacar que, aunque en los autorretratos el ego del artista sea el modelo y motivo principal, éstos también guardan relación con los otros, ya que a través del autorretrato el artista se va a representar tal y como quiere que los demás le vean, pero igualmente tal y como quiere diferenciarse de los demás⁵. Así mismo, el artista utiliza el autorretrato no

solo como una forma de expresión, sino en muchos casos como un proceso de autocuración, como una forma de autocomprensión, a través de la cual indaga acerca del contenido simbólico y comunicador de sí mismo, del subconsciente individual dentro del grupo social al que pertenece. Mediante el autorretrato el artista busca su lugar en el mundo no solo como artista, sino también como persona, llegando a conocerse mejor a sí mismo e incluso a reconstruir aspectos no tan obvios de su personalidad. De hecho, aunque el autorretrato constituye una práctica de interés para el artista en muchos sentidos, suele relacionarse de forma general con tres funciones básicas: **el autorretrato como medio de investigación artística**, cuando se emplea a modo de búsqueda de nuevos lenguajes y vías de expresión, no solo para la creación de nuevas obras, sino para contar su idea de forma diferente, como hace **De Kooning** en su autorretrato “*Self-portrait in the wilderness*” de 1947; **como medio de evasión**, que tiene que ver con la expresión libre y directa del artista fuera de las normas y reglas establecidas como tendencia, se libera de ellas y genera representaciones más personales y genuinas de sí mismo, como se aprecia en los autorretratos de **Francis Bacon** (“*Self-portrait*”, 1974), y el autorretrato **como terapia**, en el que actúa como el medio a través del cual el artista expresa sus emociones más íntimas, transformando el dolor físico o emocional en la fuente principal de inspiración⁶, de lo cual un buen ejemplo es “*La columna rota*” (1944), de **Frida Kahlo**, aunque también es casi obligatorio mencionar en este aspecto en gran parte de la producción de **Louise Bourgeois**.

⁴ Toledo Jofre, María Isabel, (2012). *Sobre la construcción identitaria*, pp. 46-53.

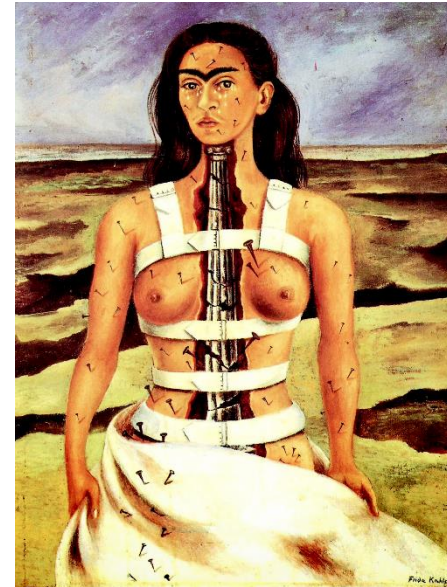
⁵ Rebel, Ernst, (2008). *Autorretratos*, pp. 6-7

⁶ Báscones Reina, Noelia, (2013). *Concepto del autorretrato en la obra del artista contemporáneo y la búsqueda de la identidad en la práctica artística*, pp. 125-137.

Marina González Fernández

Desde el punto de vista de la resolución plástica, dada la gran variedad de condicionantes que pueden influir en la creación de un autorretrato, que es tan amplia como la diversidad de contextos temporales, situacionales y personales de cada artista, fácilmente podremos llegar a la conclusión de que los recursos plásticos y narrativos que se pueden emplear para representar esa forma privada del sentir con uno mismo también resultan prácticamente infinitos. Es por este motivo, que la forma, contenido y la idea acerca de qué es una obra autorretratística se ha modificado constantemente a lo largo de la historia del arte hasta la actualidad, en la que el autorretrato se ha reformulado completamente, dejando prácticamente atrás el cerrado concepto histórico de la representación figurativa y realista, y emprendiendo nuevos caminos que ayudan a dar una mejor respuesta a las preguntas acerca de la identidad individual, en la que huella del factor psicológico y emocional va a jugar ahora un papel más importante que el de la apariencia física.

En suma, hoy en día el autorretrato podría situarse a caballo entre la identidad y el proceso de identificación, pudiendo adquirir bien formas explícitas y reconocibles como rostros, manos y, en general, fragmentos del cuerpo; o bien formas simbólicas u objetuales en las cuales se depositan nuevas definiciones, ciertas capacidades, aspectos emocionales y psicológicos o estados anímicos o pasionales.



3.1.1.1. Fig.3.: *La columna rota* (1944)
Frida Kahlo



3.1.1.1. Fig.4.: *Self-Portrait in the wilderness*
(1947)
Willem de Kooning

3.1.1.2. AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO Y POSMODERNO: AUTORREFERENCIALIDAD, AUTOBIOGRAFÍA Y SIMBOLISMO.

Actualmente vivimos demasiado deprisa, desatendiendo nuestras propias necesidades e inquietudes vitales. Nos encontramos inmersos en una cultura caracterizada por el materialismo y el culto al cuerpo, en la que damos una gran importancia a cualquier factor externo, sin preocuparnos por nosotros mismos, por cuidar nuestra mente o nuestra salud emocional, lo cual desemboca en que haya un sinfín de cualidades nuestras que desconocemos.

Como punto de partida para poder entender cómo se ha desarrollado el autorretrato y la autorreferencialidad en la práctica artística de los últimos tiempos, debemos considerar que nuestro contexto actual se encuadra en el marco de la posmodernidad, que es un periodo cuyo contexto cultural y filosófico se caracteriza principalmente por el individualismo, el culto extremo a la imagen y las formas, y la idea de presente, ya que tiene una idea del futuro bastante pesimista y distópica, acompañada de un cierto nihilismo, que desemboca en un sentimiento de indiferencia por la sensación recurrente de estancamiento.

En palabras de Luis Martín Santos, *“La posmodernidad es sólo una inversión, un molde negativo, una disidencia. Y tiene ya un siglo de existencia, aunque su penetración en las masas es relativamente reciente. Desde la publicación de «Más allá del bien y del mal» hay un discurso que trabaja contra todo tipo de ilusiones y contra el mismo discurso: las palabras ya no van con las cosas,*

sino contra ellas; el orden no es un dato, sino una invención manipulada” (Martín Santos, 1985).

Pero la posmodernidad también establece un pensamiento abierto, que defiende la diversidad y el hecho de que todos los individuos puedan pensar de diferente manera, propone la idea de la legitimidad del conflicto y el caos y acepta que no existen verdades absolutas, sino que todo es subjetivo y relativo, lo cual la convierte en una corriente de pensamiento que prácticamente se escapa a cualquier tipo de definición concreta o cerrada.

Este movimiento ha venido dado por la inmersión de la sociedad dentro de un vacío repleto de consumismo, de información, de objetos y de materialismo, en el que las contradicciones y la dualidad se demandan y aceptan de manera constante amparadas por esa idea de diversidad y libertad mencionada anteriormente.

Así mismo, la pérdida de referentes identitarios a la que nos enfrentamos, sumado a que vivimos en comunidades cada vez más heterogéneas culturalmente, hace que las tradiciones culturales que nos son propias se diluyan. Esto a corto plazo se presenta como una sociedad intercultural muy atractiva y sin fronteras, sin embargo, al mismo tiempo nos va desvinculando poco a poco de nuestras raíces, provocando una desidentificación personal. La identidad ahora también parece formar parte de una moda pasajera, lo

Marina González Fernández

cual genera desconcierto acerca de cuál es nuestra auténtica personalidad, convirtiéndonos en esclavos de una identidad que nos es la nuestra propia⁷.

“Es claro que el nuevo intelectual no será ya un heredero, sino un superviviente, que es algo muy distinto. Mientras que el heredero se legitima en sus raíces, el superviviente tendrá por toda fortuna los restos salvados de un naufragio y no podrá contar con estructuras culturales de fundamentación. Solo tendrá a su disposición detritus, verdaderos basureros históricos, kjiokkenmoedding, desperdicios de consumo anteriores”

(Martín Santos, 1985)

La consecuencia de toda esta vorágine contextual es el profundo sentimiento individualista que se ha apoderado de los sujetos, y que dentro de la práctica artística se ha traducido en esta formulación del discurso autorreferencial. De esta manera, en las obras creadas por los artistas del siglo XX y a medida que avanzamos hasta la actualidad se puede apreciar un marcado interés en relatar insistentemente sus vidas en autobiografías gráficas que se construyen en base a diferentes lenguajes y metáforas, pero que están siempre ahí como origen de la narrativa de sus obras, como por ejemplo podemos apreciar en *“Intra-Venus”* (1993) de **Hannah Wilke**⁸, videoinstalación en la que la artista, tras un diagnóstico de cáncer en 1987

comienza a hacer un seguimiento, por medio de fotos y vídeos, de su nueva forma de vida y de su cuerpo en tránsito⁹.



3.1.1.2. Fig.5.: *Intra-Venus* (1993)
Hannah Wilke

⁷ Báscones Reina, Noelia, (2013), pp. 196-201.

⁸ Hannah Wilke (s.f), *Hannah Wilke Collection & Archive*, Los Angeles. [Página web oficial], <http://www.hannahwilke.com/>

⁹ Gascó, Mar, (s.f.). *Hannah Wilke/ Intra-Venus Tapes, 1990-1993*. Consultado el 14 de julio de 2022. <http://www.archivoarteyenfermedades.com/hannah-wilke-intra-venus-tapes-1990-1993/>

De esta manera, dentro de este contexto sociocultural que nos plantea la postmodernidad, el tema del autorretrato se nos va a presentar pues de una forma muy diferente a lo que tradicionalmente se ha comprendido como tal. La autorreferencialidad, es decir, la construcción por parte del artista de un discurso basado en sí mismo y su propia experiencia personal, cuyo propósito es poner de manifiesto su perspectiva acerca de su propia obra puntualizando como genera su propuesta desde ahí, es una de las características más destacables del arte posmoderno desde los años 80 hasta la actualidad, y es una cuestión que viene dada fundamentalmente por la manera en la que la sociedad actual ha modificado el pensamiento y comportamiento humano. Aunque sí que podemos decir que todos los autorretratos son explícitamente autorreferenciales, en el contexto del arte actual nos encontramos que, -dado que buena parte de la producción de todos los artistas es autorreferencial, es decir, se basa en lo autobiográfico, en la manera en la que su contexto personal le ha hecho percibir y entender el mundo-, podemos entenderla como un autorretrato del artista que explora otro plano diferente al de la representación, más o menos figurativa de la apariencia física, su plano psicológico, la verdad más absoluta sobre su manera de sentir consigo mismo y con su realidad. En este sentido, es bastante destacable la aportación que artistas del panorama contemporáneo anglosajón como **Jenny Saville** (*“Reverse”*, 2003)¹⁰ o **Lucian Freud** (*“Reflexion, Self-Portrait”*, 1985)¹¹ han hecho dentro de este campo de la exploración del autorretrato psicológico.

Para entender como hemos llegado a la situación actual del autorretrato, es necesario tener primero en cuenta como a finales del siglo XIX y principios de XX, los artistas comenzaron ya a investigar nuevas formas de expresión adaptadas a los grandes cambios que trajeron consigo las vanguardias y la modernidad, queriendo dejar atrás la fijación por la apariencia física y adentrarse en un concepto de identidad comparativamente más relevante y revelador, que hace surgir de repente una gran diversidad de nuevas propuestas en las que aunque se sigue planteando determinadas cuestiones acerca de la identidad personal y de las razones que hacen que éstas se manifiesten en las obras, se da un innovador giro en la función y finalidad del lenguaje iconográfico, visual y simbólico que los artistas emplean para poner de manifiesto su propio contexto e individualidad. El artista, en ese momento, comienza a alejarse de la autorrepresentación figurativa o físicamente reconocible, y comienza a emplear cuerpos anónimos, objetos, símbolos, o recursos como la distorsión o el ocultamiento para representar de forma simbólica el mundo que le rodea, le transforma, le identifica y le convierte en la persona que es. Estos nuevos cambios en las formas expresivas son muy evidentes en obras como las de **Dalí**, **Paul Klee** o **Gauguin** en las que el autorretrato tradicional es sustituido por una representación de la realidad distorsionada, reveladora y cargada de simbología, que se inscribe dentro de las nuevas tendencias de vanguardia de principio de siglo; o artistas como **Claude Cahun** y **Oskar Schlemmer** que introducen la fotografía como elemento sustitutorio del realismo pictórico aportando además nuevos recursos conceptuales y expresivos, lo cual comienza a

¹⁰ Bolaño, Emilia, (2021, 3 de abril). *Reverso. Carne en primer plano*. HA! Historia del Arte. <https://historia-arte.com/obras/reverso>

¹¹ González, Jorge, (2019, 22 de febrero). *Lucian Freud: sus autorretratos, retratos, pintura de desnudos y evolución de su obra*. Ttamayo. <https://www.ttamayo.com/2019/02/la-pintura-de-lucian-freud/>

Marina González Fernández

sentar nuevas bases y sirve como precedente de la inclusión de la fotografía dentro de la práctica artística.



3.1.1.2. Fig.6.: **Autorretrato blando con beicon a la plancha** (1941)
Salvador Dalí



3.1.1.2. Fig.7.: **Autorretrato con máscara y sistema coordinado de rejilla (sol) ante un personaje mítico** (1931)
Oskar Schlemmer

A medida que se desarrolla el siglo XX los artistas empiezan a experimentar con nuevas técnicas expresivas y diferentes soportes, de manera que el género del autorretrato cuenta ahora con muchos más lugares de desarrollo, ejemplo de ello es el traslado del autorretrato a la video-creación o la performance como hace **Robert Morris** en *I Box* (1961) o **Carolee Schneemann**¹² en *Up to on Including Her Limits* (1976); o la fotografía, aportándole una nueva sensibilidad como hizo **Robert Mapplethorpe**¹³. También se introducen todo tipo de lenguajes y recursos cargados de simbolismos y metáforas como se puede observar en los autorretratos de artistas como **Willem de Kooning** o **Francis Bacon**, a través de los cuales hablan de sí mismos sin ser ellos mismos y sin la necesidad de plasmar una imagen fehaciente de su cuerpo o rostro, y es que, a partir de este momento, los artistas se van a preocupar más bien o por representar su mundo emocional en un intento por aportar algo de su yo más profundo al mundo¹⁴, o bien por convertir el autorretrato en un elemento reivindicativo de carácter social y plural, equiparando la palabra a la imagen, la narración al proceso y el arte a la vida, como ocurre con *"Intravenus"* (2020) de la artista **Marina Vargas**¹⁵, una escultura que homenajea la obra homónima de Hanna Winkle ya que ambas narrativas surgen de la experiencia de padecer cáncer, y cuyo fin es, en palabras de la artista: *"dar voz a la enferma, visibilizar los procesos, romper el canon del cuerpo que vemos en la cultura clásica."*¹⁶

¹² Calvo, Irene (2019, 28 de marzo). *El cuerpo como material artístico: Carolee Schneemann*, AhMagazine. <http://www.ahmagazine.es/carolee-schneemann/>

¹³ Crespo Maclennan, Gloria, (2016, 11 de marzo). Robert Mapplethorpe, retrato de un ángel oscuro. *El País*.

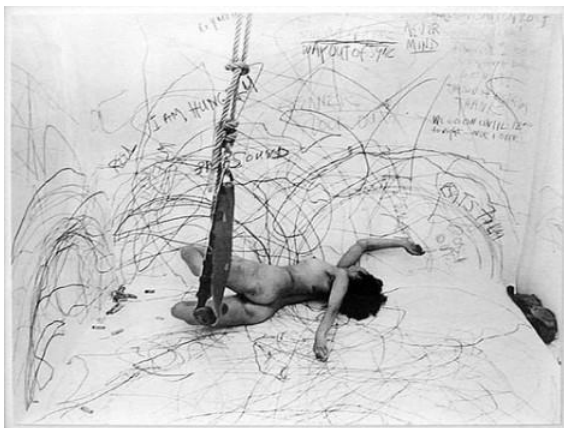
https://elpais.com/cultura/2016/03/08/babelia/1457450794_272222.html

¹⁴ Báscones Reina, Noelia, (2013), pp. 78-91

¹⁵ Vargas, Marina, (s.f), [Página web oficial], <https://www.marinavargas.com/>

¹⁶ Cabrero, José E., (2021, 20 de noviembre). La artista granadina Marina Vargas esculpe su paso por el cáncer: «Yo soy la obra». *IDEAL*. <https://www.ideal.es/culturas/artista-granadina-marina-vargas-cancer-mama-20211120162344-nt.html>

Marina González Fernández



3.1.1.2. Fig.8.: *Up to Including Her Limits* (1976)
Carolee Schneemann



3.1.1.2. Fig.9.: *Intra-Venus* (2020)
Marina Vargas

Todo esto nos ha llevado a que actualmente el autorretrato constituya un concepto bastante más ambiguo. Hoy en día es común encontrar un tipo de autorretratos mucho más sutiles, en los que las ideas priman frente a la imagen representada, en los que el artista sustituye la representación de su imagen por conceptos o ideas en los que no necesariamente aparece de forma figurativa. De esta manera la obra se convierte en una prolongación del propio artista yendo más allá de su propia persona para transformar sus inquietudes en un objeto material, en una idea o en una reflexión. Es así como se normaliza cada vez más que no se recurra a la forma figurativa o reconocible físicamente, sino a nuevos recursos externos como cuerpos anónimos, objetos, lugares, sonidos, palabras, etc., con los que los artistas construyen representaciones simbólicas de sí mismos y del mundo que les rodea, que lo moldea e identifica. El artista se revela así contra el contexto sociocultural de la posmodernidad, mediante la reflexión acerca de su identidad más íntima (apartada de roles y corrientes impuestas), exponiéndose ante los demás al margen de la apariencia externa y dejando de lado el individualismo para hacer eco de los problemas de la condición humana en materia de autoconocimiento y reivindicación del ser¹⁷.

El autorretrato se torna en definitiva como algo que es cada vez más difícil de identificar en algo concreto, se ha difuminado entre una gran variedad de estilos y recursos gráficos que se alejan de lo convencional cuestionando lo que hasta ahora se entendía por autorretrato, lo que nos obliga a que para poder comprenderlo, se haga necesario atender a aspectos más profundos de la representación, que fluctúan entre las autorrepresentaciones físicas y la expresión de vivencias e inquietudes personales, ideológicas o de una serie de emociones o estados psicológicos

¹⁷ Bascónes Reina, Noelia, (2013), pp. 145-146

Marina González Fernández

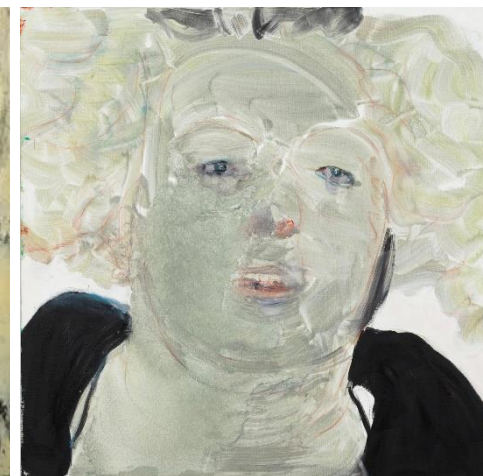
concretos. Como ejemplos de autorretratos enmarcados dentro de esta nueva expresividad posmoderna nos encontramos con los realizados por **Jean Michel Basquiat**, en los que queda patente la fuerte vinculación del comportamiento creativo carente de límites con la personalidad innata del artista; o con las fotografías en las que **Nan Goldin** se inmortaliza a sí misma presentándonos su historia personal a modo de diario o documento gráfico¹⁸; y también con autorretratos como los de **Marlene Dumas**, a través de los cuales, y con un lenguaje muy característico, busca el significado y las posibilidades de expresión de su identidad personal¹⁹.

Es decir, en el autorretrato de la postmodernidad hay que buscar el significado profundo del mensaje que el autor nos quiere transmitir, ya que el artista ya no emplea su mera imagen reflejada como ejercicio de disciplina artística, sino que a través de este ejercicio analiza las formas interiores de su persona. Para ello hay que destacar las asociaciones simbólicas y el objeto como herramientas principales para la configuración de estas nuevas imágenes de sí mismo:

- **Los símbolos.** En el autorretrato más contemporáneo, los artistas suelen recurrir a asociaciones simbólicas de su propia mitología privada y se disfrazan adoptando todo tipo de identidades. Estos símbolos actúan de forma conceptual a modo de “símbolos-máscara” a partir de las cuales el artista rechaza su imagen pública (relacionada con una construcción meramente social) y revela su yo verdadero, esa identidad que normalmente queda suprimida por las



3.1.1.2. Fig.10.: **Self-Portrait** (1982)
Jean Michel Basquiat



3.1.1.2. Fig.11.: **Self-Portrait of Noon** (2008)
Marlene Dumas

convenciones sociales. Sin embargo, estos “símbolos- máscara” actúan también como elementos ocultadores además de reveladores, y es que, a través de ellos, el artista también puede anular su propia identidad y mostrar solamente un determinado aspecto de sí mismo²⁰. Este hecho viene dado fundamentalmente por el propio deseo postmoderno de definir y ocultar el propio yo, lo cual ha sido el condicionante principal de que paulatinamente se

¹⁸ Giamminola, Riccardo, (2015, 4 de diciembre). Mujeres y fotografía. Nan Goldin: emociones y relaciones. *The Lighting Mind*. <https://www.thelightingmind.com/mujeres-y-fotografia-nan-goldin-emociones-y-relaciones/>

¹⁹ García Barba, Federico, (2015, 14 de febrero). Los retratos de Marlene Dumas. *Anquiscopio*. <https://arquiscopio.com/los-retratos-de-marlene-dumas/>

²⁰ Alarcó, Paloma; Malcom Warner, (2007). *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, pp. 26-29.

haya impuesto el simbolismo como el principal medio a través del cual el artista expresa actualmente la versión que quiere o percibe de su propia identidad.

- **El objeto.** La identificación a través del objeto es otro recurso que el artista postmoderno emplea para sustituir de forma conceptual y metafórica la imagen que tiene de sí mismo tanto a nivel físico como psicológico. De esta manera, el objeto se ha resignificado y convertido en una prolongación del propio artista, que hace uso de esta “personificación del objeto” como parte de su lenguaje de representación simbólica de su identidad.

Sin embargo, aunque estas narrativas autobiográficas parten a priori de acontecimientos que se catalogan como “reales” o vivenciales, dentro del propio proceso creativo se dan una serie de circunstancias que implican y aportan cierta ficcionalidad, de modo que para poder determinar si una obra cuenta una verdad, primero habrá que delimitar que es lo que se entiende como verdad. Según Estrella de Diego, la verdad es una construcción social establecida por los grupos mayoritarios, un concepto que, en nuestro caso, proviene de la cultura occidental y que se asocia a una forma de narrar estructurada en un orden cronológico que da unidad al relato y suscita en el espectador una sensación de realidad (De Diego, 2011). No obstante, la idea de verse a uno mismo como un sujeto unificado es una ilusión que se mantiene gracias a atributos externos que se mantienen en el tiempo (nombre, nacionalidad, títulos académicos) y en torno a los cuales construimos nuestro concepto de identidad, sin ahondar en aquellas características personales que son las que verdaderamente determinan nuestra manera de ser y de existir.

En este contexto, la posmodernidad es como ya se ha dicho, un momento en el que se da un rechazo total por la búsqueda de una verdad absoluta, un ideal único y universal que sirva de respuesta a todo. Es decir, el sujeto que protagoniza los discursos autobiográficos-autorreferenciales contemporáneos no hace gala de esa unicidad ficticia, no se presenta como un individuo homogéneo, sino que su identidad suele estar disociada, mostrando la multiplicidad existente dentro de su misma persona, que en muchas ocasiones alberga contradicciones. Esta es una idea que secunda el historiador y crítico de arte Jean-François Chévrier, que determina que la construcción del sujeto posmoderno se da a partir del “ensamblaje”, mediante un proceso por el cual el artista construye su propia idea de sí mismo gracias a pequeños fragmentos de conocimiento sobre quién o como cree que es (Chévrier, 2013). Esta visión fragmentada de sí mismo, llevará a los artistas a la génesis de una gran variedad de fórmulas narrativas con el fin de hacer una reflexión profunda de su persona y de su papel en el mundo, diseccionándose y observándose desde puntos de vista que antes no se habían contemplado en la historia del arte.

Es necesario destacar también que, actualmente, el número de dictados sociales al que estamos sometidos es tan grande y variado que nos vemos bombardeados por “lenguajes del yo” incoherentes entre sí (Gergen, 2010, p.26), siendo la consecuencia de esto que el sujeto posmoderno no encuentre en sí mismo nada que pueda catalogar como certeza, como verdad indiscutible, de modo que todo se pone bajo tela de juicio gracias a la constante comparación con realidades que contrastan entre ellas. De esta forma, el sujeto contemporáneo se presenta ante los demás como un “yo fragmentado” que habla no sólo de quien es, sino también de quien fue o pudo ser en otros tiempos y otros lugares, ya que su camino autobiográfico

no se construye tan solo por medio de su azar contextual y biográfico, en un sentido meramente lineal (ese ya no es nuestro sentido del tiempo) sino que, además, en parte también trata de construirse a sí mismo por medio de decisiones conscientes cuyo fin es conformar una identidad diversa, o incluso paralela, que sucede en el mismo plano de lo real, pero que constituye en realidad un medio de evasión, frontera o trascendencia, al margen del orden de los acontecimientos que vive.

3.1.1.3. LOS NUEVOS RECURSOS SIMBÓLICOS DEL AUTORRETRATO

La presencia de lo simbólico en el plano visual otorga la capacidad de sacar a la luz significaciones acerca de la psique del artista incluso si la inclusión de estos elementos se ha realizado de manera prácticamente inconsciente por parte del autor, revelando actitudes y creencias que posiblemente no se atrevería a confesar de otra manera (Arheim, 1992, p.172). De este modo, cuando el artista analiza su propia obra emprende un camino de conocimiento, ya que a partir del análisis e interpretación de la simbología gráfica se emprende un proceso de reestructuración sobre la idea de la propia identidad en la que intervienen el reconocimiento, la aceptación y el cambio. Por así decirlo, el artista, desde su subjetividad, ejerce la distancia a su obra y su espíritu crítico:

“En el campo de las decisiones relacionadas a la comunicación, por ejemplo: si seguir por ahí o no, si corregir esto o aquello, si tratar otra vez, pero con una posibilidad distinta; es donde el artista se convierte en el primer consumidor de su obra. El artista es el primer espectador, el primer crítico, y en cierto modo, el primer cliente. Es en este momento en el cual tiene que ser capaz de mantenerse fuera de la obra para poder verla: tiene que establecer una distancia crítica. Ya no puede estar en terapia. Tiene que abandonar la autogratificación para pasar a ser un crítico implacable. Y tiene que ver su obra a través de los ojos del espectador”.

(Camnitzer, 2008, pp. 2-3)

Como ya hemos venido comentando, en los autorretratos contemporáneos podemos encontrar una gran carga en lo que respecta a simbología y mensaje, y que ello genera cierta dificultad en la comprensión y lectura de las imágenes que se generan y en el desarrollo de un mecanismo que permita, con tan solo contemplar la obra, la descodificación de la simbología oculta en ellas. Es por este motivo, que actualmente también resulta bastante complicado llevar a cabo una clasificación concreta de artistas y obras, ya que los creadores que de una forma u otra recurren a la autorreferencialidad / autorrepresentación lo hacen bajo los parámetros de la posmodernidad, en la que se da una disgregación y transgresión de las categorías artísticas, rechazándolas o ironizándolas, para centrarse en categorías menores, en micromundos, en situaciones pasajeras, eludiendo así mismo los grandes relatos y redefiniendo los géneros históricos del arte. No obstante, sí que podemos agrupar la obra de estos artistas en tres grupos más o menos diferenciados (ya que la frontera entre ellos puede resultar en ocasiones muy difusa) que se relacionan con los distintos lenguajes simbólicos que de manera general son empleados en las autorrepresentaciones contemporáneas y posmodernas.

METÁFORAS CORPORALES

Prácticamente desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, el cuerpo ha sido empleado por los artistas como un elemento base a la hora de narrar sus historias, alzándose como protagonista de un microrrelato abierto al mundo en lo que se conoce como “cuerpo narrativo” (Cruz Sánchez y Hernández- Navarro, 2004, p.29). De este modo, el cuerpo del artista se ha transformado en un soporte sobre el que se representan distintas proyecciones de estereotipos humanos (cuerpos ritualistas, protésicos, deformes, ausentes, tecnológicos, etc.), que plantean toda una serie de reflexiones acerca del concepto actual de individuo y en cuya construcción se emplean todo tipo de elementos y códigos visuales (Jones, 2006, p.134).

Ejemplos claros de estas metáforas corporales los encontramos en la obra de artistas como **Cindy Sherman** o **Yasumasa Morimura**²¹, que emplean dentro de su obra fotográfica el recurso del disfraz, del travestismo, llevando a cabo una apropiación de distintas identidades con el fin de plantear interesantes cuestiones acerca del papel y la representación de las mujeres en la sociedad, los medios de comunicación y de la naturaleza de la creación artística en el caso de Sherman; o como alegoría de la cosificación del pueblo japonés a causa de la opresión occidental que Morimura hace a partir de sus recreaciones de obras clásicas del arte occidental.

Otro modelo de metáforas corporales son las que emplean artistas como **Marina Núñez**, y que, empleando los nuevos medios tecnológicos, se sirve de la deformación de los cuerpos para poner en evidencia las diferentes

²¹ García Yelo, María, (2001), *Historia del Arte. Yasumasa Morimura*. Anales de Historia del Arte, <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/ANHA0101110357A/31369/>

Marina González Fernández

formas de representar todas las patologías y síntomas de la historia de las imágenes en un mundo en el que las imágenes son uno de los principales condicionantes de la manera en la que las personas se relacionan²².

Cabe también destacar la obra de artistas como **Christian Boltansky**, **Bruce Nauman** o **Juan Muñoz**, cuyas metáforas corporales son menos evidentes, ya que precisamente emplean la invisibilidad o la representación sencillamente sugerida del cuerpo a través otros elementos como recurso metafórico para conseguir que el espectador pueda llegar a identificarse con los espacios simulados que conforman sus obras, y en las que la relación entre el artista, la obra y el espectador es parte del lenguaje comunicativo con el que las diferentes identidades quedan recogidas dentro de un mismo espacio-tiempo.



3.1.1.3. Fig.12.: *Art.es proyect 44* (2013)
Marina Núñez



3.1.1.3. Fig.13.: *Le manteau* (2000)
Christian Boltansky

PERSONIFICACIÓN DEL OBJETO Y DESHUMANIZACIÓN DEL CUERPO

Dentro del contexto socio-cultural actual, el materialismo y el consumo masivo imperante nos ha llevado a vernos completamente rodeados de objetos de toda índole, hasta el punto de que el objeto se ha convertido en

una prolongación de nosotros mismos. Es de aquí de donde surgen toda una serie de discursos artísticos en los que los objetos son personificados y el cuerpo se transforma en objeto. Es decir, los artistas se apartan de la representación formal y objetiva de la corporeidad para generar representaciones subjetivas en las que, a partir de objetos, ponen de manifiesto de sus propias emociones e impresiones configurando

²² Núñez, Marina, (2004). La puesta en escena del yo. En DP de Pontevedra (Ed.), *Contemplarse para comprenderse, colección Arte & Estética* (pp. 225-269). Diputación Provincial de Pontevedra <http://www.marinanunez.net/textos/la-puesta-en-escena-del-yo/>

Marina González Fernández

representaciones simbólicas de sus condiciones humanas de género e identificación. Esta construcción de símbolos a partir del objeto la podemos apreciar en obras como la serie “*Sex Pictures*” (1992) de **Cindy Sherman**, con la que plantea una denuncia sobre la violencia física contra la mujer empleando como medio una serie de maniqués de látex; o en las representaciones sobre cuestiones de género que aborda por ejemplo **Judy Chicago** en “*The Dinner Party*” (1972).

Pero también puede suceder, al contrario, que el propio cuerpo se convierta en objeto, negando sus funciones, su biología o incluso su anatomía, de manera que éste se desplace a un plano meramente dependiente capaz de resolver estas “funciones-otras” que su cuerpo o individualidad no puede. Esta última cuestión se hace bastante evidente en algunas obras de **Rebecca Horn** como “*Finger Gloves*” (1973), “*Arm Extensions*” (1968) o “*Moveable Shoulder Extensions*” (1971)²³, o en la objetualización literal del propio artista, que propone **Paco Cao** en su proyecto “*Border*” en el que hace una reflexión sobre los límites del lenguaje artístico al plantearse el viajar desde España a EE. UU “en calidad de objeto”, como cualquier otra mercancía artística en una especie de parodia artística con la que pretende cuestionar la experiencia museística. (Castro Flórez, 2004, p. 243)

Por otro lado, también es bastante habitual que dentro de la cultura capitalista actual se genere un sentimiento de pérdida de identificación con los procesos naturales de la vida, pasando a entenderse el cuerpo como otro espacio de consumo más en el que cada vez es más común o se encuentran más normalizados los avances en el campo de la biotecnología y la cirugía estética. (Martínez Hernández, 2004, p. 48)



3.1.1.3. Fig.14.: *Untitled (serie Sex Pictures)* (1992)
Cindy Sherman



3.1.1.3. Fig.15.: *Finger Gloves* (1973)
Rebecca Horn

Dentro de este caldo de cultivo cultural, sumado al impacto de la genética y el gusto por lo poshumano, los artistas han comenzado a representar un tipo de individuo que se aleja enormemente de cualquier estereotipo o canon de belleza anterior, y esto se debe en buena parte a la inclusión del término cyborg en el arte, que cambia por completo todos los paradigmas en la manera que tenemos de mirar el cuerpo, al entender ahora a éste como una hibridación entre lo natural y lo tecnológico, al abordar el reemplazo de lo

²³ Rebecca Horn. Consultado el 15 de julio de 2022. En WikiArt, Enciclopedia de Artes Visuales. <https://www.wikiart.org/es/rebecca-horn>

Marina González Fernández

orgánico por lo artificial a favor de una mejora de las facultades humanas o de un cuestionamiento de nuestra propia naturaleza.

De esta manera se convierte en algo bastante habitual que este concepto de cyborg, que en la mayoría de las ocasiones viene ligado al empleo de nuevas tecnologías, se haya convertido en un punto de reflexión para los artistas, que lo van a comenzar a aplicar en nuevos y transgresores discursos y estéticas sobre el cuerpo, en los que además, por medio de esta búsqueda de nuevas alternativas a lo corpóreo se va a poner en marcha un proceso de construcción y análisis identitario del propio artista.

Cabe también destacar una serie de propuestas que se enmarcan dentro de lo que se ha descrito como “ciberfeminismo”, que se caracteriza por reflexión acerca del papel de la mujer dentro del contexto de la actual cultura de consumo de la información. Son bastantes los artistas que desde el siglo XX han venido adentrándose en estas narrativas sobre el cuerpo mecanizado e industrial, como podemos observar por ejemplo en obras como “*Electric Dress*” (1957) de **Atsuko Tanaka**²⁴.

Más cercano a la actualidad, algunas muestras claras de todas estas ideas las encontramos en la obra de **Sterlac**, que se centra en una investigación acerca del cuerpo robótico en la creación del hombre-máquina, empleando elementos que abarcan campos tan variados como la biología, la genética o la psicología (Guasch, 2004, pp. 66-67).

Por último, es necesario recalcar que también nos encontramos en muchos

casos, con que la deshumanización del cuerpo y los procesos y técnicas digitales dan lugar a personajes de aspecto futurista o de otros mundos, como los que se presentan en las obras de **Mariko Mori**, que plantea una nueva versión cibernética del cuerpo que acerca las posibilidades del futuro a la realidad actual.



3.1.1.3. Fig.16.: *Electric Dress* (1957)
Atsuko Tanaka

²⁴ Centre Pompidou, (2021), *Atsuko Tanaka, Denkifuku (Electric dress), 1956-1999*. <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/media/aLTQUqr>

3.1.2. EL ESPACIO ÍNTIMO DEL ARTISTA

3.1.2.1. EL RELATO INTIMISTA

El relato intimista es un tema al que cada vez se ha recurrido más desde mediados del siglo XX en adelante abarcando además todos los lenguajes y disciplinas artísticas, y es que, como ya se ha comentado en el epígrafe anterior, con la llegada de la posmodernidad, los microrrelatos han ido tomando cada vez más protagonismo a medida que el sentimiento individualista se ha ido asentando en las bases de la sociedad actual.

Pero esta proliferación del relato intimista no viene dada tan solo por cuestiones socio-contextuales, sino porque la intimidad también concede al individuo la capacidad de tener secretos, zonas ocultas, una sensación de espacio liberador en el que se hace resaltar la presencia individual dentro de la masa social, pero además, concede igualmente la posibilidad de crear un discurso comunal cuando estas realidades personales son exteriorizadas y compartidas con el público, generando movimientos de pertenencia a colectivos o de identificación con otros individuos.

Como ya hemos visto, el relato intimista se encuentra estrechamente vinculado a las narrativas autobiográficas, no obstante, para poder llegar a entender bien como para algunos artistas, cuyo discurso se basa en lo autobiográfico, intentan transgredir los límites entre lo público y lo íntimo/privado es fundamental comenzar por definir y diferenciar estos dos términos. De esta manera, cuando hablamos de lo “público” nos referimos a

lo que se deja a la vista o a lo que se comparte con los demás, mientras que, en contraposición a esto, lo “privado/ íntimo” es aquello que se restringe al propio individuo o a su círculo más cercano y que en muchas ocasiones precisa también de un espacio que pertenezca al individuo o a su entorno para que pueda ser considerado como tal. Hay que hacer también una pequeña diferenciación entre privado e íntimo, ya que se puede decir que el espacio íntimo se relaciona más con lo abstracto, con el yo interior de cada uno (pensamientos, emociones, sentimientos, etc.); y el espacio privado se encuentra conformado por toda aquella información que permite definir el perfil de una persona, y que no siempre tiene por qué ser considerado como íntimo, por ejemplo, la casa es el espacio privado donde reside la intimidad. Esto se aprecia muy bien en “*Haus-u-r*” (1985), pieza instalativa de **Gregor Schneider**²⁵ en la que recrea algunas de las habitaciones de su primera casa, creando entornos idénticos a como esta era, pero dentro de espacios expositivos, generando así un choque entre la noción de hogar como un espacio sumamente personal (íntimo) que se convierte en un lugar de acceso libre, poniendo así en evidencia la idea de que la noción de hogar (espacio íntimo) existe solo en relación con la privacidad.

Lo íntimo/privado puede ser transgredido y perder sus cualidades si pasa a ser públicamente observable, ya sea por una intencionalidad directa o por una falta de cuidado por parte del individuo, o por una invasión externa. Sin

²⁵ Gregor Schneider, (s.f), [Página Web Oficial] <https://www.gregor-schneider.de/>

Marina González Fernández

embargo, para que podamos afirmar que se da esta transgresión es necesario que primeramente se aporten suficientes indicios de la carga de intimidad, para que ésta sea considerada como tal y no como algo público (Velasco, 2015, pp. 129-130).

“La vida íntima es una sombra vaga mientras no se haya transformado (arrancada a lo privado, desindividualizada por decirlo así) en objetos dignos de aparecer en público. Es la transformación que se produce de ordinario en el relato y generalmente en la transposición artística de las experiencias individuales. Cada vez que describimos las experiencias que no son posibles sino en lo privado o en la intimidad, nosotros las colocamos en una esfera donde ellas toman una especie de realidad que, a pesar de su intensidad, ellas no poseían antes. Es la presencia de los otros mirando lo que nosotros vemos, escuchando lo que nosotros escuchamos, que nos garantiza la realidad del mundo y de nosotros mismos”

(Arendt, 1961, p. 90)

Ahora bien, el concepto de intimidad ha ido variando con el paso del tiempo, pero es quizás hoy en día cuando los límites entre lo público (lo conocido o de uso para la colectividad) y lo íntimo/privado (lo ausente, lo extraoficial o que sucede fuera de la escena pública) se encuentran más difusos, haciendo muy difícil delimitar estos conceptos. Esto se ha debido básicamente al papel que ha jugado la integración universal de internet en los hogares de la gente, convirtiéndose en algo que ya forma parte de nosotros, de la sociedad y de su progreso. La democratización y popularización de las tecnologías, a su vez, están íntimamente ligadas a la visualización en la red del individuo a

través de dispositivos que suplantán a los canales tradicionales y se instauran como ventana hacia los hogares y entornos comúnmente considerados como privados. Dentro de las dinámicas generadas por el mundo hiperconectado que permite internet, las redes sociales van a ocupar un papel increíblemente activo en la disolución de estas fronteras entre lo público y lo privado. Las redes sociales nos permiten construir una identidad de la que nosotros somos autores, sin embargo, para ello tenemos que hacer una selección de nuestras propias facultades para poder delimitar como queremos que se nos vea. Esto lleva a que de manera cada vez más frecuente, lo íntimo se haga público, y es aquí donde aparece el concepto de la “extimidad” (Ríos, 2019, pp. 48-50).

El término “extimidad” es mencionado por primera vez por el filósofo Jaques Lacan y que fue adoptado por el psiquiatra francés Serge Tisseron, que lo define como “*el movimiento que empuja a cada cual a mostrar una parte de su vida íntima, tanto física como psíquica*” (Tisseron, 2014). Pero esta extimidad no está libre de una responsabilidad del individuo a la hora de elegir que es para él lo íntimo o privado, marcando una división clara respecto a que es lo que comparte y que no.

Quizás uno de los mejores ejemplos que podemos encontrar en lo que respecta a la disolución de las fronteras entre íntimo y público y la extimidad dentro del panorama artístico actual es el caso de **Tracey Emin**, artista que a lo largo de su trayectoria ha ido adoptando una narrativa en sus obras con un tono en muchos casos demasiado íntimo, incluso para la propia artista, generando una sensación de incomodidad en el espectador a la par que de veracidad, ya que no esconde nada. Esto se ve reflejado en obras como “*Everyone I Have Ever Slept With*” (1995), en la que presenta una tienda de campaña con los nombres de todas aquellas personas con las que había

Marina González Fernández

mantenido relaciones sexuales hasta ese momento, o en una línea similar, “*My Bed*” (1998), instalación en la que muestra su cama rodeada de numerosos y controvertidos objetos personales (Velasco, 2015, pp.135-137).



3.1.2.1. Fig.17.: *Everyone I Have Ever Slept With* (1995)
Tracey Emin



3.1.2.1. Fig.18.: *My Bed* (1998)
Tracey Emin

Igual de intimista, pero más familiar y menos radical que la obra de Emin, se puede destacar la obra en formato audiovisual de **Jonas Mekas** “*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*” (2000), película experimental en la que el cineasta recopila cincuenta años de grabaciones de su entorno cotidiano, que aparecen acompañadas por la narración por parte del artista de reflexiones sobre el paso del tiempo y la fugacidad de la vida²⁶.

También podemos destacar a **Marina Abramóvic** como una artista que ha basado buena parte en sus propias experiencias personales y en la exteriorización de éstas a través de su trabajo con el cuerpo, como hizo en “*The Lovers: The Great Wall Walk*” (1988)²⁷, performance realizada con el que en ese entonces era su pareja, en la que ambos parten de distintos puntos de la Gran Muralla China para volver a encontrarse en un punto y dar así por finalizada su relación y su convivencia.

Como podemos apreciar, el relato intimista se ha manifestado de formas muy diversas en los últimos tiempos, dependiendo el lenguaje artístico y los canales de comunicación seleccionados para manifestar la intencionalidad discursiva última de cada artista, sin embargo, todas ellas tienen en común que se enmarcan dentro de un espacio – real/delimitado o ficticio/abierto– que en último término remite siempre a la privacidad de la casa, la habitación o el estudio del artista.

²⁶ Centre Pompidou, (2012), *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*
<https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/cKepqG>

²⁷ Public Delivery (“6 de septiembre de 2018). *Marina Abramovic & Ulay- The Lovers: The Great Wall, 1988/2008* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=KtX7yZo_5vg

3.1.2.2. PERSONALIZACIÓN DEL ESPACIO: LA RELACIÓN ENTRE AUTOBIOGRAFÍA, IDENTIDAD Y LOS ESPACIOS ÍNTIMOS / PRIVADOS.

“El tiempo que pasa (Mi historia) deposita residuos que van apilándose: fotos, dibujos, carcasas de bolígrafos-rotuladores ya secos desde hace tiempo, carpetas, vasos perdidos y vasos no devueltos, envolturas de puros, cajas, gomas, postales, libros, polvo y chucherías: lo que yo llamo mi fortuna”

Georges Perec, Especies de Espacios (1974)

Una de las características principales de los espacios íntimos/privados es que son lugares donde podemos sentirnos seguros, relajados, retirarnos del mundo público, que nos dejan desarrollar nuestro sentido de pertenencia y que también nos permite expresar nuestros valores, creencias y modos de estar en la vida.

A medida que vamos haciendo un uso más cotidiano de estos espacios comenzamos a apropiarnos de ellos, modificándolos y adecuándolos a nuestros gustos y preferencias para conseguir un lugar más agradable, que se convierte al final en un reflejo del sentido de identidad de su ocupante.

Pero estos lugares no sólo son un reflejo de la identidad, sino que también son lugares donde ésta se construye.

Según el modelo de identidad de Breakwell²⁸, ésta se organiza en torno a cuatro principios: **la distintividad**, que hace alusión al deseo de mantener la singularidad de uno mismo; **la continuidad**, que se refiere a la necesidad de mantener a lo largo del tiempo y de diferentes escenarios la continuidad entre el autoconcepto pasado y presente; **la autoestima** o evaluación positiva de uno mismo; y **la autoeficacia**, que es la creencia del individuo en sus capacidades para afrontar su modo de vida. Cuando se tiene apego por un lugar, como es el caso de los espacios íntimos/privados, estos lugares ayudan a mantener estos cuatro parámetros, es decir, que permite mantener una base estable en el autoconcepto de identidad de su ocupante, en los que además se generan toda una serie de reflexiones en torno al “yo” y a las vivencias personales que nos ayudan a estudiar, organizar y estructurar conceptos importantes acerca de quienes somos²⁹.

Estamos hablando pues, del concepto de la “identidad de lugar”³⁰, que es una subestructura de la identidad en la que se recogen todos los recuerdos, ideas, sentimientos, actitudes, preferencias y valores referentes a los lugares o espacios en los que la persona desarrolla su vida cotidiana y hacia los que siente afecto, y a partir de los cuales puede establecer vínculos emocionales

²⁸ Breakwell, G.M., (1992). *Psicología social de la identidad y el autoconcepto*.

²⁹ Poggio Lagares, Lucía, (2016). *La personalización de los espacios primarios a través de los objetos*, p. 35-36.

³⁰ Poggio, (2016), p.27.

Marina González Fernández

y de pertenencia a determinados entornos. De este modo, si consideramos la identidad de lugar como una subestructura de la identidad personal, todos los recuerdos, ideas, sentimientos y actitudes que conforman la identidad personal se encontrarán en parte proyectados a través de la personalización que cada persona haga de dicho lugar.

La personalización de un espacio es una actividad que se define como el *“conjunto de conductas que una persona lleva a cabo en un espacio determinado y que le permiten verse reflejado y como dueño del mismo”* (Aragón y Pérez-López, 2009, p.284), es decir, es un mecanismo a partir del cual podemos hacer que un lugar represente lo que somos, facilitando de esta manera la formación, preservación y representación de la identidad y poniendo de manifiesto la individualidad y peculiaridad de ésta. Esta actividad, por lo tanto, nos permite sentir un espacio como propio y establecer vínculos afectivos de protección o confianza, nos ofrece una intimidad que hace que nos resulte más fácil comportarnos en ella de forma más genuina, dejando aflorar nuestra verdadera realidad y la manera de sentir con uno mismo. Sin embargo, la personalización del espacio no sólo tiene implicaciones a nivel individual, sino que también facilita a los demás poder adivinar determinada información acerca de la persona que habita este espacio (siempre que los códigos sean compartidos), ya que a través de esta acción codificamos nuestra identidad a partir de elementos simbólicos.

Estos elementos simbólicos son los objetos y las huellas que dejamos en el lugar y a través de los cuales expresamos nuestras características personales, tanto a los demás como a nosotros mismos. De manera consciente o no, seleccionamos y almacenamos estos objetos por un motivo,

por una atracción. Sartre consideraba que la única razón por la que se quiere tener o poseer algo es para aumentar o extender el yo, y que la única forma a través de la cual se puede entender quien se es, es observando aquellas cosas que se tienen o se poseen y hacia las cuales se tiene un apego que se basa más en lo emocional que en lo meramente funcional³¹. **Sophie Calle** nos muestra esto en su serie fotográfica *“Hotel Room”* (1981), en la que expone el espacio privado de los huéspedes de un hotel fotografiando sus objetos personales, que, depositados *a priori* en la despersonalizada habitación del hotel, de repente la dotan de una nueva significación que se relaciona con la identidad del huésped.



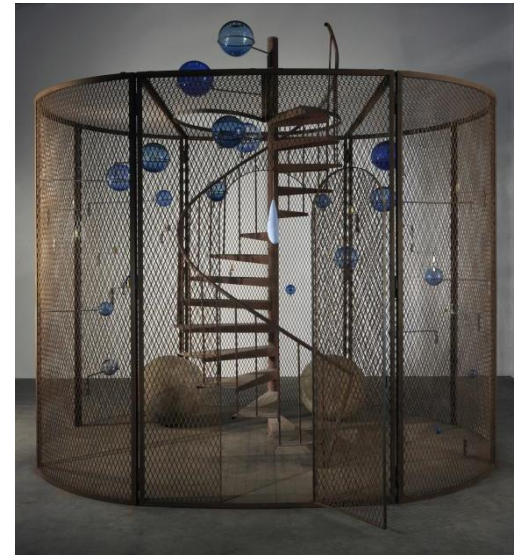
3.1.2.2. Fig.19.: *Hotel Room* (1981)
Sophie Calle

³¹ SARTRE, J. P, (1954). *El ser y la nada*. Iberoamericana.

Marina González Fernández

Estos objetos son por lo tanto más que simples posesiones materiales, ya que representan la manera en la que consciente o inconscientemente nos vemos a nosotros mismos, nos permiten elaborar un concepto de quienes somos y además suelen tener un valor biográfico a partir de cual somos capaces de conectar el pasado con el presente, el objeto así sobrepasa su funcionalidad original, y se convierte en un elemento de comunicación, un mensaje que responde a un código concreto que le aporta el individuo.

Si tenemos en cuenta estas propiedades y resignificaciones con las que dotamos a los objetos que nos rodean, no es de extrañar que muchos de los artistas que trabajan acerca de la memoria y lo autobiográfico recurran al objeto (real o representado), para narrar sus propias historias personales o para establecer una conexión entre lo emocional y el espacio habitado. Es por este motivo que, en la contemporaneidad, resulta bastante habitual que las obras construidas a partir del objeto no se centren tan solo en remitir a un fragmento del tiempo, sino que también hacen alusión al espacio ocupado por dicho objeto. Esta cuestión se plantea de manera muy evidente en las instalaciones artísticas construidas a partir de objetos, como en la serie “Cells” (1989-1993) de **Louise Bourgeois**, conformada por un conjunto de piezas de narrativa autobiográfica a modo de habitáculos construidos a partir de diferentes objetos y elementos arquitectónicos, todos ellos cargados de una fuerte simbología personal³².



3.1.2.2. Fig.20.: *Cells* (1989-1993)
Louise Bourgeois

³² Lamas, Álvaro, (2016, 18 de marzo). *Louise Bourgeois. Estructuras de la existencia: las celdas*. Metalocus. <https://www.metalocus.es/es/noticias/louise-bourgeois-estructuras-de-la-existencia-las-celdas>

Marina González Fernández

3.1.2.3. DESARROLLO DE LA IDENTIDAD ARTÍSTICA: LA CASA, EL DORMITORIO, EL ESTUDIO.

Como hemos visto, los espacios íntimos y privados, en concreto la casa y el dormitorio o habitación, y los objetos que hay en ellos resultan, para cualquier individuo, fundamentales a la hora de construir y manifestar la propia identidad, y esto no es diferente en el caso concreto de los artistas, aunque si bien es cierto que para éstos las experiencias almacenadas o sugeridas por estos espacios no sólo le van a servir como herramienta de construcción de la identidad personal, sino también como medio de desarrollo de su identidad artística. A lo que debemos sumar además que el artista va a precisar o disponer de otro espacio restringido a al ámbito de la intimidad cuya funcionalidad va a ser específicamente la de la práctica y expansión de la identidad artística: el estudio o taller.



3.1.2.3. Fig.21.: *Herrenzimmer* (1979)
Heidi Bucher

LA CASA

La casa, el hogar o la morada es el lugar por excelencia del espacio privado, sus paredes nos separan, ocultan y resguardan del mundo público, del macrocosmos urbano. Pero la casa no es sólo un espacio compartimentado con la funcionalidad concreta de habitar, ya que esta misma funcionalidad hace que el espacio doméstico, en el que coexisten la cotidianidad, los afectos, las pertenencias, lo rutinario y los vínculos personales, se constituya como uno de los espacios biográficos más importantes para cada individuo.

Es así como este espacio se convierte dentro de los discursos artísticos en una construcción simbólica en la que se incluye todo un imaginario relativo a lo familiar, lo íntimo o las aspiraciones y secretos del individuo que habita en ella, pero que también es capaz de acoger formas de violencia, desapego y trauma. (Abellán, 2018, p. 260)

Es decir, desde la casa, y en ella, se generan y entrecruzan todo tipo de historias personales e íntimas, que se relacionan directamente con el habitar en su sentido más amplio. La arquitectura doméstica se erige de esta manera como el punto de inicio para la reflexión personal de muchos artistas, que, vinculado con la memoria, la simbología de los objetos y la personalización del espacio han hecho de ésta el escenario para la indagación acerca de su propia identidad y experiencia. Esto lo podemos ver en obras como "*Herrenzimmer*" (1979), de **Heidi Bucher**, en la que realiza una recapitulación autobiográfica hacia su infancia por medio de copias de los espacios interiores de la casa en la que creció, que consigue por medio de la superposición de látex y tejidos sobre las paredes de las habitaciones, conformando una fina lámina translúcida parecida a una piel desgastada o

Marina González Fernández

un pergamino, que luego extrae y dispone de manera instalativa reconstruyendo el volumen de las estancias. Muy similar es también el estudio que hace el artista **Do Ho Suh** de los límites entre el espacio público y privado que plantean las paredes de la casa en "*Apartment A*" (2011-2012), una instalación en la que recrea espacios domésticos con telas de tul, con las que consigue que todo lo opaco (muebles, paredes, puertas, etc.) se muestre transparente, frágil y ligero³³.

Son también especialmente destacables todas las manifestaciones artísticas que han surgido acerca de la reflexión sobre la casa desde una perspectiva de género femenina, por el papel de reclusión o de limitación que de manera cultural y tradicional ha supuesto la casa para las mujeres. Ejemplo de ello es la obra "*Semiotics of the Kitchen*" (1975) de **Martha Rosler**³⁴, performance en la que la artista va nombrando cada letra del alfabeto y una serie de utensilios de la cocina que empiezan por esa letra, que coge y utiliza de manera paródica, para hacer así una crítica subversiva del papel de la mujer dentro del hogar. También cabe destacar la serie de obras de **Louise Bourgeois** conocidas como "*Femme-maison*", constituida por varias piezas o versiones que Bourgeois realizó a lo largo de toda su vida, y que incluyen dibujos, grabados, esculturas e instalaciones que se caracterizan porque presentan cuerpos femeninos en los que la parte superior es sustituida por las formas rectilíneas de la vivienda, y que hacen alusión tanto a episodios de la infancia de la artista, como a una crítica acerca de cómo las mujeres parecen estar aprisionadas en una caja, en sus casas o en situaciones

sociales de las que intentan escapar constantemente (Sádaba, 2017, pp. 219-228).



3.1.2.3. Fig.22.: **Apartment A** (2011-2012)
Do Ho Suh



3.1.2.3. Fig.23.: **Femme Maison** (Tree examples)
Louise Bourgeois

³³ Grillo, Francesca, (2019, 11 de noviembre). *LACMA: Do Ho Suh reproduces his New York apartment with fabric*. Domus. <https://www.domusweb.it/en/news/gallery/2019/11/11/do-ho-suh-a-new-york-apartment-entirely-made-of-fabric.html>

³⁴ Public Delivery, (2020, 2 de enero). *Martha Rosler - Semiotics of the Kitchen, 1975* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=AmZyT1IsVTU>

EL DORMITORIO

El dormitorio es la caja donde guardamos nuestra intimidad, habitamos y experimentamos este espacio como un punto ciego ante la mirada del mundo, como un lugar recóndito en medio de cualquier parte que nos resulta tan personal que nos hace liberarnos de las ataduras de la apariencia, las paredes del dormitorio son una barrera que establece el límite entre el espacio más íntimo de una persona, y el espacio privado de la casa. Es un lugar de reflexión que contiene nuestras actividades, pensamientos y sentimientos más privados, que quedan flotando en el aire cuando salen y que quedan grabados en sus paredes. Es, por tanto, un santuario para uno mismo, donde se entra con más facilidad en armonía con el sentir propio, donde puede experimentar con mayor cercanía los rasgos de la identidad que por ocultación o desconocimiento pasan desapercibidos.

Así mismo, el dormitorio es el continente de nuestros objetos, no sólo aquellos que tienen un mero carácter funcional, sino también de algunos que tienen un gran valor autobiográfico. El dormitorio es capaz así, de contar una historia, la historia personal de cada uno que queda marcada por la huella de los acontecimientos que aquí ocurren o que aquí se meditan.

Es por estos motivos que muchos artistas han desarrollado o revisado el tema de la narrativa intimista o autobiográfica tomando como punto su dormitorio o los elementos que hay en él, como hizo **Van Gogh** con las tres versiones de la *"Habitación en Arlés"* (1988-1989), que constituyen de

manera histórica, la representación por antonomasia del espacio propio. Sin embargo, la libertad en los discursos y lenguajes artísticos que se instaura a partir del siglo XX y especialmente en la posmodernidad, han hecho que las interpretaciones del espacio íntimo de la habitación y de las historias que ocurren dentro de ella se hayan tornado muy variadas, pudiéndose rastrear hasta la actualidad sin que hayan perdido vigencia. El arte contemporáneo y posmoderno va a estudiar el entorno de la habitación desde múltiples perspectivas: como lugar íntimo o sexual como se observa en *"Intimacy"* (2013-2014) de **Abel Azcona**, o en la ya mencionada obra de Emin *"My Bed"*, o también en *"Les Dormeurs"* de Sophie Calle; así mismo, la habitación se ha mirado como un lugar que puede ser tanto propio como inhabitable, como se puede ver en *"Chambre 202, Hotel du Pavot"* (1970) de **Dorothea Tanning**, instalación en la que la habitación se traslada del ámbito doméstico a no-lugares o espacios de tránsito, como la habitación de un hotel por medio de la formulación de una habitación inhabitable, sin cama, tan solo ocupada por esculturas blandas a modo de muebles inertes³⁵. Otros discursos abordan la habitación como lugar donde superar la enfermedad, el dolor o incluso morir, como *"Sin esperanza"* (1945) de **Frida Kahlo**, pero también como un lugar en el que se sueña y se encierran sueños, como se presenta en la obra de **Sandy Skoglund**, que combina la fotografía, la escultura y la instalación para representar surrealistas habitaciones y espacios domésticos que aluden al mundo de los sueños.

³⁵ Dorothea Tanning Foundation (s.f.). *Hotel du Pavot, Chambre 202 (Poppy Hotel, Room 202)*. <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/132/>

Marina González Fernández



3.1.2.3. Fig.24.: *Untitled works*
Sandy Skoglund



3.1.2.3. Fig.25.: *Chambre 202, Hotel du Pavot* (1970)
Dorothea Tanning

EL ESTUDIO

Como hemos podido observar, vamos delimitando multitud de habitáculos diferenciados en los que cobijarnos y a través de los cuales poder situarnos en el mundo y tratar de explicarlo. Son espacios en los que encerramos la realidad, la fragmentamos, seleccionamos y la ordenamos siguiendo un esquema para así poder abordarla. Mientras que la mayoría de los individuos le dan esta funcionalidad reflexiva a espacios privados o íntimos como la casa o la habitación, el artista va a contar con un lugar destinado únicamente al desarrollo de esta tarea: el estudio.

El estudio o taller del artista es un espacio reservado, ubicado dentro o fuera de la casa, y cuya finalidad es la de desarrollar la creatividad, como si las ideas y los métodos de cada artista necesitasen de un lugar específico y real para poder florecer. Aunque si bien es cierto que más allá de la necesidad que realmente pueda suponer el necesitar un espacio adecuadamente equipado para trabajar, son muchos los artistas que han recurrido a la reclusión voluntaria como medio para poder producir sus obras. Es como si estos espacios tuvieran una especial fuerza invisible para que en su interior se pueda hallar una fórmula milagrosa de la creatividad, y existen también muchas obras encumbradas y enormemente conocidas de las que sabemos que fueron concebidas gracias al encierro del artista, como *“La noche estrellada”* (1889) de Van Gogh o las Pinturas Negras de Goya.

No obstante, resulta interesante ahondar en las razones que de manera instintiva llevan a los artistas a querer autoaislarse, y que quizás el estudio como espacio físico en el que la obra de arte se genera, interviene significativamente en el resultado final de la creación. Para comenzar, hay que tener en cuenta que, en muchas ocasiones, los mismos estímulos

Marina González Fernández

procedentes del contacto directo con el mundo que son indispensables para la creación artística, llegado el momento de la formalización de la idea, historia o fantasía emanada de ellos, de repente pueden llegar a convertirse en un estorbo, obstruyendo la claridad de los pensamientos e interponiéndose en el proceso creativo de muchos artistas.

Así mismo, el estuche cerrado que es el estudio, ampara el momento de creación, es un entorno protector y seguro en el que todas las ideas tiene cabida, sin necesidad de tener que preocuparse por si algo sobra o es erróneo. En el interior del estudio el artista es vulnerable y al mismo tiempo cuenta con todos las herramientas para poder superarse, es su centro de intimidad.

Como ejemplos relevantes de como el taller puede influir o relacionarse por completo con la obra de una artista podemos destacar el taller de **Brancusi**, donde guardaba una obra de cada una de las épocas de su trayectoria, que se disponían y ordenaban de forma armónica. Solo en su taller Brancusi encontraba la tranquilidad necesaria para desarrollar sus obras. Otro caso especialmente relevante es el del estudio de **Francis Bacon**, en el que reinaba un gran caos y desorden, pero que para el artista eran imprescindibles para poder generar un ambiente favorable para la creación, ya que la vorágine de una gran variedad de objetos acumulados le servía a modo de laboratorio de imágenes, detonadores de fenómenos inesperados con los que se nutre su obra.

Pero existen otros casos especiales, como el de **Frida Kahlo**, en el que su taller fue durante buena parte de su vida su propia habitación, ya que por sus enfermedades se vio obligada a tener que estar recluida y pintar desde la cama, lo cual tuvo un gran impacto en la narrativa de sus obras.

Por último, cabe también destacar el caso de otros artistas en el que la cualidad de espacio íntimo del estudio es sustituida por la configuración de un espacio público de encuentro, como es el caso de los múltiples talleres que a lo largo de su vida tuvo **Andy Warhol**, como el famoso “The Factory”, lugar de reunión abierto a todo tipo de personas de la escena underground neoyorkina.



3.1.2.3. Fig.26.: Taller de Brancusi, 1934

3.1.3. CONCLUSIÓN

Como se ha podido comprobar existe una relación directa entre la efervescente búsqueda y definición de la identidad dentro del individualismo posmoderno, microrrelatos que da lugar a la aparición de nuevas formas de autorretrato, más centradas en el plano psicológico que en el meramente representacional y que en muchas ocasiones surgen a partir de la reflexión acerca de los espacios íntimos y privados.

Esta mirada hacia uno mismo, ya sea con intenciones individualistas o por la necesidad de trasladar el sentir individual a la colectividad, genera una amplia variedad de versiones y puntos de vista acerca de la imagen que tienen los artistas de sí mismos y de su relación con el mundo, lo que se traduce directamente en que se hayan abordado y desarrollado una gran multitud de narrativas, lenguajes y recursos comunicativos y representaciones dentro del campo de la plástica.

Esto nos deja un crisol de obras en las que la autorreferencialidad se mantiene vigente y en el que el límite entre lo privado/íntimo y lo público sea en muchas ocasiones bastante incierto.

Así mismo, hemos podido comprobar que los espacios íntimos del artista- casa, dormitorio y estudio- resultan ser lugares particularmente ligados a la génesis y proyección tangible de una gran cantidad de discursos cuyo fin último es, en la mayoría de las ocasiones, la exploración de la identidad, la exploración de las barreras de la intimidad y la expiación de traumas y episodios autobiográficos.

3.2. DESCRIPCIÓN DE LOS ASPECTOS TÉCNICOS, FORMALES, MATERIALES.

3.2.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO

Tal y como se ha comentado en la descripción discursiva de cada una de las obras presentadas, y a lo largo del desarrollo del capítulo anterior, el discurso general del presente TFM se basa en la **narración** intimista de una serie de hechos vivenciales, de la exteriorización y representación de un largo proceso de cambio, maduración y reflexión personal que ha girado en torno a la redefinición y reorganización de una identidad fragmentada a raíz de un suceso traumático. Así mismo, el componente narrativo también se encuentra implícito dentro de las aportaciones y propuestas artísticas, ya que, de forma individual, cada una de ellas expresa una narrativa que remite a diferentes momentos o episodios claves de la historia general.

De este modo, dado que la narrativa constituye el eje principal del discurso autobiográfico e intimista que se plantea en este trabajo, a lo largo del siguiente capítulo se tratará de describir en primer lugar en qué consiste el arte narrativo, y a partir de ahí, cuáles han sido las estrategias y recursos narrativos empleados en la estructuración del discurso general que se ha abordado, así como las claves de ese discurso personal.

3.2.1.1. EL ARTE NARRATIVO

“La narrativa está presente en todo momento, en todos los lugares, en todas las sociedades; de hecho, la narrativa comienza con la historia misma de la humanidad; no hay, nunca ha habido lugar alguno, ni ninguna persona al margen de las narraciones”

(Barthes, 1975)³⁶

Dentro del arte existen muchos recursos comunicativos cuyo fin es transmitir al espectador un determinado discurso o lectura de la obra, ya sea de forma más o menos abierta o acotada. Sin embargo, a la hora de contar una historia, independientemente de si es un fragmento o momento concreto de ésta, o una serie de acontecimientos que se desarrollan a lo largo de un tiempo, se emplea **la narración**, que es el recurso que hace posible estructurar la memoria y recordar experiencias personales, de otros, o relacionadas con nuestro contexto en general. A la tipología artística que de forma concreta emplea este recurso como medio de comunicación de un discurso se le conoce como **arte narrativo**.

Podemos decir pues que, en definitiva, el arte narrativo es aquel *“que posee un discurso narrativo, que se caracteriza por organizar y definir los hechos*

³⁶ Barthes, Roland, 1975. “Una introducción al análisis estructural de la narrativa”, en *New Literary History* 6, n.º 2, p.237.

Marina González Fernández

que suceden en una historia, modificándolos de acuerdo con una intencionalidad específica” (Arrebola, 2017, p. 65). Es por este motivo que el arte narrativo va a implicar un proceso de lectura de carácter abierto para el receptor, que deberá examinar y vincular una serie de marcas, signos y símbolos adheridos al relato para poder descifrarlo³⁷.

A lo largo de la mayor parte de la historia del arte, las manifestaciones artísticas (especialmente la pintura y la escultura) han estado muy vinculadas a la narración, ya que los temas principales que ocupaban las grandes obras de arte estaban conectados con textos escritos, como relatos bíblicos, mitológicos o históricos. Sin embargo, con la llegada del arte moderno en la segunda mitad del siglo XIX, los discursos narrativos dejaron de ser de interés para los artistas, que comenzaron a preocuparse más por el desarrollo de nuevos lenguajes, formas y medios expresivos en la representación de la realidad, e incluso, más cercano a nuestros días, desprendiéndose de todo estilo para preocuparse exclusivamente de conceptos y cuestiones según el proyecto; o de generar una poética al margen de las formas o lenguajes que se utilicen.

De esta manera, no es hasta la entrada de la posmodernidad, que el interés por la narración se ha ido recuperando progresivamente hasta la actualidad. No obstante, las propuestas narrativas contemporáneas, a diferencia de las del arte tradicional, no necesariamente tienen por qué depender o estar vinculadas a un texto previo o ser ilustraciones del mismo, ni tampoco hace falta que en ellas se diferencien una serie de acciones por medio de

narradores o personajes como podemos ver en las instalaciones y objetos de Félix González Torres³⁸, por medio de las cuales habla de su propia biografía en torno al amor y la muerte, como por ejemplo en “*Untitled. (Portrait of Ross in L.A.)*” 1991, donde presenta una pila de 175 lbs (79kg) de caramelos, que representan el peso de su pareja antes de que le diagnosticaran de sida. Los visitantes pueden coger los caramelos y la obra va desapareciendo, siento esta acción una metáfora que narra el proceso de apagamiento y consumición de su pareja hasta su muerte³⁹.



3.2.1.1. Fig.27.: *Untitled. (Portrait of Ross in L.A.)* (1991)
Félix González Torres

³⁷ Arrebola, P., Simón, 2017, p.70.

³⁸ The Félix González- Torres Foundation, (s.f), <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/>

³⁹ Art Institute of Chicago (s.f), “*Untitled*” (*Portrait of Ross in L.A.*) <https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>

Marina González Fernández

Estos cambios que se han dado en la construcción de los discursos narrativos contemporáneos se ha debido fundamentalmente a que, como ya hemos visto, el entorno del arte actual es una plataforma que no solamente se presta a esta narración y a los microrrelatos, sino que además permite experimentar con ello gracias a que dentro del arte contemporáneo los distintos lenguajes y su lectura están constantemente en cambio ya que cada artista o espectador tiene el poder de alterar la idea acerca de qué es una obra de arte, qué es lo que cuenta o como debe interpretarse. De esta forma, al no existir unas reglas claras o estrictas, las posibilidades de evasión poética o narrativa son muy variadas, dando lugar a una amplia variedad de recursos y estrategias en la representación de las diferentes historias. Por ejemplo, en *“Exploration of the soul”* (1994) **Tracey Emin** narra, a partir de 32 textos de carácter poético escritos a mano y un par de fotografías, un repaso y reflexión acerca de los momentos más significativos de su vida hasta los trece años⁴⁰.

Así mismo, la implantación y empleo de los nuevos medios digitales y tecnológicos en el mundo del arte también ha servido como recurso para la construcción de discursos narrativos. Esto lo podemos apreciar en obras como *“Hello World”* (2008) de **Christopher Baker**, video-instalación en la que un gran mosaico de cientos de pequeños videos muestra a diferentes usuarios de internet hablando al mismo tiempo, generando un caos visual y sonoro que representa la pérdida de la identidad y las mutaciones de la información que suceden en la red.

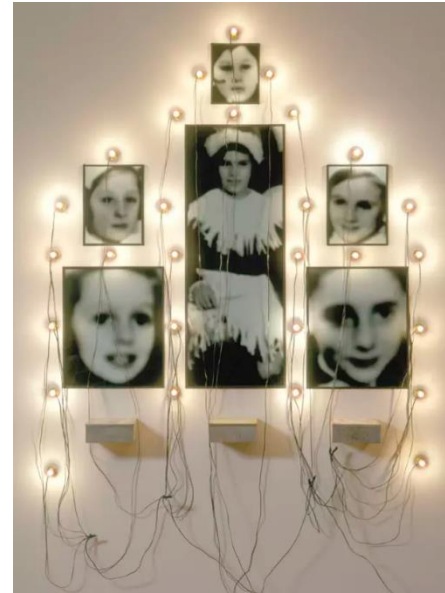


3.2.1.1. Fig.28.: *Hello World* (2008)
Christopher Baker

⁴⁰ Tate, (s.f), Tracey Emin, *“Exploration of the Soul”* 1994, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-exploration-of-the-soul-t11887>

Marina González Fernández

También es característico de las narrativas visuales contemporáneas que se encuentren muy vinculadas al ámbito de la memoria y las experiencias personales, incluso cuando lo que se persigue es plantear una cuestión, sentimiento o problema colectivo ejemplo de ello es **Christian Boltansky**, que vivió los últimos años de la Segunda Guerra Mundial y la catástrofe después de ésta, y traslada sus experiencias propias acerca del horror de la huella del holocausto a un discurso sobre este sufrimiento colectivo en algunas de sus obras, como las incluidas en la serie “*Les monuments*” (1984), en la que se incluyen piezas instalativas conformadas por imágenes, objetos y dispositivos luminosos⁴¹. Los artistas recurren así a episodios de su propio pasado, a la caja negra de sus asociaciones y recuerdos íntimos para dar forma al mensaje y componer sus pequeños relatos, lo que lleva en muchos casos a una resignificación de símbolos e iconos o a la aparición de nuevas acepciones. Esta característica se aprecia muy bien en “*The Sled*” (1969) de **Joseph Beuys**, en la que el artista presenta un trineo al que aparecen amarrados con cinchas una linterna y una manta como pieza que narra el episodio de su vida en el que siendo piloto combate durante la Segunda Guerra Mundial, sufrió un accidente que casi le cuesta la vida, pero al que sobrevivió gracias a que fue recogido en un trineo y curado por un grupo de nómadas tártaros⁴².



3.2.1.1. Fig.29.: **Les Monuments (Odessa)** (1984)
Christian Boltansky



3.2.1.1. Fig.30.: **The Sled** (1969)
Joseph Beuys

⁴¹ Jewish Museum (s.f), *Christian Boltansky Monument (Odessa)*, <https://thejewishmuseum.org/collection/28216-monument-odessa>

⁴² MoMA, (s.f), *Joseph Beuys, The Sled*, <https://www.moma.org/collection/works/81506>

3.2.1.2. RECURSOS Y ESTRATEGIAS NARRATIVAS

MARCAS DE LA NARRACIÓN

Las marcas de narración son los elementos que dan cuerpo al discurso narrativo, y aunque estas marcas se establecieran en primer lugar para tratar de esquematizar y taxonomizar las narrativas literarias, también son perfectamente aplicables a las narrativas visuales.

Para poder comentar y definir cuáles son las características propias del relato narrado en el proyecto artístico que ha resultado de esta investigación es fundamental que, en primer lugar, se describan cuáles son sus marcas de narración propias. Para ello se tomará como referencia el conjunto de marcas narrativas que la teórica y crítica Mieke Bal identifica y diferencia en su ensayo *Teoría de la Narrativa* (1990), y que son: actores y personajes, estructura de los acontecimientos, dimensión espacial, dimensión temporal y puntos de vista del autor y del espectador. Las variaciones que se dan sobre estos elementos son las que darán como resultado una historia concreta y diferente del resto, de modo que existen una infinidad de posibilidades para la sucesión y el intercambio que dan lugar a un ilimitado número de narraciones.

A) Actores y personajes

Se entiende como actores y personajes al conjunto de figuras que viven los acontecimientos narrados desde diferentes puntos de vista, lo que conlleva que el espectador se presente como un personaje más, un testigo que se

involucra en el relato a través la empatía que despiertan en él los verdaderos personajes o partir de los paralelismos que encuentra entre dichos personajes y su universo subjetivo.

Sin embargo, como ya hemos visto, dentro de las narrativas visuales de la actualidad los personajes no siempre tienen por qué aparecer representados de manera explícita, sino que en muchas ocasiones éstos son sugeridos a través de códigos, metáforas y símbolos visuales.

En las aportaciones artísticas del presente TFM se emplea precisamente este recurso, la alusión indirecta a distintos personajes a través de lo simbólico, de este modo, al tratarse de un discurso autobiográfico me sitúo a mí misma como personaje principal de la historia, representando mi presencia en ella a través de iconografías personales que a su vez constituyen un autorretrato psicológico. Y de igual forma ocurre con el resto de los personajes, que son sustituidos por iconos y símbolos a los que se le da una interpretación personal para tratar de transmitir a partir de ellos las emociones asociadas a esos personajes.

B) Estructura de los acontecimientos

Existen muchas manera de narrar una historia, y aunque lo más habitual es seguir una trayectoria narrativa lineal y progresiva, en ocasiones si la historia cuenta con una gran complejidad en lo que respecta a personajes,

Marina González Fernández

espacios y tiempos diferentes dentro de la misma narración, suele recurrirse a otras estrategias que ayudan a organizar y comprender mejor el relato (separación de escenas, jerarquización de personajes, repetición de ciclos narrativos, flashbacks, etc.). No obstante, ya que las narrativas de la posmodernidad suelen centrarse en microrrelatos, lo habitual va a ser que estas complejidades en la articulación de los relatos no se den, habiendo quedado prácticamente relegadas a los discursos del arte tradicional.

En la narración general que se construye en base a las tres propuestas planteadas en este proyecto, se ha recurrido a una estructura narrativa básica y temporalmente lineal de planteamiento, nudo y desenlace, siguiendo las pautas de la literatura tradicional o dramática, temporalmente planteada como una sucesión de acontecimientos interconectados y concatenados entre sí, así como una lectura visual occidental, correspondiéndose así cada una de las aportaciones con uno de estos momentos del relato, aunque si bien es cierto que la aportación 1 ("*Horizons*") cuenta con una estructura un tanto más compleja en la que se insinúa una separación en escenas. No obstante, en general, se decidió estructurar así la narración para facilitar su comprensión, para evidenciar cual fue el origen de los hechos narrados, la serie de acontecimientos que se generaron a raíz de ello y la conclusión final del proceso de cambio que supuso.

C) Dimensión espacial

Por dimensión espacial entendemos el contexto situacional en el que ocurrieron los hechos narrados. Al igual que ocurre con los personajes, dentro de las narrativas contemporáneas esta alusión al lugar de los hechos

suele representarse a partir de elementos simbólicos y metáforas visuales, aunque también es común que se prescindiera de una representación objetiva del espacio, ya sea porque el lugar de los hechos sea el propio interior del individuo o porque se considere que no tiene especial trascendencia para la interpretación o lectura del relato.

Dentro de las obras incluidas en este proyecto se puede apreciar el uso de ambos recursos, el de la representación explícita de un espacio físico, real o tangible (la habitación), y el de la representación de un espacio subjetivo y etéreo (la memoria, el espacio emocional, el interior de la persona). Tanto uno como el otro son esenciales para poder comprender el relato inscrito en cada una de las propuestas al mismo tiempo que cada uno de estos espacios nos lleva al siguiente como una sucesión lógica que enmarca los hechos dentro de un único espacio propio intercambiable. Es así como los espacios representados o evocados en las aportaciones se estructuran de este modo:

- Aportación I "*Horizons*": el espacio de la memoria, de lo onírico, del recuerdo fragmentado.
- Aportación II "*What the walls knows*": el espacio íntimo de la habitación.
- Aportación III "*Self-Portrait*": el espacio interior, el sentir con uno mismo, la identidad.

D) Dimensión temporal

Una narración, de manera habitual suele relatar un hecho sucedido en un momento concreto o bien contar una serie de sucesos que han pasado a lo largo de una franja determinada de tiempo, sin embargo, dentro de las

Marina González Fernández

narrativas actuales también se pueden encontrar narraciones en las que se da un “no-tiempo”, un tiempo estático y suspendido en el que el paso del tiempo real no se percibe, pero que en sí mismo sí que abarca un fragmento de tiempo real, como un estado de limbo.

La dimensión temporal se manifiesta en las propuestas incluidas en el proyecto de diferentes maneras, relacionándose directamente con la estructura de los acontecimientos narrados. De esta forma, en la propuesta 1 (“*Horizons*”) se hace referencia a una serie de acontecimientos que forman parte del pasado, en la propuesta 2 (“*What the wall knows*”), se alude a ese limbo temporal o “no-tiempo”, que abarca meses en la realidad pero que se percibe como un instante eterno e inmutable; y en la propuesta 3 (“*Self-portrait*”) se abarca un presente que mira al futuro.

E) Puntos de vista del autor y el espectador

El autor, entendido como la persona real que estructura el discurso narrativo, es comúnmente el narrador de la historia, aunque también existen algunos casos el papel del narrador puede recaer sobre alguno de los personajes del relato. Ahora bien, cuando el autor se representa así mismo dentro de una narración visual que alude a cuestiones autobiográficas, como es el caso de este proyecto, se puede decir que se da una simbiosis perfecta entre autor y narrador, realidad y ficción.

Así mismo, en lo que respecta a la relación del relato con el espectador o receptor, podemos decir que dentro de un discurso narrativo se puede perseguir en mayor o menor medida la interacción o el involucramiento del

espectador con la historia narrada, es decir, se puede presentar tanto un relato completamente abierto a interpretaciones en el que el papel del espectador sea “irrelevante” dentro del proceso catártico que hace el artista por medio de la narración, en un término medio se puede también buscar la creación de una narrativa que consiga despertar empatía emocional en el espectador, o bien se puede plantear al espectador como un narratario, como el receptor explícito y protagonista de la propia narración.

Con las obras incluidas dentro de este proyecto se busca que el espectador sea un observador, un receptor del que se espera que pueda autorreconocerse en ellas por medio de la empatía ya que dado que todas ellas surgen de un proceso de reflexión muy personal acerca de la intimidad y la identidad, el discurso narrativo es tan solo una excusa para poder presentar estas dos dimensiones de mi sentir individual frente a los demás, sin desestimar el hecho de que con ello se puedan generar preguntas e inquietudes en el espectador acerca de quién es él como individuo diferenciado de los demás.

IMAGEN Y TEXTO

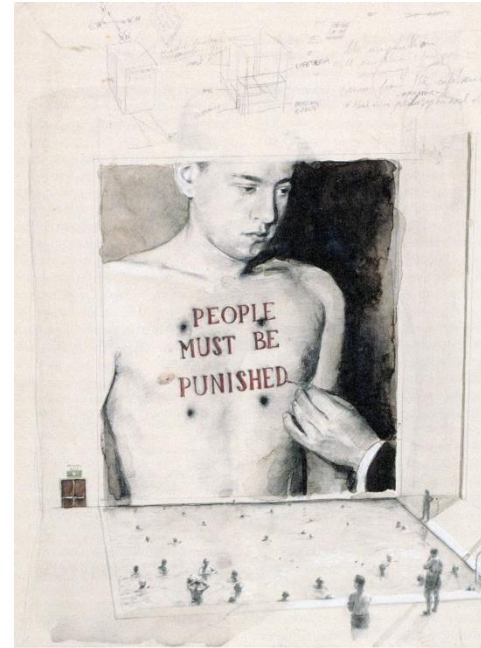
El arte narrativo, a diferencia de la narración literaria, emplea el poder de la imagen visual para contar los relatos, evocar emociones y activar los mecanismos de la imaginación, aunque también es frecuente, especialmente dentro del arte contemporáneo, encontrar obras en las que el texto forma

Marina González Fernández

también parte esencial de la pieza, ya sea de manera implícita, como elemento formal en la composición y en una relación de igualdad y colaboración entre ambos, generando un diálogo del que se pueden extraer una gran cantidad de significaciones y, por lo tanto, una situación compleja de interpretaciones tal y como sucede en la obra *"The swimming pool"* (2001) de **Michaël Borremans**, en la que aparece un mensaje escrito sobre el cuerpo del personaje principal determinando tanto el protagonismo de éste como el significado del relato de la obra; o como base de la construcción discursiva de la obra, de lo que el ejemplo más conocido y significativo es probablemente la obra *"Ceci n'est pas une pipe"* (1929) de **René Magritte**, en la que el texto constituye un juego de palabras con el que se reafirma la confrontación sobre la naturaleza del objeto real y el objeto representado, que es el motivo discursivo de la pieza.

La intervención textual implícita suele ubicarse normalmente de forma estratégica sobre una parte concreta de la imagen, enfatizando así su significado y otorgándole una narrativa particular, de tal manera que cuando nos enfrentamos a las imágenes y el texto como un todo, nos vemos involucrados en un juego en el que también se elabora y se transforma el significado expandido de la palabra.

Existen también otras obras, en las que el texto no se incluye dentro de la composición, sino que en forma de título juega un papel fundamental en la lectura de la misma, este es el caso de obras como *"Desnudo bajando una escalera"* (1912) de **Marcel Duchamp**, o *"La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo"* (1991) de **Damien Hirst**, título de la famosa pieza en la que este artista presenta un tiburón blanco sumergido



3.2.1.2. Fig.31.: *The Swimming Pool* (2001)
Michaël Borremans



3.2.1.2. Fig.32.: *Desnudo bajando una escalera*
(1912)
Marcel Duchamp

en un tanque de formol. Así mismo, y en el extremo contrario también encontraremos obras en las que el texto se emplea como base de reflexión y el signo caligráfico como recurso visual conformador de la imagen, como hace por ejemplo **Javier Pividal** en algunas de sus obras como “*Écrire en blanc III*” (2015), en la que configura su propia escritura desarrollando unos módulos geométricos a partir de los huecos que dejan las letras, y también podríamos mencionar en este ámbito a artistas muy relevantes como **On Kawara** o **Mel Bochner**.

Podemos decir pues, que dentro de estas simbiosis entre imagen y texto va a surgir un relato con una estructura y un ritmo característicos, en el que la palabra va a servir a modo de puente y anclaje entre el significado de la obra y la imagen. Por este motivo, la inclusión de textos dentro de las imágenes constituye un recurso comunicativo y estético que ha sido muy empleado por artistas contemporáneos como aportación y ampliación semántica de su obra, además de ser otra forma de leer y leerse en la narración continua que es la historia personal de cada uno⁴³, siendo las aportaciones presentadas en este proyecto un ejemplo más del empleo de este recurso como potenciador y catalizador de una correcta lectura e interpretación del discurso narrativo autobiográfico que se plantea.

⁴³ Arrebola, P., Simón, 2017, p.127- 141.

⁴⁴ Bolaño, Emilia, (2020, 8 de febrero). *Mamá. La araña es una buena madre*. HA! Historia del Arte. <https://historia-arte.com/obras/mama>

⁴⁵ Castillo, Mónica, (2018, 21 de septiembre). *Ana Mendieta, una artista cubana que sobrepasó los límites*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html>

SIMBOLISMO E ICONOGRAFÍA

Como ya se ha ido planteando con anterioridad, el hecho de recurrir a metáforas visuales creadas en base a distintos símbolos e iconografías personales es un recurso ampliamente empleado dentro de las narrativas actuales, especialmente en aquellas que son autobiográficas o autorreferenciales ya que se relaciona directamente con la personificación del objeto y con el deseo posmoderno de definir y a la vez ocultar su propio yo. Este aspecto resulta bastante relevante en la obra de artistas como **Louise Bourgeois** cuyo discurso autobiográfico se construye en base a símbolos y objetos a los que da una significación totalmente personal relacionada con sus propias experiencias vitales, como se puede apreciar en su obra “*Mamá*” (1999)⁴⁴ o en la ya citada serie “*Cells*” ; **Ana Mendieta**⁴⁵ que utiliza reiterativamente la sangre, elementos naturales como la tierra, el agua y el fuego así como su propio cuerpo para conformar las metáforas que sustentan a sus discursos acerca de los límites étnicos, sexuales, morales, religiosos y políticos⁴⁵, o también **Frida Kahlo** en cuyas pinturas podemos encontrar gran cantidad de metáforas visuales construidas a partir de elementos simbólicos a través de los cuales la artista nos va desvelando determinados episodios y aspectos de su vida.

A estos símbolos e iconos se les otorga una nueva significación que puede estar relacionada o no con su función original o su significado colectivamente aceptado o atribuido, de tal manera que se convierten en elementos en los que la identidad del autor queda inscrita, y a través de los cuales es capaz de presentar su propia visión del mundo y de sí mismo.

Marina González Fernández

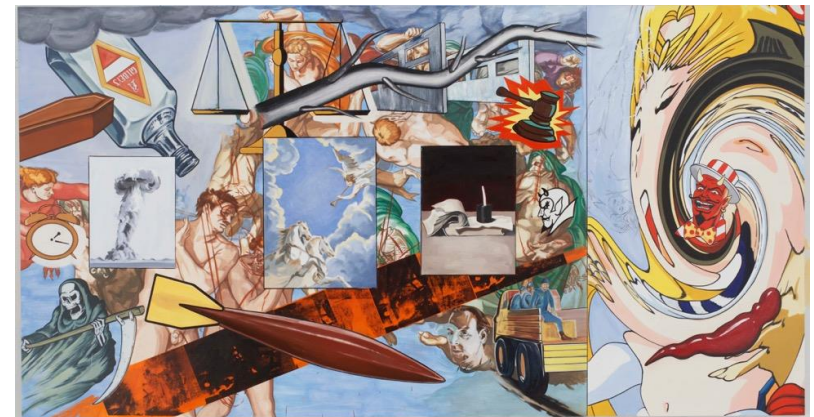
Así mismo, el uso de estos elementos simbólicos e iconográficos también guarda en muchas ocasiones una relación directa con el característico apropiacionismo del arte posmoderno, que se sirve de todo tipo de recursos plásticos y visuales ya existentes para la elaboración de un nuevo lenguaje visual. Además, y en relación con las ideas planteadas en esta investigación, resulta que uno de los temas más recurrentes que abarca el apropiacionismo es el de la identificación, o en su defecto la desidentificación de la imagen de origen bajo una temática relacionada con la pérdida y la búsqueda de la identidad tan características de la sociedad posmoderna. Como ejemplo de ello nos encontramos con las figuras de Cindy Sherman y Yasumasa Morimura, que investigan desde la autorrepresentación fotográfica la búsqueda de la identidad mediante el apropiacionismo; o **David Salle**⁴⁶, cuyo apropiacionismo se manifiesta a través de “*assamblages*” basados en anuncios publicitarios, la cultura popular y los modelos de la historia del arte, con los que habla sobre temas como el olvido, la pasión y el deseo.

De este modo, la serie de imágenes, iconos y motivos que aparecen en cada una de las propuestas de este proyecto juegan un papel protagonista en la construcción de sus discursos internos y están íntimamente ligadas a una simbología universal que es reinterpretada y empleada de manera personal a favor de construir un lenguaje propio basado en los preceptos de la identidad y de la narración autobiográfica.

Aún más, cabe destacar que la mayoría de estas imágenes no son de autoría propia, sino que han sido apropiadas del medio digital. Esto se debe fundamentalmente a la intención de plantar una huella acerca de mi



3.2.1.2. Fig.33.: *Chicken Movie Piece* (1972)
Ana Mendieta



3.2.1.2. Fig.34.: *After Michelangelo, The Last Judgement* (2005-2006)
David Salle

⁴⁶ Salle, David, (s.f) [Página Web Oficial], <http://www.davidsallestudio.net/>

contexto histórico, de situar estos trabajos dentro de la sociedad de masas, del consumo y de la exposición extrema a las imágenes a través de los distintos medios digitales. Al mismo tiempo, estos motivos también conforman un rastro o registro de las corrientes artísticas, estilísticas o culturales con las que me siento identificada o hacia las que siento especial apego por cuestiones personales o generacionales, como son la cultura underground, los aesthetics, el flash tattoo, el mundo del arte, el folclore, la cultura popular, etc. Es decir, estas imágenes no sólo hablan de mi conforme a la nueva interpretación que se les aporta, sino que además me contextualizan, dan fe de cómo mi entorno cultural también ha sido un carácter definitorio de mi propia identidad.

3.2.2. RECURSOS FORMALES

A la hora de dar forma y estructurar el discurso que se quiere plantear a partir del objeto artístico, resulta imprescindible delimitar cuales son los parámetros, herramientas y estrategias que se van a seguir para trasladar la idea a la forma plástica de manera que se pueda generar el acto comunicativo obra-espectador. Todos los elementos que a nivel material, compositivo o representacional se incluyen dentro de la obra interactúan entre sí otorgándole unas cualidades concretas que son las que van a generar distintas respuestas e interpretaciones por parte del público, de modo que, durante el proceso creativo, la reflexión acerca de cuál es la mejor manera de transportar al ámbito material el concepto que se desea transmitir va a ser un paso fundamental.

En el siguiente epígrafe se expondrán la serie de recursos y elementos formales que dan cuerpo a las distintas propuestas incluidas en el presente proyecto con el fin de esclarecer cual es la función de cada uno de ellos dentro del desarrollo material del discurso que se plantea.

3.2.2.1. CLAVES COMPOSITIVAS

UNIDAD ESTILÍSTICA

La unidad es el principio del orden estético, es decir que, aunque haya elementos que obviamente difieran de una obra a otra, existe siempre una constante que se mantiene gracias a una serie de **factores dominantes** cuyo valor o peso visual es siempre mayor a la simple suma de elementos

individuales de cada pieza. Es decir, que para conseguir unidad en una serie de imágenes u obras se deben seleccionar cuales van a ser los factores dominantes en ellas. Esta selección va a interferir no solo en la génesis de un vínculo visual entre distintas obras, sino también, si se mantiene a lo largo del tiempo, en la construcción de un lenguaje propio o “manera” individual de cada artista.

Ahora bien, quizás una de las maneras más sencillas para conseguir uniformidad, armonía, equilibrio y correlación entre distintas obras de una serie es poner la vista sobre el campo del diseño, y cumplir con sus principios básicos:

- **CONTRASTE:** tiene que ver con estímulos sensoriales que permiten resaltar elementos o zonas en una composición mediante la oposición o diferencia de éstas.
- **REPETICIÓN:** una reiteración de los elementos dentro de la composición favorece el equilibrio, la armonía y la unidad.
- **ALINEACIÓN:** en las composiciones raras, ningún elemento se coloca de forma arbitraria, de tal manera que cada elemento tiene una conexión visual con los demás. Con las composiciones alineadas el cerebro automáticamente percibe cohesión y orden.
- **PROXIMIDAD:** cuando hay cercanía física entre elementos se establece una relación entre ellos, apreciándose como un grupo cohesionado, como una unidad.

Teniendo en cuenta estos principios, se puede decir que, aunque todos son empleados dentro de la composición de las distintas propuestas planteadas, los dos que destacan sobre los demás y que se establecen como los factores dominantes en mi producción son la repetición, relacionada principalmente con los formatos de soporte y los elementos representados; y el contraste, vinculado a la gama cromática y a la línea.

REPETICIÓN

La repetición consiste en la reiteración de formas, líneas, temas o colores y tiene diversas funciones a la hora de formalizar una obra, aunque principalmente sirve para crear ritmos o patrones que promueven el equilibrio, la armonía y la unidad dentro de una obra o serie. Además, ya que el ojo tiende a viajar por el patrón en busca de pequeñas diferencias, la repetición favorece una visualización más minuciosa de la obra y el recorrido de la imagen con la vista. Esto lo podemos apreciar por ejemplo en la producción de artistas como **Andy Warhol**⁴⁷ o **Yayoi Kusama**⁴⁸, maestros por antonomasia del arte de repetición, o también, más en la actualidad, en las

⁴⁷ Encabo Seguí, E; Esteban Malienda, I, (2018), *Cincuenta latas. Repetición Pop en la obra de Andy Warhol y Robert Venluri*, Cuaderno de Notas, n.º 19, pp.27-42, <https://www.readcube.com/articles/10.20868%2Ffcn.2018.3815>

⁴⁸ Frausto Linares, Fernando, (2016, 9 de abril), *Yayoi Kusama- Una eterna obsesión por la repetición*. NOHAYARTE, <https://arteriia.wordpress.com/2016/04/09/yayoi-kusama-una-eterna-obsesion-por-la-repeticion/>

Marina González Fernández

pinturas de carácter instalativo del artista español **Alfredo Álvarez Plágaro**⁴⁹.

Así mismo, este aspecto resulta muy importante en las aportaciones I (“*Horizons*”) y III (“*Self-Portrait*”) ya que ambas obras constan de una gran cantidad y variedad de elementos que pueden llegar a causar saturación visual, de modo que el uso de formas repetitivas tanto en los formatos como en los elementos representados ayudan a mejorar su lectura al conducir al espectador por el camino visual adecuado y, por lo tanto, a transmitir la narrativa interna con mayor claridad.

Ahora bien, podemos decir que existen dos tipos principales de repeticiones: de formato o figura y de color.

La repetición de formatos o figuras es capaz de conseguir la unificación de una serie de obras en base a la correlación o alineación de continentes o contenidos de la obra, esto se puede apreciar bastante bien en obras como “*Elías (d’après Daniel Buren)*” (1996-1999) de **Miguel Ángel Campano**, en la que se repiten tanto el formato como los elementos representados (un punto sobre un plano), y en la que se consigue generar un gran ritmo gracias a las variaciones en la disposición del formato (horizontal/vertical) y el cromatismo de cada pieza, que resulta de las distintas combinaciones que hace entre el tono marrón del cartón del soporte, el blanco y el negro. Esta obra también es un gran ejemplo de cómo el contraste juega un papel muy importante en la repetición de formatos y figuras.



3.2.2.1. Fig.35.: *Dots Obsession* (2003)
Yayoi Kusama



3.2.2.1. Fig.36.: *Elías (d’après Daniel Buren)* (1996-1999)
Miguel Ángel Campano

⁴⁹ Álvarez Plágaro, Alfredo, (s.f) [Página Web Oficial], <https://plagaro.net/>

Cabe mencionar también que incidir en la repetición de figuras también ha sido un recurso ampliamente utilizado a lo largo de la historia del arte en la representación de discursos narrativos, en la que, por ejemplo, un personaje, un objeto o un lugar aparece representado varias veces en una misma imagen, pero con sutiles diferencias entre distintas escenas de lo que se está contando, como ejemplo de ello tenemos la serie de pinturas de Cézanne de la montaña Sainte- Victoire (1882-1906), o la serie de fotografías “*Suite Vénitienne*” (1980) de **Sophie Calle**.

De igual manera, la repetición de fondos o los fondos constituidos por un motivo de patrón también ayudan a estructurar la información, ya que al emplear la repetición en un fondo se minimiza la necesidad de usar complicadas estructuras para transmitir el mensaje, aunque también se puede utilizar este recurso como un elemento decorativo si el fondo de la imagen es irrelevante para la transmisión del mensaje narrativo. Estos dos procedimientos descritos se encuentran muy presentes en la propuesta I (“*Horizons*”) al ser la que tiene una narrativa más compleja y que, por lo tanto, es necesario simplificar visualmente,

Por otro lado, la repetición o reiteración constante en una gama cromática concreta es otro de los aspectos que más uniformidad estilística aportan a una serie de obras, siendo este un recurso con el que se pueden delimitar etapas en la obra de un artista, como ocurre con las Etapas Azul y Rosa de **Picasso**; unificar un conjunto de obras dentro de una misma serie, como la serie de pinturas negras de **Mark Rothko**⁵⁰; o bien ser una constante a lo

largo de prácticamente toda la obra de un mismo artista, como muestran los trabajos de **Barbara Kruger**⁵¹, cuya gama cromática se mantiene casi siempre en el blanco, negro y rojo.

La repetición cromática es uno de los factores dominantes dentro de las propuestas artísticas presentadas en este proyecto, y posiblemente el elemento que mayor unidad visual genere entre las tres piezas. En ellas se recurre tanto al acromatismo (blanco y negro y gama intermedia de grises) como a la gama cromática reducida a blanco, negro y rojo, siendo esta una constante que se da no solo en estas tres obras, sino en toda mi producción actual. El interés por la repetición constante de estos colores viene dado por su valor estético y simbólico, ya que son los tres colores que considero más cercanos a mi posición identitaria además de que su interpretación emocional coordina muy bien con los contenidos narrativos de las obras.

- Blanco: color neutral asociado a las ideas de pureza, pulcritud, vacío.
- Negro: se relaciona con conceptos negativos como la muerte, el sufrimiento, el luto, la oscuridad, la magia o el misterio, pero también con la solemnidad, la confianza, la fuerza, el poder, la satisfacción y la autoridad.

De esta forma se puede observar como el acromatismo o reducción al blanco y negro, es un recurso que de manera general otorga solemnidad, poder y elegancia, como se puede apreciar en la “*Capilla Rothko*” (Mark Rothko,

⁵⁰ Caballero, Juan. D, (2009, 2 de febrero), Las “pinturas negras” de Mark Rothko. La emoción en el arte, *Enseñ-arte*, <http://aprendersociales.blogspot.com/2009/02/las-pinturas-negras-de-rothko.html>

⁵¹ Feinstein, Laura, (2022, 7 de julio), *Barbara Kruger: ‘Anyone who is shocked by what’s happening has not been paying attention’*, The Guardian, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jul/07/barbara-kruger-artist-roe-v-wade-abortion-art>

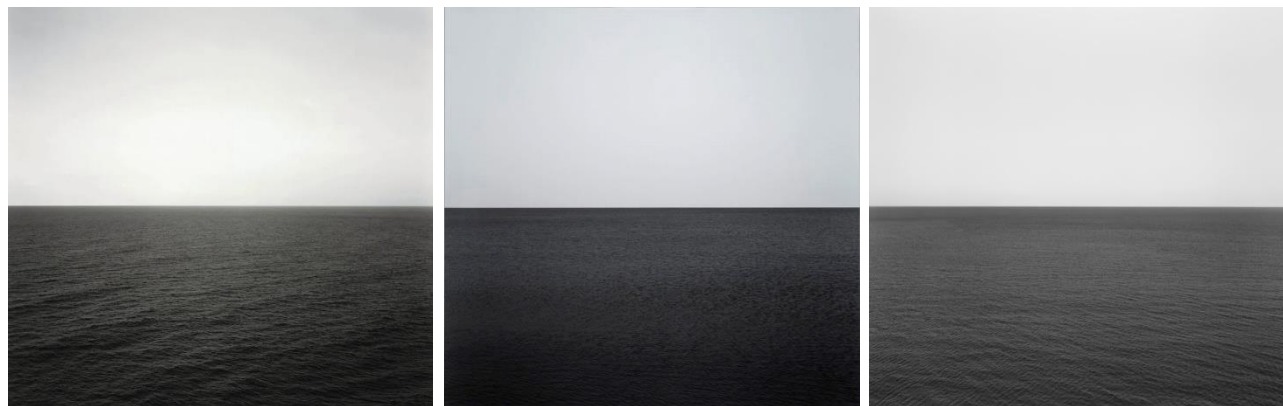
Marina González Fernández

1971), iglesia interreligiosa dominada en su interior por un tríptico central de tres grandes paneles de color púrpura oscuro, casi negro, y otros lienzos en varios tonos de negro en las paredes laterales. Pero el acromatismo estéticamente recrea y nos transporta también a un estado idealizado de melancolía y tristeza desde donde visualizar las cosas, como por ejemplo ocurre en la serie “*Seascapes*” (1980-) de **Hiroshi Sugimoto**⁵².

Por último, la irrupción del color rojo dentro de la composición de la aportación I (“*Horizons*”) tiene la función, por una parte, de incluir la potencia simbólica de esta tonalidad (que la psicología del color asocia con temas como la pasión, el amor, el deseo, la violencia, la ira, la ambición y el poder) dentro de la narrativa interna de la obra, sino también de resaltar puntos clave de la misma, por medio de fuerte contraste que se genera con el blanco y el negro.



3.2.2.1. Fig.37.: **Capilla Rothko** (1971)
Mark Rothko



3.2.2.1. Fig.38.: **Seascapes** (1980)
Hiroshi Sugimoto

⁵² Sugimoto, Hiroshi, (s.f), *Seascapes*, [Página Web Oficial], <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>

Marina González Fernández

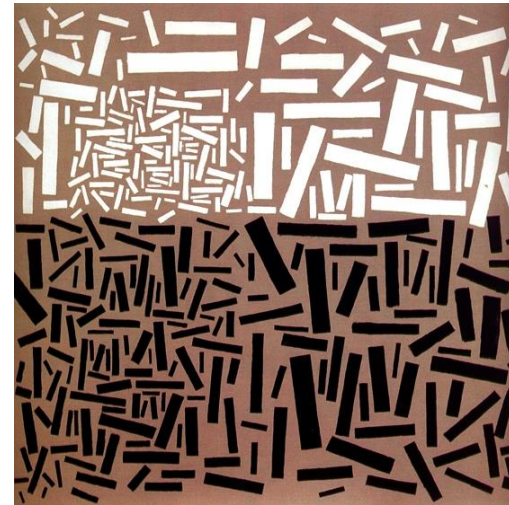
CONTRASTE

Se puede definir el *contraste* como la diferencia relativa en la intensidad que existe entre un punto de la imagen y sus alrededores, de modo que cuando el contraste es bajo o nulo, no se distingue un objeto del fondo o del resto de elementos, y en cambio, a cuanto más contraste, más fácil es establecer esta diferenciación.

Como ya se ha comentado, el contraste es el otro factor dominante de mis obras, y éste se manifiesta en ellas en varios aspectos, como el contraste entre las figuras y el fondo o el contraste generado por el diferente grosor de las líneas que configuran los motivos representados, aunque ambos coinciden y se refuerzan en base al contraste cromático.

De esta forma, comencemos por exponer que la dualidad blanco/negro del acromatismo presente en mayor o menor medida en todas en todas las aportaciones, ocasiona uno de los contrastes cromáticos más potentes, capaz de generar en el espectador un impacto mayor, motivo por el cual puede llegar a generar una atracción particular en el público. Esto también ocurre en obras como la serie de pinturas "*Plegaria*" (1997) de **Miguel Ángel Campano**, en la que formas rectangulares en blanco y negro contrastan entre sí y con el fondo de tono marrón de la tela de lino del lienzo, creando interesantes y dinámicos ritmos visuales; o de una forma similar en "*Alabama*" (1960) de **Norman Lewis**.

En lo que respecta al rojo, al ser este uno de los colores más vibrantes del círculo cromático, el contraste que alcanza al emplearse junto al blanco y el negro lo potencia enormemente, aportando a las formas destacadas con él el papel protagonista dentro de la composición. Este es un recurso que



3.2.2.1. Fig.39.: *Plegaria V* (1997)
Miguel Ángel Campano



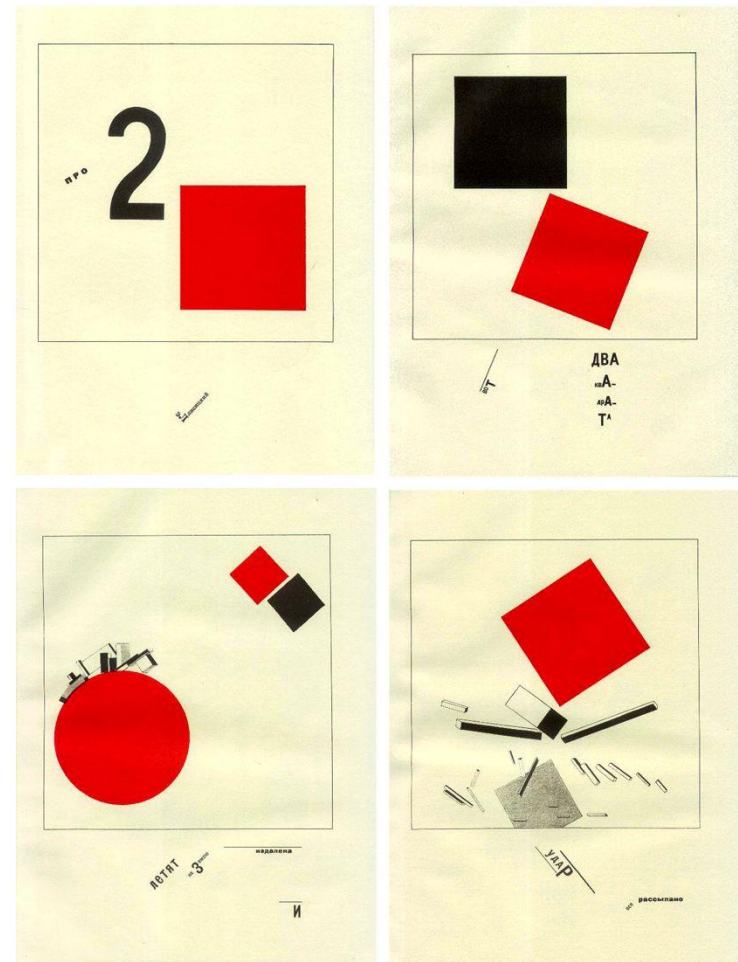
3.2.2.1. Fig.40.: *Alabama* (1960)
Norman Lewis

Marina González Fernández

podemos apreciar por ejemplo en la obra *“About 2 squares”* (1922) del constructivista **El Lissitzky**, un cuento gráfico para niños en la que, en palabras del artista: *“dos cuadrados se acercan a la tierra. El rojo simboliza la modernidad; el negro, la decadencia conservadora. En la Tierra todo es caos. Sobre el caos el rojo se impone. Finalmente, el caos huye”*.

Ahora bien, en lo que respecta al contraste singular que se da entre figura y fondo, nos encontramos con que los fondos de las aportaciones I (*“Horizons”*) y III (*“Self- portrait”*), son negros, planos, carentes de gradación tonal alguna, profundos. Esto hace que las formas y figuras representadas destaquen enormemente sobre él al estar pintadas, impresas o estampadas en blanco o rojo. Por el contrario, en el caso de la aportación II (*“What the walls knows”*), las paredes blancas del interior de la maqueta contrastan con los elementos del mobiliario interior, que son impresiones en blanco y negro que generan una gran profundidad. Así mismo también es destacable el contraste que se da entre este interior claro y el aspecto exterior del cubo negro mate.

Finalmente, el contraste particular generado por la diferencia en el grosor de las líneas y por la inclusión de algunos planos de color blanco o rojo en las figuras representadas en las aportaciones I y III, también consiguen ocasionar en conjunto una serie de curiosos ritmos en la composición aportando mayor protagonismo a algunas figuras.



3.2.2.1. Fig.41.: *About 2 squares* (1922)

El Lissitzky

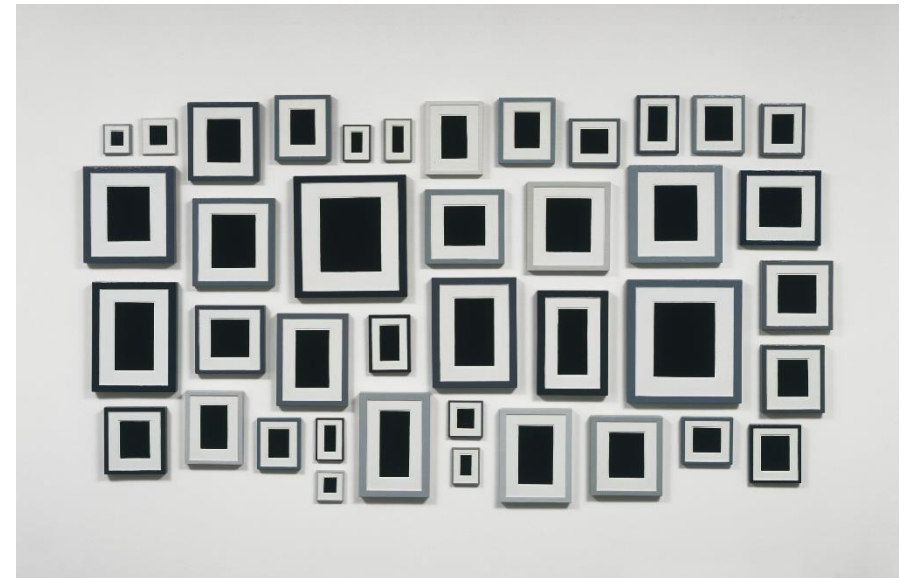
SIMPLIFICACIÓN DE FORMAS

La simplificación de formas es una constante más dentro del proyecto artístico que aquí se presenta. Se buscan líneas depuradas y sencillas, tanto a nivel compositivo como en la manera de representar los contenidos internos en cada una de las piezas, persiguiendo con ello que el discurso narrativo se transmita de la manera más clara y organizada posible, que impere ante todo el poder visual del orden compositivo en la estructuración de los distintos elementos.

De esta manera, a la hora de organizar las distintas composiciones y definir la presentación final de las piezas se ha tendido a perseguir cierto concretismo geométrico, el equilibrio compositivo, formas depuradas y un acabado sobrio y elegante, y como recurso para conseguir esto se ha recurrido principalmente a formas como el cuadrado equilátero, el cubo y el rectángulo, por ser formas que otorgan una gran estabilidad y peso visual a las composiciones.

Esta búsqueda de una simplificación en las formas y formatos de las piezas radica y se nutre de la obsesión personal por movimientos como el constructivismo y el suprematismo, movimientos vanguardistas que se caracterizaron por la limitación de la manifestación plástica al uso de figuras geométricas elementales y por la restricción de la paleta de color a los colores básicos (rojo, amarillo, verde, azul, blanco y negro). De hecho, se puede observar una clara influencia de la obra *“Cuadrado negro sobre fondo blanco”* (1925) de **Malévich** en el aspecto exterior de la propuesta II

“What the walls knows”); y en la propuesta III (*“Self-Portrait”*), de la obra *“Plaster surrogates”* (1985) de **Allan McCollum**⁵³, una pieza que a pesar de formar parte de un contexto mucho más actual también cuenta con una fuerte influencia de estos movimientos de vanguardia.



3.2.2.1. Fig.42.: *Plaster Surrogates* (1985)
Allan McCollum

⁵³ Centre Pompidou, (s.f), *Allan McCollum Plaster Surrogates (Substituts en plâtre)*, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cerK8G>

Por otro lado, en lo que respecta a las figuras, objetos e iconos con los que se articula la narrativa interna de las obras, se ha buscado una simplificación basada en la ilustración y el dibujo de línea de contorno, sin detalles en exceso, sin apenas rellenos de plano de color y reduciendo al mínimo la graduación tonal que da lugar a la aparición de volúmenes. En el caso particular de la propuesta I (*“Horizons”*), se han introducido imágenes procedentes del ámbito fotográfico, que se combinan con los elementos representados en líneas de contorno. El objetivo de esto no fue otro que otorgar ritmo y dinamismo a la composición, y por ende, a la narración interna, ya que dado el peculiar formato alargado de estas piezas se consideró necesario evitar la sucesión de formas con unas características plásticas similares que podrían haber empobrecido la obra haciendo monótono su lenguaje y discurso.

El empleo de estos diferentes matices expresivos en las líneas y las formas de los elementos representados no es más si no que otra alusión indirecta a rasgos de mi identidad, un reflejo de intereses artísticos personales como son las tendencias en los diseños del *“flash tattoo”* o a la ilustración y dibujo digital monocromo y lineal que realizan artistas como el coreano **Moonassi**⁵⁴.

3.2.2.2. MATERIALES Y TÉCNICAS

Aunque si bien es cierto que las tres propuestas planteadas presentan formas y técnicas bastante diferentes, hay en ellas una constante que se repite: la impresión, ya sea por medio de reproducciones por impresión digital o serigráfica. Esto se debe fundamentalmente a que todas las piezas han tenido su origen inicial en el medio digital, donde primero se organizó la composición y se proyectó y realizó el diseño de cada una de ellas. De este modo, se puede afirmar que son el medio y los materiales con los que, y sobre los que se imprime o estampa, así como el formato de éstos, los que dotan a cada pieza de su carácter individual.

Es así como en la propuesta I (*“Horizons”*) se opta por la estampación serigráfica sobre papel de alto gramaje. La serigrafía consigue dotar a la composición de su expresividad única, facilitando la obtención una impresión de bastante calidad de las imágenes en blanco sobre el fondo negro (en especial de aquellas que se corresponden al plano fotográfico), mientras que el uso de un papel de alto gramaje como soporte permite que la obra tenga una mayor resistencia mecánica que ha impedido que las capas de pintura y tinta creen ondulaciones o deformidades sobre él.

En la propuesta II (*“What the walls knows”*), el soporte principal está constituido por planchas de PVC espumado y revestidas interiormente de cartón, materiales que empleo ampliamente en mi producción por su plasticidad, resistencia y fácil manipulación en cuanto a corte y plegado, que

⁵⁴ Moonassi, (s.f.) [Página Web Oficial], <http://www.moonassi.com/>

en este caso ha facilitado la construcción de la forma cúbica de la pieza. En su interior, el espacio de la habitación se construye por medio de copias impresas de diferentes imágenes, que, gracias a su gran detalle, aportan la capacidad de simular a la perfección la sensación de espacialidad pareciendo que, al observar dentro de la pieza, uno realmente se encuentra en el interior del espacio simulado de la habitación.

Por último, en la propuesta III (*"Self-Portrait"*), se recurre a la impresión digital de textos e ilustraciones creados digitalmente, aunque lo realmente significativo es el material del soporte. Las 220 piezas que conforman la obra se encuentran impresas en papel vegetal, un material translúcido y delicado, cualidades que precisamente coinciden con algunos de los valores que se pretenden transmitir acerca de la nueva visión identitaria que se expresa en la obra.

3.2.3. CONCLUSIÓN

Como hemos podido ver, los discursos narrativos entrañan una serie de complejidades dentro de su estructura interna que son las que condicionan la manera en la que se procede a la formulación plástica de los mismos. Es decir, que tan solo mediante el análisis de las marcas de narración del discurso que se pretende transmitir se podrá definir cuáles serán las herramientas y estrategias plásticas que finalmente posibilitarán que la obra ofrezca la lectura pretendida por el artista, y que su discurso se diferencie de cualquier otro.

De esta forma, podemos concretar que el discurso planteado a partir de las distintas propuestas aquí presentadas se caracteriza por que los personajes que la integran han sido extraídos de la propia experiencia autobiográfica, presentándose a mí como narradora y personaje principal de la historia, y que además todos ellos aparecen representados de manera simbólica, sin hacer en ningún caso alusión directa a una representación objetiva de ellos; así mismo, la historia se plantea en sentido lineal, constituyendo cada propuesta un momento de la estructura narrativa básica de narración (planteamiento, nudo, desenlace), y que la historia se desarrolla a través de distintos espacios (reales y subjetivos) y momentos (pasado, limbo temporal y presente); y que por último, también persigue crear una reacción empática por parte del público.

Por otro lado, también se ha visto como hay una serie de elementos determinantes para la narración visual, como son la suma de imagen y texto, que potencia los contenidos visuales de la imagen y favorece una lectura más afinada del discurso por parte del público; y el simbolismo generado por el uso de elementos iconográficos, a los que se aporta una nueva

significación con la que se articula el discurso acerca de lo íntimo y lo identitario.

En lo que respecta a las claves compositivas de las aportaciones, se ha justificado como éstas se caracterizan principalmente por su unidad estilística, que las correlaciona y hace entender que en conjunto forman parte de la misma narrativa. Esto se ha conseguido gracias a dos factores principales o dominantes: la repetición de elementos (formas, formatos, figuras y colores) y por medio del contraste, en el que el color tiene adquiere un papel protagonista. No obstante, también resulta bastante significativo en la construcción de esta unidad estilística la simplificación de formas, que abarca tanto el continente (formato) como el contenido (elementos de la representación) de las propuestas.

Por último, en lo relativo a los materiales y técnicas empleados, la conclusión es que destaca fuertemente el protagonismo que tiene la impresión, ya sea serigráfica o digital, que está presente como elemento fundamental en todas las obras, contribuyendo a la uniformidad estilística. Son por tanto el tipo de soporte y la forma final de las piezas las que realmente establecen las distinciones entre cada una de ellas.

Como se puede ver, se han empleado recursos muy diversos en el traslado del discurso narrativo a la forma artística, pero que, no obstante, consiguen crear una visión íntima de la autopercepción identitaria.

4. CONCLUSIONES

Por medio de la investigación desarrollada y expuesta en el presente TFM se ha conseguido esclarecer cuales son los vínculos existentes entre autobiografía, identidad y espacios íntimos/privados y su papel en el desarrollo de un concepto madurado de la propia identidad que se manifiesta por medio del autorretrato.

Comenzando con la revisión del concepto de autorretrato y de su evolución a lo largo del último siglo se pudo comprobar como éste se ha ido acercando con el paso de los años a formas más conceptuales y a medios más experimentales con el fin de poner de manifiesto la importancia de la psique y la manifestación de esta en la manera en la que cada persona se reconoce como individuo.

Podemos afirmar que autorretrato y la identidad siempre han mantenido un estrecho vínculo, pero en el presente, dentro del contexto de fragmentación a todos los niveles que ha venido de la mano de la posmodernidad y la revolución tecnológica, este nexo ha tomado nuevas significaciones atendiendo ahora a cuestiones más profundas que la representación superficial de la apariencia física.

Una de estas cuestiones es precisamente la del plano autobiográfico, que se ha reconocido y empleado por la mayoría de los artistas del pasado siglo como uno de los factores más determinantes a la hora de expresar por medio de la práctica artística aspectos de su propia identidad e intimidad.

Vemos así como el concepto de identidad aparece pues también inevitablemente ligado al los planos privacidad que se dan entre lo público y lo íntimo, y a la manera en la que estos distintos niveles de la

autoconciencia se expresan o se ocultan de cara a los demás. Los espacios íntimos/privados ya sean entendidos como lugares físicos o mentales son los lugares en los que más fuertemente se estrechan los lazos entre identidad y autobiografía, son los sitios en los que se desarrollan los procesos de reflexión y construcción del “yo” más profundos y significativos.

Todo el estudio realizado en torno a estas cuestiones ha traído consigo finalmente ese tan deseado autoconcepto identitario que se buscaba, una idea clara con la que formular un nuevo tipo de autorretrato en el que se ensamblaran todos los fragmentos del mapa psicológico que me define como persona individual, un autorretrato en el que se aúnan lo conceptual, lo simbólico y la narración, y que indaga a través de los escalones de la privacidad para acercar a lo público las conclusiones extraídas de la reflexión acerca de lo íntimo.

Así mismo, el esclarecimiento del concepto propio de identidad ha permitido también que el lenguaje plástico personal que ya comenzó a gestarse con las primeras investigaciones realizadas a lo largo del transcurso del máster haya cogido forma, que haya adquirido unos factores plásticos dominantes de contraste, repetición, gama cromática, etc., que remite y lo hace definitorio en sí mismo de este autoconcepto de identidad.

Toda esta investigación teórica y artística ha traído consigo la realización de una vasta búsqueda de referentes, tanto conceptuales e ideológicos como plásticos, que no solo sirven como ejemplo y prueba de la gran diversificación que ha sufrido el género del autorretrato, sino que además han constituido una base fundamental en el desarrollo del carácter expresivo del lenguaje propio, y ha servido de inspiración y apertura a

Trabajo Fin de Máster. *ENTRE CUATRO PAREDES.* Nuevas fórmulas de autorretrato en su relación con lo autobiográfico y los espacios íntimos/privados.

Marina González Fernández

nuevas perspectivas desde las que abordar el tema principal de estudio, justificando así las ideas planteadas y los recursos plásticos empleados en las distintas propuestas artísticas que se han aportado.

De esta manera, se puede resumir en que, apoyados en el amplio abanico de referentes documentales y artísticos, la suma del discurso de tipo narrativo, intimista y autobiográfico, y la construcción de un lenguaje plástico personal cargado de elementos iconográficos y simbólicos a los que se ha otorgado una resignificación que alude a lo autorreferencial, hacen que las propuestas artísticas generadas se presenten a modo de autorretratos, tanto de forma individual como en la instalación en común, aunándose en ellas todos los contenidos acometidos durante la investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcó, Paloma; Malcom Warner, (2007). *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*. Ediciones el Viso.
- Álvaro Ferreiro, Marta, (2009). *El arte contemporáneo como expresión de la intimidad* [Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia]. Riunet, https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14654/Proyecto%20Final_Marta%20%20c3%81lvaro%20Ferreiro.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Aragonés, Juan I.; Raquel Pérez-López, (2009). Personalización del dormitorio: descripción, sentimientos y conductas. *Medio ambiente y comportamiento humano*, vol. 10, n.º 3, pp. 287-301. http://mach.webs.ull.es/PDFS/Vol10_3/Vol10_3_f.pdf
- Arheim, R., (1992). *Ensayos para rescatar el arte*. Ediciones Cátedra.
- Arrebola Parras, Simón, (2017). *La memoria como argumento en la narración visual. Vivencias y pervivencias en el imaginario de la creación contemporánea*. [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla]. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla (idUs), <https://idus.us.es/handle/11441/76577>
- Barthes, Roland, (1975). Una introducción al análisis estructural de la narrativa. *New Literary History* 6, n.º 2, p.237-242.
- Báscones Reina, Noelia, (2013). *Concepto del autorretrato en la obra del artista contemporáneo y la búsqueda de la identidad en la práctica artística*. [Tesis doctoral. Universidad de Valladolid] Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=294649>
- Camnitzer, Luis, (2008). *Pensamiento crítico* [Conferencia]. Transformaciones. Arte y Estética desde 1960, Sevilla, España. http://www.caac.es/descargas/transf08_07.pdf
- Castro Flórez, F., (2004). *Fight Club: consideraciones en torno al arte contemporáneo*. Diputación Provincial de Pontevedra.
- Chévrier, J. F., (2013). *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*. Ediciones Siruela.
- De Diego, E., (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid, Ediciones Siruela.
- Gergen, K. J., (2018) *El Yo Saturado*. Paidós.
- Giddens, Anthony, (1997). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Ediciones Península.
- Guasch, A.M., (2004). “Los cuerpos del arte de la posmodernidad”. En Cruz Sánchez P.A. y Hernández Navarro (Eds.) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac.

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/76577/TESIS%20SIMON%20ARREBOLA%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Jones, A., (2006). *El cuerpo del artista*. En War, T (ed.). Phaidon Press Limited.
- Martín Santos, Luis, (1985, 5 de marzo). *La posmodernidad ha terminado; y ahora, ¿qué?*, El País, https://elpais.com/diario/1985/03/05/opinion/478825211_850215.html
- Perec, Georges, (1974). *Especies de Espacios*. Montesinos.
- Pérez Lopez, Raquel, (2011). *La vivienda como símbolo de identidad personal y social. Un estudio sobre la personalización de los dormitorios como facilitadora de inferencias*. [Tesis doctoral. Universidad de Castilla- La Mancha], Repositorio RUIdeRA, <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/2320/TESIS%20P%C3%A9rez%20L%3%B3pez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Poggio Lagares, Lucía, (2016). *La personalización de los espacios primarios a través de los objetos* [Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid]. Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=129155>
- Rebel, Ernst, (2008). *Autorretratos*. Taschen.
- Ríos Coello, Yolanda, (2019). *La construcción sensible del espacio privado en el arte: del cuarto propio al cuarto conectado*. [Tesis Doctoral. Universidad de Vigo], Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=233512>
- Sádaba Murguía, Estíbaliz, (2017). *Espacio doméstico, cuerpo domesticado. Una aproximación al ámbito doméstico desde la práctica artística feminista*. [Tesis doctoral. Universidad del País Vasco] Archivo Digital Docencia Investigación (Addi) <https://addi.ehu.es/handle/10810/27152>
- Tisserson, S., (20 de diciembre de 2014). Lo íntimo sigue siendo íntimo, mientras no se enseñe en la red, *entrevistado por R. Yonke*. *Periódico El Mundo*. <https://www.elmundo.es/espana/2014/12/20/54932019e2704ef17f8b4572.htm.l>
- Toledo Jofre, María Isabel, (2012). Sobre la construcción identitaria. *Atenea (Concepción)*, n.º 506, pp. 43-56. https://www.scielo.cl/pdf/atenea/n506/art_04.pdf
- Velasco Sebastián, Raquel, (2015). *La creación plástica autobiográfica contra los modelos idealizados del individuo*. [Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia] Riunet, <https://riunet.upv.es/handle/10251/61491>