

De cero a nada. En torno a la identidad.

Trabajo Fin de Grado - Ruxandra Vincea
Dirección: Silvia Martí Marí



Facultad de
Ciencias Sociales
y Humanas - Teruel
Universidad Zaragoza

Grado en Bellas Artes; Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Teruel
Curso 2012-2013

Índice

	Página
1. Introducción	3
1.1. Presentación de la temática y motivación personal	3
2. Marco conceptual. Fundamentación	5
2.1. ¿Qué es la identidad? - Resumen del corpus teórico	5
2.1.1. Identidad y cuerpo: enfoque y aclaración del concepto	6
2.2. Personalidades e interacciones entre personas	8
2.2.1. Identidad y factores sociales	9
2.3. La modernidad como inicio del cambio	11
2.3.1. La modernidad y las emociones	11
2.3.2. La exteriorización de los afectos en los mass media	12
2.4. Un proceso que culmina con la identidad alterdirigida	13
2.4.1. Del romanticismo a la actualidad	13
3. Marco artístico	17
3.1. El yo actual en el arte: del álbum familiar a la pantalla	17
3.2. Rizando el rizo: de qué lado de la pantalla estamos	19
3.2.1. Retratos y autorretratos actuales	19
3.2.2. La desconfianza hacia el autorretrato fotográfico	20
4. Volver a empezar: la identidad en el arte	21
4.1. La identidad con respecto a factores de género	21
4.1.1. Nuevos materiales y soportes	22
4.1.2. Referentes	24
4.2. La identidad en relación a factores sociales de raza/etnia	25
4.2.1. Nuevas herramientas de producción artística	26
4.2.2. Referentes	27
4.3. Identidad y estereotipos	29
4.4. La identidad en la web 2.0	30
4.4.1. Procesos y referentes	31
5. Descripción del TFG en términos de los resultados obtenidos y el proceso seguido	32
5.1. Introducción	32
5.2. Referentes para los planteamientos iniciales	36
5.3. Cuarta y última idea	38
5.4. Información técnica sobre la materialización de la propuesta	41
5.5. Referentes formales para las diferentes instalaciones	44
6. Conclusiones y agradecimientos	47
7. Bibliografía	50
8. Anexos y apéndice gráfico	

1. Introducción

El arte es una actividad expresamente humana que nace de la preocupación por lo trascendental, por aquello que necesita de la inteligencia para manifestarse y ser reconocido. Es portador de símbolos que sólo cobran sentido dentro de las estructuras racionales del cerebro de las personas, aunque no exista una única plantilla válida para su interpretación. El arte siempre gira en torno a la experiencia humana, que comprende tanto lo sensible como lo inteligible, y aunque existan multitud de disciplinas que investigan cada aspecto de la vida (anatomía, física, política, psicología), la práctica artística viene a complementarlas, tratando de buscar significados.

Partiendo de esta base, el presente Trabajo Fin de Grado pretende ser un acercamiento a un tema muy debatido en las últimas décadas: *la identidad*. En las siguientes páginas, mediante el corpus teórico -que recoge ideas procedentes de la psicología, la sociología y el arte- intentamos responder a preguntas como: ¿qué es la identidad?, ¿de qué depende?, o ¿hay algo de ficción en ella?, haciendo énfasis en las transformaciones que este concepto ha sufrido a lo largo de las últimas décadas. Los conocimientos adquiridos durante la realización del TFG, así como durante los cuatro años de estudio del Grado en Bellas Artes¹, se han condensado en cuatro instalaciones artísticas, que funcionan bien conjuntamente, formando una instalación mayor, bien por separado, formando instalaciones independientes.

1.1. Presentación de la temática y motivación personal

En todos los campos del saber, los estudiosos incluyen un componente subjetivo a sus teorías. Los cimientos de una nueva hipótesis los constituye la intuición, aunque, más tarde, la idea deba moldearse según un conocimiento empírico y racional. Si esto es válido para la ciencia, resulta obvio que en una actividad tan subjetiva como es el arte tiene importancia conocer al autor para entender su obra. A pesar de que pueda parecer poco riguroso, William James² afirmaba que para emprender la labor de conocer la naturaleza humana es fundamental empezar estudiando la autobiografía.

¹ Consultar Anexo 1 para ver el itinerario intracurricular.

² William James (1842 - 1910) es considerado uno de los psicólogos americanos más destacados.

A lo largo de mi experiencia personal en el Grado en Bellas Artes, siempre me he apoyado en la autobiografía como fuente de ideas particulares para crear mis proyectos, orientados todos ellos en una línea crítica, referida a la condición humana en la época contemporánea. No obstante, en esta ocasión, he decidido abordar la existencia a partir de la pregunta más cognoscible ¿quién soy? o ¿quiénes somos?, conformando así un discurso sobre la identidad y la subjetividad. Echando un vistazo a la realidad del momento, observamos que cada vez somos más las personas que buscamos respuestas a este tipo de preguntas, porque sentimos la necesidad de organizar nuestra vida, de hacer unos planes coherentes que nos proporcionen estabilidad en un contexto caracterizado por la velocidad, por la sobrevaloración de lo visual y, en consecuencia, por las apariencias.

Partiendo de la experiencia personal, por tanto, este trabajo pretende ser una reflexión acerca del enfrentamiento entre una *subjetividad introdirigida* y una *subjetividad alterdirigida*³. A través de una historia más o menos ficticia -que puede generalizarse y con la cual pueden sentirse identificadas diversas mujeres, de diferentes edades, culturas, o posición social- analizo las emociones del *yo* posmoderno en un mundo donde uno no nace, sino se hace, pero se hace siguiendo las medidas del éxito impuestas por la sociedad, por la cultura. Descubrir quién se es y ser fiel a uno mismo parece imposible en este gran teatro, en el cual cada actor es libre de inventar su propio personaje. Actualmente, vivir es jugar un papel en el cual se admiten las improvisaciones y hasta las tomas falsas; es una película en la cual los intérpretes pueden transformar, cambiar, o destruir a su personaje las veces que deseen. ¿Qué hay de verdadero y qué hay de falso en toda esta mascarada? Es un propósito demasiado ambicioso intentar descifrarlo, por lo cual me limito a expresar los conflictos internos que esta indeterminación produce en una mujer del siglo XXI -una mujer inventada, atrapada en un presente continuo, a quien se le exige deshacerse del pasado o de la memoria para observarse a sí misma desde dentro y desde fuera al mismo tiempo, como si contrastara delante del espejo aquello que cree ser con aquello que cree que debería ser.

³ Las palabras en cursiva han sido extraídas del libro *La intimidad como espectáculo* de Paula Sibilia (SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008)

2. Marco conceptual. Fundamentación.

2.1. ¿Qué es la identidad? Resumen del corpus teórico.

La pregunta de la que parten mis reflexiones es ¿quién soy o quiénes somos? y la respuesta a la misma apunta hacia el concepto de identidad. Es ésta la que nos hace ser quienes somos, pero ¿en qué consiste?

Evidentemente no es algo inamovible, determinado, sino todo lo contrario: se va formando, modelando en función de numerosos factores como las maneras en que interactuamos con los demás; el contexto social, político, económico, etc.; la raza o etnia, el género. De entre estos factores nos centramos aquí en el primero, esto es, en las relaciones interhumanas, siendo en este punto donde la identidad confluye con el concepto de personalidad, ampliamente estudiado por la psicología. Aunque estudios científicos han demostrado que existen diferentes genes en el ADN que influyen sobre la personalidad, sus aspectos determinantes siguen siendo las relaciones sociales, la cultura y la tradición. Podemos concluir, entonces, que la personalidad y, por tanto, la identidad se fundamentan sobre la relación entre el *yo* y los *otros*.

El *yo* empezó a investigarse a fondo en el siglo XX, con las teorías de Sigmund Freud, aunque el cristianismo y algunas corrientes filosóficas promovieran desde tiempos remotos la máxima del “conócete a ti mismo”, que implicaba una introspección por medio de la cual el sujeto descubría la verdad -en ocasiones dolorosa o vergonzosa- acerca de sí. Pero, por exigencia del cristianismo, el sujeto debe ir más lejos en ese descubrimiento individual haciendo pública la verdad. Hemos de confesarles a los demás nuestra verdad, mostrando humildad y arrepentimiento por los errores cometidos para así conseguir la redención prometida por la religión. He aquí el momento en que la persona se desdobra: se convierte en culpable y su propio juez al mismo tiempo. Ahora bien, al ser consciente de su duplicidad, también sabe que está en sus manos la decisión de decir realmente la verdad y asumir el castigo, u ocultarla para evitarlo, creando así un personaje, una apariencia.

Actualmente, casi nadie crea su identidad por la introspección continua que exige ser consciente en cada momento de todo lo que se piensa, se siente, se dice o se hace. En cambio, desde niños escogemos un modelo de personalidad y vamos confeccionándolo como si de un traje se tratara, ajustándolo a nuestra medida, a lo largo del tiempo. Estas

personalidades modélicas, proporcionadas por la sociedad y la cultura, constituyen los roles, los papeles bien delimitados que cada cual debe desempeñar en la realidad. En definitiva, la hipótesis que propongo es que la identidad de los individuos es una ficción y, en muchos casos, un lastre que impide el crecimiento personal. A pesar de la ilusión de creer saber quiénes somos y ser capaces de manipular nuestra identidad, ésta no deja de ser un ente oculto, imposible de atrapar.

En los apartados que siguen trataremos de ampliar todas las ideas expuestas en esta introducción.

2.1.1. Identidad y cuerpo: enfoque y aclaración del concepto

La identidad, evitando referirnos a los datos que aparecen en el DNI y demás certificados de una persona, es la trayectoria construida a lo largo de la vida, siguiendo unos planes de vida o modelos prediseñados en torno a preguntas como: qué debo hacer, qué debo comer, qué vestimenta debo llevar, etc. El individuo debe tomar las riendas de su propia vida; debe entablar un diálogo tanto con el pasado como con el futuro, de forma que pueda contemplar y solucionar los problemas anteriores para avanzar sin miedos hacia el porvenir. Muchos intentan evitar el riesgo que supone tomar sus propias decisiones y, por ende, el riesgo a equivocarse, cuando en realidad hay que arriesgar para conseguir una identidad del *yo* sólida. El individuo debe decidir cómo quiere vivir y crearse una estrategia para cumplir ese plan⁴.

En la creación de la identidad desempeñan un papel fundamental las relaciones entre el individuo y la sociedad. No obstante, estas relaciones no deben entenderse como continuos enfrentamientos del *ego* con el *alter*, sino como un proceso activo en el cual todos participan en la creación de situaciones predecibles, surgidas a raíz de convenciones, actividades rutinarias que, si dejaran de ser así, quebrantaría el equilibrio del mecanismo social.

La identidad del *yo*, en consecuencia, no se refiere a algo que persiste en el tiempo, sino a la suma de acciones realizadas por una persona que presta atención a que dichas acciones tengan alguna relación con las anteriores, creando así una continuidad. Para sostener esta afirmación hemos seleccionado dos citas, pertenecientes a Anthony Giddens, que consideramos esclarecedoras y de las que se desprende que la identidad - aparte de en las acciones realizadas por el sujeto y en las reacciones de los demás- debe

⁴ Ver anexo 13 - Los planes de vida en la modernidad

buscarse en la manera en que éste relata su existencia. No obstante, esa historia de sí mismo no puede ser del todo ficticia, sino que ha de incorporar sucesos reales ocurridos:

“La identidad del yo no es un rasgo distintivo, ni siquiera una colección de rasgos poseídos por el individuo. Es el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía. Aquí identidad supone continuidad en el tiempo y en el espacio: pero la identidad del yo es esa continuidad interpretada reflejamente por el agente.”⁵

“La identidad de una persona no se ha de encontrar en el comportamiento ni -por más importante que ello sea- en las reacciones de los demás, sino en la capacidad para llevar adelante una crónica particular. (...) En palabras de Charles Taylor, para tener un sentimiento de quiénes somos, debemos poseer una idea de cómo hemos llegado a ser y de dónde venimos.”⁶

Sin embargo, la identidad, así como la autobiografía, depende de factores culturales y sociales. El nombre es un primer factor a considerar en la biografía de una persona. El cuerpo es otro de los elementos que juegan un papel importante en la identidad, pues a través de él se realizan las acciones que nos ponen en contacto con los demás. Éste debe comprenderse como la morada del *yo*, como un lugar marcado por éste y no ajeno o distinto a él. Fuente tanto del dolor como del placer, el cuerpo no sólo es algo físico que poseemos, sino una herramienta a través de la cual se mantiene un sentido coherente de la identidad del *yo*. La apariencia física, la manera de actuar, la sensualidad son aspectos que vinculan cuerpo e identidad, a través de unas reglas regidas por las convenciones sociales, pero también por las elecciones e inclinaciones de la persona. Dichas reglas atan a los hábitos alimenticios, sexuales, de descanso, e incluso a la vestimenta. En la apariencia corporal y en las formas de actuar debe reconocerse la continuidad de la identidad, a la que nos referíamos antes; debe existir una base sobre la cual el individuo creará diversos registros de actuación. En definitiva, diseñamos nuestros propios cuerpos en función de los planes de vida y de las acciones que queramos llevar a cabo, con lo cual podemos concluir que gran parte de nuestras características (desde ser obeso o un buen orador, hasta comportarse como se espera de un hombre/una mujer) no son innatas, sino adquiridas.

⁵ GIDDENS, Anthony. *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, Ediciones Península, S.A., Barcelona, 1997, p.72.

⁶Ibid., p. 73.

2.2. Personalidades e interacciones entre personas

La psicología define la personalidad como aquello que nos hace ser únicos. A pesar de que podamos coincidir en diversos rasgos con otras personas, siempre habrá algo que nos haga ser diferentes: unas características perdurables, relativamente predecibles y estables, que pueden cambiar en función de la situación individual. Durante siglos, poetas, filósofos y artistas en sus obras han explorado la personalidad desde múltiples puntos de vista: el debate entre el libre albedrío y el determinismo; el peso de la dotación genética que recibimos por nacimiento, frente a la educación que es fruto del ambiente en que vivimos; una individualidad marcada frente a la disolución del ego en un grupo o una cultura; o las metas que nos establecemos en la vida.

Sigmund Freud propuso una estructuración de la personalidad en tres niveles: el *consciente*, el *preconsciente* y el *inconsciente*. El primero es conformado por el conjunto de información procedente de los sentidos, que percibimos en todo momento. El preconsciente está formado por aquella información almacenada, a la que se puede acceder ejerciendo la memoria. A diferencia del consciente, los pensamientos y sensaciones almacenadas aquí se refieren al pasado, pero pueden ser recordados. El inconsciente, en cambio, es el generador de los instintos⁷ que mueven la conducta de una forma involuntaria.

Otra forma de organizar la personalidad en la teoría de Freud es la que obedece la división entre *yo*, *ello* y *superyó*. El *ello* viene a ser el equivalente del inconsciente, que sólo exige la satisfacción íntegra y sin demoras de las necesidades del individuo. El *yo* se encarga de aportar una dosis de realidad al *ello*, decidiendo los momentos, los lugares y las cosas que se consideran socialmente correctas para satisfacer sus necesidades; es decir, ejerce un control sobre el *ello*, de acuerdo con las normas de la realidad. El *superyó*, la tercera estructura psicológica, es conocido como el lado moral, desempeñando la función de bloquear los deseos procedentes del *ello*, con la intención de llevar a la persona a la perfección moral. Por tanto, el *yo* que es la parte racional de la personalidad tiene que reconciliar el *ello*, la realidad y el *superyó*.

La personalidad de un individuo, tal como defienden Alfred Adler (1870-1937) y Abraham Maslow (1908-1970), se nutre de las interacciones con otros individuos. Tales

⁷ Los instintos son la unidad elemental de la personalidad, pues son los que detonan y orientan la conducta humana. Su función, en un primer nivel, es la de asegurar la supervivencia del individuo y en un nivel más elevado, se encargan del crecimiento y desarrollo de éste.

interacciones son impulsadas por unas necesidades cuya satisfacción conlleva el crecimiento, el desarrollo y la realización del sujeto⁸. Maslow hace una distinción entre las necesidades básicas o inferiores (como alimento, agua, sueño, sexo, etc.) y las superiores que se empiezan a manifestar una vez que están cubiertas las demás. Estas necesidades secundarias, también llamadas *de crecimiento o del ser*, incluyen el amor, la seguridad, la pertenencia y la autoestima; y, aunque no son esenciales para la supervivencia, sí influyen sobre la calidad de vida.

La necesidad de amor se puede satisfacer estableciendo relaciones afectivas con las personas. La necesidad de pertenencia se puede resolver al pasar a formar parte de un grupo dentro del cual el sujeto tiene unas funciones definidas y necesarias, aunque pueda resultar una necesidad difícil de satisfacer en una sociedad móvil como la nuestra. La necesidad de seguridad tiene que ver con las dos anteriores, pero también se refiere a tener una cierta rutina o a realizar actividades sobre las que el individuo pueda tener control. La necesidad de estima se refiere no sólo a la autoestima, sino también a que deseamos la estima de los demás. Una vez que pertenecemos a un grupo y nos sentimos amados, empezamos a desear que los demás nos admiren o reconozcan nuestro éxito. Por tanto, la estima suele reflejar de manera proporcional la autorrealización, que es una necesidad del ser humano de alcanzar su máximo potencial. Gilles Deleuze emplea el término *territorio* para referirse a la potencia particular de cada individuo. El *territorio* no está cerrado sino que busca ampliarse constantemente, alimentado por la fuerza vital del individuo, que puede ser liberada a través de tres acciones: *borrarse, experimentar y hacer rizoma*⁹.

2.2.1. Identidad y factores sociales

Erik Erikson es uno de los numerosos psicólogos que destacaron la importancia de los factores sociales e históricos en la formación de la identidad, y comprobó sus teorías en el contexto del feminismo, que había influido en que, a partir de la década de los 40, las chicas jóvenes considerasen la profesión como parte de su identidad. En 1934, Karen Danielsen Horney afirmaba, con respecto a los roles femeninos de ese momento, que si tradicionalmente la mujer tenía que ser como un reflejo de su marido¹⁰, en la tercera década del siglo XX, ésta debía construir su propia identidad potenciando sus

⁸ Ver Anexo 12 – Edad y desarrollo de la identidad

⁹ Ver Anexo 5 – Gilles Deleuze, Borrarse, experimentar, hacer rizoma

¹⁰ Ver Anexo 14 - ¿Qué supone ser mujer?

habilidades y teniendo una vida profesional, pero esta tarea aún resulta difícil hoy en día, tal como sostiene Marcia Westcott:

“Las mujeres modernas están aprisionadas entre el deseo de resultar deseables para los hombres y seguir sus propias metas. La competencia de propósitos produce conductas conflictivas: seductora o agresiva, deferente o ambiciosa. Las mujeres modernas se desgarran entre el amor y el trabajo y en consecuencia se sienten insatisfechas en ambos.”¹¹

No obstante, Horney también reconocía la importancia de la sociedad y la cultura en la creación de los roles femeninos, puesto que una parte importante dentro del hecho de ser mujer consiste en asumirlo mediante acciones que se llevan a cabo en una sociedad. Los sujetos, inmersos en las leyes y el funcionamiento de la sociedad, no obedecen a sus instintos naturales, sino a su segunda naturaleza, que es la cultura. Por esta razón, debemos distinguir entre sexo -características físicas que vienen determinadas por la genética- y género -conjunto de conductas aprendidas por observación-. Por tanto, ser hombre o mujer es algo que se aprende imitando a individuos del mismo género. Esta imitación se inicia en los primeros años de vida, cuando el niño empieza a utilizar el lenguaje de los padres y sus gestos¹².

La identidad, por lo tanto, es un acuerdo, es una construcción determinada por la manera en que un individuo considera que debe exteriorizarse y darse a conocer. Tanto las mujeres como los hombres se disfrazan, se travisten acorde con las normas impuestas para su género, aunque cabría preguntarse si esos roles que se asumen como algo “normal” realmente le corresponden a cada individuo.

Asimismo, a pesar de nuestras aspiraciones de modernidad y amplitud de miras, la educación conservadora y la religión siguen defendiendo que la sociedad debe fundamentarse sobre el patriarcado hetero-normativo. Décadas después del lanzamiento de la teoría *queer* y del surgimiento de todo tipo de manifestaciones a favor de preferencias bisexuales u homosexuales, todavía hay gays que no se atreven a expresar abiertamente su inclinación sexual. Pero, lo más preocupante es cómo esa negación de admitir o expresar la realidad puede trastocar la identidad e inhibir el desarrollo del individuo. Este tipo de conflictos internos -además de los homosexuales, travestis, transexuales, etc.- pueden afectar a individuos de cualquier grupo social marginalizado,

¹¹ SCHULTZ, Duane P. y SYDNEY, Ellen. *Teorías de la personalidad*, Australia [etc.], Thomson, 2002, p. 161.

¹² Ver anexo 6 – Sexo, género e identidad

como, por ejemplo, los inmigrantes. La importancia del origen étnico está justificada por las características de la vida del siglo XXI, entre las que figura una inmigración/emigración masiva. Dentro de cualquier cultura siempre habrá un grupo mayoritario, que suele ser el de los naturales del sitio, y otros grupos minoritarios. Los integrantes de éstos últimos son los que se enfrentan a un dilema, sobre todo, por la actitud de rechazo y menosprecio de la mayoría hacia ellos. Ante esta hostilidad, la minoría, en un primer momento, acepta la cultura dominante y reniega la propia; posteriormente, por culpa de la discriminación que sufre, empieza a cuestionar esos valores que había adoptado, hasta que finalmente se desliga de la cultura dominante volviendo a adoptar la suya propia. El último paso en la creación de la identidad consiste en encontrar tanto en una ideología, como en la otra una serie de valores convenientes, apropiados para realizar las metas de uno/a en la vida.

2.3. La modernidad como inicio del cambio

La modernidad¹³ produce cambios en el ámbito social, influyendo en las relaciones entre individuos, siendo éstas el origen de todos los problemas sociales, las crisis personales, etc. Un cúmulo de factores, que serán analizados en los próximos apartados, dará lugar a un sujeto que se concibe a sí mismo y a los demás de forma diferente a como lo hacía en el pasado.

2.3.1. La modernidad y las emociones

La modernidad, tal como señala Eva Illouz, ha traído consigo cambios en la identidad y la personalidad, debido a nuevas maneras de entender la separación por géneros, o la división entre lo privado y lo público. La división de géneros y otras formas de jerarquizar la sociedad en función de las emociones implicadas (frialdad/amabilidad; dulzura/rudeza) reflejan el hecho de que las emociones -por incongruente que parezcan- son el verdadero motor de nuestra era. Si afirmamos que la sociedad capitalista se basa en las emociones -las cuales hasta el siglo XX habían sido un asunto propio del ámbito privado y de la mujer- podemos llegar a comprender el desplazamiento de éstas hacia la esfera de lo público y su incorporación al mundo laboral. Este proceso se inició en el

¹³Con el término *modernidad* nos referimos a la sociedad industrializada y capitalista actual.

año 1990, cuando Daniel Goleman publicó *La inteligencia emocional*, una verdadera revolución cultural al considerar a los afectos como atributos dignos de tener en cuenta en la vida profesional y personal del individuo. Las empresas supieron aprovechar la inteligencia emocional¹⁴ de los empleados, creando ámbitos en los que rindieran al máximo, rentabilizando así la producción.

Entre los aspectos que favorecieron la expresión pública del *yo* y de la vida emocional destacamos, en primer lugar, las conferencias impartidas por Sigmund Freud en la Universidad Clark, de Estados Unidos. Como consecuencia de estas ponencias, se empezó a entender al *yo* en claves de su pasado individual o su familia y la identidad pasó a ser un punto de referencia tanto en lo privado, como en lo profesional.

Otros detonantes de la exhibición pública del *yo* han sido los libros psicológicos de autoayuda¹⁵, cargados de consejos y recetas para el éxito en diversos ámbitos de la vida. No obstante, actualmente, el principal motor de la sociedad visual y la exhibición de la privacidad es Internet.

2.3.2. La exteriorización de los afectos en los mass media

Centrándonos en el caso de Internet, uno de los mayores inventos del siglo XX, observamos que favorece relaciones interpersonales virtuales que no serían posibles sin su mediación -nos referimos a relaciones amorosas entre personas de distintos países, entre las que se interponen miles de kilómetros, aunque toda esa distancia se desvanezca con un solo clic-.

Resulta inquietante el hecho de que la red informática (como parte de la máquina inanimada que es el ordenador) pueda crear vínculos afectivos entre personas, siendo que las emociones adquieran forma en el cuerpo. La opinión más generalizada al respecto es que, eludiendo el cuerpo, el verdadero *yo* aflora con más potencia para relacionarse con otro *yo* igualmente sincero y “desnudo”, que está compuesto de preferencias, gustos, ideologías.

Si tradicionalmente las parejas se formaban gracias a la atracción física, en una relación internauta el amor nace de conocer intelectualmente al otro antes de estar en su presencia. Aquí el enamoramiento se debe a un proceso mental, a la imaginación no arraigada en la realidad, por lo cual a menudo se produce la decepción al conocer personalmente al/a la amante cibernetica. Sentirse decepcionado con el aspecto físico de

¹⁴ Característica de un sujeto que conoce sus sentimientos y los de los demás, los controla y los maneja

¹⁵ Ver Anexo 7 – El feminismo y las relaciones: las bases de la literatura de autoayuda

alguien de quien nos habíamos enamorado antes de conocer en persona, demuestra que no podemos evadirnos totalmente del cuerpo, porque la concepción que tenemos o que los demás tienen de nuestro cuerpo, también influye en la identidad. Un cuerpo visto de esta manera, se convierte en un objeto manipulable en aras de causar en los demás la impresión deseada; pasa a ser para las personas como la etiqueta para los productos del supermercado: algo público y susceptible de ser comparado con otros cuerpos. Por esta razón, las redes sociales están plagadas de fotografías, de retratos y autorretratos, que han convertido la esfera pública en “*un campo de exposición de la vida privada, de las emociones y de las intimidades.*”¹⁶.

Tal como sostiene Eloy Fernández Porta, como resultado del capitalismo y de la mercantilización de los sentimientos, el amor adquiere nuevos contornos; ya no es el sentimiento sagrado y lleno de misterio de hace unas décadas, sino que, adaptado a la realidad del momento, ha pasado a ser un juego de toma y daca.

2.4. Un proceso que culmina con la identidad alterdirigida

Es en la modernidad cuando empieza a desarrollarse el sentido de la individualidad, cuando a cada individuo se le reconoce como sujeto único. La aparición de las biografías y autobiografías, en el género literario, da cuenta de esa exaltación de la individualidad. Es también en la modernidad cuando se empieza a considerar que la identidad se refleja no en lo que somos, sino en lo que hacemos, en los planes de actuación que nos marcamos siguiendo la temporalidad de la vida, poniendo en diálogo el pasado con el presente de forma que quede trazado el rumbo hacia el futuro deseado.

2.4.1. Del romanticismo a la actualidad

Actualmente se enaltece excesivamente la figura del *yo*, alentando una ilusoria originalidad y la creencia de que la gente común es un elemento activo en la transformación del mundo -abarcando desde la política, hasta el arte-.

La “satisfacción al constatar la mediocridad propia y ajena”¹⁷ acompaña el proceso de hacer públicos asuntos antes privados para el individuo y de hacerse conocer a través de

¹⁶ “En los últimos veinte años, la esfera pública se transformó, de manera característica, en un campo de exposición de la vida privada, de las emociones y de las intimidades.” - ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas: las emociones en el capitalismo*, Katz Editores, Madrid, 2007, p. 226

¹⁷ SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p.12

los mass media. Los medios interconectados globalmente, como Internet, sustituyeron a los medios de comunicación de los siglos anteriores: cartas, teléfono, etc., dando lugar a maneras alternativas de relacionarse con los demás mediante chats o redes sociales.

El siguiente paso para acabar con la privacidad fue empezar a publicar en la red diarios íntimos acompañados, en ocasiones, de fotografías o vídeos. No obstante, la explosión de la subjetividad en la red -más conocida como “revolución de la Web 2.0”- alcanzó su apogeo con las cámaras web conectadas las 24 horas, a través de las cuales cualquier persona tiene acceso al hogar y, por tanto, a la intimidad de aquel que quiera mostrarse abiertamente ante los mirones. Con este constante bombardeo de imágenes que le incitan a hacerse visible, el hombre actual se ha acostumbrado a ser observado. En este sentido, Paula Silbilia afirma:

“aparece un tipo de *yo* más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas. Se habla también de (...) construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas.”¹⁸

Los fragmentos de vida/intimidad que se presentan en Internet se basan en los medios autobiográficos (diarios, cartas, álbumes de fotografías) puesto que el *yo* que se exhibe es, al mismo tiempo, autor del relato, narrador y personaje del mismo. Pero resulta difícil saber si dichos relatos son ficticios, ya que el narrador, por el simple hecho de narrarse, se ve a sí mismo como si se tratara de otra persona. En el caso de que el narrador sea una mujer, la duda acerca de quién está hablando a través de su voz -la sociedad, la cultura, el hombre occidental- es incluso mayor. Miki Yokoigawa, apoyándose en las teorías de Shoshana Felman, sostiene que la autobiografía femenina, entendida en un sentido estricto, es una autobiografía travestida que habla acerca de sí misma con voz de hombre¹⁹.

La obligación autoimpuesta de encajar en el marco de determinados roles y la obsesión por asemejarnos a diferentes modelos de personalidades aplaudidas por la sociedad nos llevan a crear un papel y comprometernos con él hasta el punto en que resulta imposible distinguir la realidad de la ficción. Dicho de otra forma, la vida plasmada en la pantalla del ordenador es una ficción, pero una ficción tan asumida que ya no sabemos distinguirla de la realidad. Nos hemos acostumbrado a vivir en este espectáculo -

¹⁸ SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p. 28.

¹⁹ Ver Anexo 4 – La autobiografía de la mujer según Miki Yokoigawa

vendido como el único modo de vida posible- caracterizado, entre otras cosas, por la velocidad y la voracidad con la que nos alimentamos de imágenes. Dado que éstas circulan más rápidamente que las palabras escritas o pronunciadas, los relatos de sí prefieren expresarse a través de fotos y vídeos, que pueden ser manipulados para que satisfagan nuestros intereses.

La apariencia, por tanto, marca las relaciones entre individuos, haciendo que la vida se parezca cada vez más a una película cuyos personajes no dejan de imitar los gestos, frases, actitudes de los actores reales de Hollywood. Como consecuencia de valorar la vida propia en términos cinematográficos, la cámara (como símbolo del público o del espectador) no puede faltar en ningún acontecimiento. De hecho, algunas personas actúan como si tuvieran una cámara observándoles todo el tiempo, teatralizando todos los instantes de su vida.

No obstante, esto no había sido así hasta hace un par de décadas. Antes, tal como Virginia Woolf apuntaba en su ensayo titulado *Un cuarto propio*, los individuos conformaban su subjetividad en la intimidad. En los lugares privados, alejados de la mirada externa, los individuos podían expresar sus sentimientos y pensamientos sinceramente, sin miedo a las represalias. Los diarios íntimos del pasado, creados con el propósito de narrar la vida propia a un único lector ideal, encuentran su correlato en los blogs publicados en la web, que recogen testimonios pormenorizados de vidas banales dirigidos a todo usuario de Internet interesado en leerlos. Sin embargo, no hay que comprender el fenómeno de la confesión en la web como un ataque de los mass media contra la vida privada, sino, todo lo contrario, como una huida voluntaria de la intimidad personal. En este contexto, los sólidos muros de las habitaciones propias en las que se refugiaba otrora el individuo, ahora carecen de sentido y estorban. Mucho más adecuadas parecen las pantallas de los ordenadores, donde todo se vuelve obvio, dejando muy poco espacio al misterio.

Bien se trate de diarios íntimos, bien de diarios íntimos publicados en la web, este tipo de relatos se apoyan sobre el ritual de la confesión, surgido en el siglo XII, de la mano del cristianismo, para sacar a la luz verdades acerca de las personas. Esta práctica que implica decir la verdad acerca de uno mismo está unida a cierta tradición occidental según la cual todo ser humano está dotado de un *yo*²⁰ al que sólo se puede acceder a través de la introspección. De ahí la máxima de “conócete a ti mismo” -analizada por

²⁰ Esto es, el mundo interior constituido por sus sentimientos, recuerdos, imaginaciones, fantasías.

Michael Foucault en su ensayo titulado *Tecnologías del yo*²¹- como camino indicado por el cristianismo para llegar a conocer a Dios.

La psicología, a pesar de sus intenciones, ofrecía una imagen del *yo* demasiado oculta e impenetrable, lo cual desalentó al sujeto en su tarea de descubrirse a sí mismo. En cambio, empezó a comprender que -a pesar de resultarle tan complicado saber quién era- sí podía conocer fielmente quién debía ser. Como consecuencia, si antes había que saber organizar la experiencia en torno a la interioridad, a partir del siglo XXI, la misma existencia de la interioridad se pone en duda. La identidad en las últimas décadas ya no se localiza en el interior, sino en la piel, en la superficie, pudiendo ser metamorfoseada tanta veces como se deseé. La siguiente afirmación de Sibilia lo demuestra:

“(...) el *yo* se estructura a partir del cuerpo. O, más precisamente, de la imagen visible de lo que cada uno es. Esa sustancia se puede modelar, e incluso debería cincelarse con el fin de adecuarla a los modelos de felicidad expuestos en los medios”²².

Partiendo de que, en una sociedad capitalista como la nuestra, lo que interesa es aparentar y que el cuerpo se ha convertido en una tarjeta de visita, resulta necesario que la identidad se convierta en un objeto diseñado a la medida de las aspiraciones del individuo. Por ello se renuncia tanto a la introspección como a la memoria, rehusando a recordar el pasado cuando no convenga y concediendo gran importancia al presente. Pasado y recuerdos se consideran cargas de las que el hombre tiene la posibilidad de deshacerse, aunque se produzca en este punto una incoherencia, pues es sabido que eliminar cualquier dato del pasado modificaría el presente. Para encubrir ese daño la tecnología promete sacar al mercado memorias personalizadas para sustituir las experiencias desagradables por ficciones felices, ahondándonos cada vez más en un mundo irreal, mientras que lo más adecuado para la integridad psicológica sería olvidar sin suprimir los recuerdos.

²¹ Ver Anexo 3 – Michel Foucault y la búsqueda del *yo*

²² SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p. 129.

3. Marco artístico.

3.1. El yo actual en el arte, del álbum familiar a la pantalla

En los escritos autobiográficos recibe gran importancia el autor, la figura que firma el texto, presentándose al mismo tiempo como narrador y protagonista. Aparece un aura alrededor de este personaje, así como alrededor de los artistas, que les hacen parecer seres destacados, aún cuando no están produciendo nada.

Durante el romanticismo, con los discursos de Hegel, el arte (ya sea literatura, ya sean artes plásticas) dio lugar a la incoherente figura de un artista-dios capaz de crear obras tan reales como la naturaleza misma. En ese momento los artistas se autoproclamaron portavoces de la naturaleza, ya que no creaban por su propia voluntad, sino por el imperativo de la inspiración que los dominaba. Como principal consecuencia, se fomentó la interioridad de los sujetos, la introspección que daba lugar a productos originales dotados de alto valor mercantil. Si aún existen obras de arte hoy en día es porque llevan una firma -la firma de una persona real que devuelve la ilusión de que el ser humano es capaz de crear cosas excepcionales-. Por ello, sólo aceptamos el anonimato como forma de crear misterio, mientras que la mayoría de las veces aquello que se muestra en exposiciones y se pone a la venta no es la obra, sino su autor. Unas mismas palabras tendrán diferente valor según quién sea su autor, trasladándose la atención desde la obra de arte hacia su creador. Ese halo de genialidad que envuelve al individuo hace que se convierta en algopreciado todo lo que éste toca, todo lo que le rodea y todo lo que le sucede. Así, su vida privada se convierte en una medida, aunque no exclusiva, de valoración de su obra.

Con las vanguardias de los comienzos del siglo XX, los artistas que promovían a través de sus manifiestos la eliminación de las barreras entre arte y vida se convirtieron en marcas registradas. *Eran* artistas, a diferencia de los artesanos que *hacían* obras de arte. Sin duda alguna, el famoso urinario de Duchamp, presentado en 1917, logró reforzar la primacía de la firma del autor sobre el producto firmado, a pesar de que su propósito original fuera el de elevar cualquier objeto cotidiano a la categoría de arte, cuestionando la mercantilización de las obras, aunque la institución Arte se adueñara de este tipo de propuestas rompedoras para consolidar su posición.

La firma, al fin y al cabo, viene a aportar realidad -una realidad que el arte ha perseguido desde sus inicios, al tratar de imitar la vida-. Actualmente, no obstante, esa

realidad cada vez se ficcionaliza más a través de las posibilidades que ofrecen los medios de comunicación. Las experiencias de un *yo* real que es, al mismo tiempo, autor, narrador y personaje -tan valoradas durante estas últimas décadas- se convierten en ficciones o mejor dicho, no ficciones, en cuanto se representan ante una cámara, ya que se amplifican y dramatizan. Las historias protagonizadas por gente común llegan hasta el ámbito de las artes a través del cine, la fotografía o el vídeo documental.

Al parecer, todas estas no ficciones -con el punto de mira fijado en la identidad personal- aprovechan los recursos artísticos para convertir la privacidad del individuo en un espectáculo, proporcionándole una consistencia que hoy en día es incompatible con el anonimato y la cultivación de la vida interior. La obra que surge de estas producciones mediáticas no es una película sin mayor importancia, sino la propia personalidad, el propio *yo*. En un segundo plano queda la interioridad del individuo cuando la personalidad, promovida por los valores del capitalismo, se convierte en una mercancía que debe exteriorizarse, autopromocionarse y venderse. Uno debe mostrar lo que es, pues aquello que no sea visible puede considerarse inexistente, porque sólo parecen reales las imágenes que se muestran en una pantalla:

“Para ganar peso, consistencia e inclusive existencia, hay que estilizar y ficcionalizar la propia vida como si perteneciera al protagonista de una película.”²³

Se trata de transformarse en el protagonista de una producción mediática, sin preocuparse de que el *yo* se vea asfixiado por las numerosas máscaras y disfraces que se le añaden, porque ya no se confía en la existencia de ese *yo* -cosa que hizo posible que algunas personas llegaran incluso a vender su propia vida²⁴-.

Como conclusión, por un lado, la renuncia a la introspección y a la valoración del pasado o de los recuerdos como fuentes en las que buscar la identidad ha supuesto una liberación para la persona, pues ya no se ve obligada a buscar un *yo* oculto y difícil de delimitar en su confuso interior. Por el otro lado, es el mismo motivo el que le proporciona una sensación de inestabilidad, al construir su *yo* sobre la frágil base de una apariencia dominada por los caprichos del mercado, es decir, por el criterio de una minoría.

²³ SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, p. 275.

²⁴ Ver Anexo 2 -¿Quieres ser yo?

3.2. Rizando el rizo: de qué lado de la pantalla estamos

Hemos visto hasta ahora que lo autobiográfico es el verdadero promotor de la noción de identidad abierta y variable que se tiene en el presente. Pero, cabría preguntarse quién es el individuo cuando se narra y cómo afecta esa narración a la subjetividad del lector.

Los trabajos autobiográficos fascinan porque provocan una incertidumbre acerca de su veracidad, aunque se admita que la verdad no es más que otra convención social. Como consecuencia, existen verdades más verdaderas que otras verdades, dando lugar a unas subjetividades fragmentadas. Dicho de otra forma, si existen varias verdades, o si todas las verdades no están en un mismo nivel, tampoco lo estarán los sujetos que se las apliquen. El sujeto moderno, por tanto, en su búsqueda por descubrir quién es, debe mirar tanto dentro como fuera de sí, puesto que su subjetividad no puede aislarla de la dominante.

Trasladado al arte, esto supone que el público, mediante el simple acto de observar una obra de arte, forma parte de ese relato que influirá sobre su subjetividad. Por tanto, ya no se puede hablar de un sujeto unitario, así como tampoco es posible distinguir completamente entre realidad y ficción.

3.2.1. Retratos y autorretratos actuales

Solemos asociar el autorretrato con la representación del cuerpo o del rostro del artista en la obra, aunque no tiene por qué ser así. En ocasiones, es suficiente con que aparezcan objetos de su propiedad, como metonimias que reemplazan su ausencia. Un ejemplo en este sentido puede ser la cama de Tracey Emin, convertida en obra de arte que pretende desvelar la intimidad de la artista. Su presencia se vuelve irrelevante en la instalación que relata una historia por sí misma, prescindiendo de la protagonista.

El autorretrato, por lo tanto, cada vez posee mayor independencia con respecto a su creador, quien debe inventar al *otro* -al *otro yo* perteneciente a un tiempo distinto al del *actual yo*- para que pueda juzgarlo y narrarlo, dado que “Para hablar de uno mismo hay que apartarse de uno mismo; hay que escindirse, desposeerse”²⁵.

En definitiva, el autor plasma en el autorretrato a *los otros*, inventados por él como reflejos de lo que podía o quería ser y separados en el tiempo y el espacio, abriendo una brecha por donde el espectador se infiltra en el relato.

²⁵DIEGO DE, Estrella. *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2011, p. 43.

No obstante, ¿cómo se concibe el autor a sí mismo? En un primer momento, tendemos a considerar que nos conocemos al ver nuestro reflejo, pero sabemos que ese reflejo es el reflejo de otros reflejos que se multiplican al infinito hasta diluir tanto la esencia del *yo* que éste “no termina de atrapar la propia imagen”²⁶. Teniendo en cuenta estos argumentos, *definido* y *unitario* son dos adjetivos que no pueden aplicarse al *yo* contemporáneo, y menos en un panorama en que salen a la luz los grupos marginados, formados por sujetos que tratan de crear su autobiografía por medio de un lenguaje que los excluye, que los coloca en una postura de inferioridad con respecto al generador del discurso dominante (el hombre blanco, europeo, de clase media-alta).²⁷

3.2.2. La desconfianza hacia el autorretrato fotográfico

La fotografía ya no puede considerarse un testigo fiable en el intento de establecer el límite entre ficción y no ficción, pues, al igual que la pintura o la escritura, depende de ciertas convenciones: los retratados se muestran a una escala menor de la real, con una iluminación, poses e incluso colores irreales. Más que presentar la realidad, se puede decir que la cámara fotográfica produce un reflejo idealizado del que se sitúa ante el objetivo, captado según el criterio del que toma la foto aunque, en ocasiones, se trate de la misma persona. Ambos -fotógrafo y retratado- intercambian papeles y se confunden el uno con el otro, aprendiendo a contemplarse a sí mismos desde el exterior.

En la imagen así creada se pretende que el espectador se vea reflejado, identificándose mentalmente con el protagonista o con los demás personajes. Realidad y ficción se vuelven a mezclar aquí porque todo autorretrato, en cuanto se toma la fotografía, adquiere algo de ficción, aunque también tenga algo de real. La obra *Sputnik*, de Joan Fontcuberta nos puede servir de ejemplo, al emplear fotografías auténticas -aunque manipuladas acoplando su rostro sobre el original- para recrear hechos ficticios. Asimismo, Christian Boltanski empleaba fotografías reales de otras personas para contar su autobiografía inventada, o contaba historias reales a través de fotografías que no correspondían a la narración, ocultando su memoria personal en la colectiva y disolviéndose entre *los otros*. Sophie Calle con su obra *El detective* va más lejos en este terreno porque, además de utilizar fotos reales para ilustrar una historia falsa, involucra

²⁶ DIEGO DE, Estrella. *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2011, p. 107.

²⁷ Ver anexo 4 – La autobiografía de la mujer según Miki Yokoigawa.

al fotógrafo en la obra de arte, rompiendo el espacio antiguamente bien delimitado de la representación.

La performance, una práctica artística que se caracteriza por la realización de acciones en un espacio y tiempo determinados, representa un lugar ideal para observar a ese yo contemporáneo que se divide en dos: el narrado y el que narra, el que está dentro y el que está fuera de la escena. Hay quienes encuentran algo de performance en el retrato fotográfico: el fotógrafo- espectador que comparte espacio y tiempo con el performer-retratado. Además, performance y fotografía también coinciden en que el espectador no puede evadirse del relato; en la performance porque se halla en el mismo lugar que el artista y en la fotografía porque se sitúa en el lugar del fotógrafo, participando a través de su mirada de los hechos que se muestran en la imagen.

Podemos concluir que mirar es participar, y al participar en un suceso éste pasa a formar parte de la autobiografía del individuo. El artista que realiza su autorretrato también es un espectador de la obra, en la cual otra persona puede verse reflejada.

4. Volver a empezar: la identidad en el arte

En los siguientes apartados, delimitados en función del enfoque con el que se acercan al tema de la identidad, se presenta una serie de artistas e ideas de base tanto para la parte teórica, como para la parte práctica de este trabajo. Aunque en la creación artística las maneras de referirse a la identidad sean muy numerosas, hemos decidido señalar sólo algunas de ellas -las más importantes en la trayectoria creativa personal- divididas bajo cuatro epígrafes: la identidad con respecto a factores de género; la identidad en relación a factores sociales de raza/etnia; identidad y estereotipos, y la identidad en la web 2.0.

4.1. La identidad con respecto a factores de género

“(...) nos constituimos como sujetos, sujetos marcados por condicionantes de género y de clase, a través de ciertos procesos sociales. Nos vemos impelidos a reconocernos en las identidades e imágenes que nos transmiten determinadas prácticas e instituciones sociales (...).”²⁸

²⁸ ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. *Arte y feminismo*, Editorial Nerea, S.A., Donostia-San Sebastián, 2008, p. 9.

La cultura occidental se basa en una historia contada y protagonizada por los hombres y que excluye a las mujeres, dando lugar a una desigualdad ante la cual éstas empezaron a reaccionar a partir del siglo XVIII. El movimiento feminista, a partir de la década de los sesenta, se denominó *feminismo de segunda ola* y empezó a penetrar en el arte.

Una mujer que vive en este mundo de los hombres, y con independencia de su conformidad o rebeldía con respecto al rol que debe desempeñar, al crear obras de arte introducirá en ellas su forma particular de ver el mundo, que difícilmente coincidirá con la visión masculina del mismo. Viéndose a sí mismas como *lo otro*²⁹, la mirada de las mujeres se carga de un subjetivismo que tiñe de otro color la realidad inventada por la sociedad patriarcal.

No es casual encontrar dentro del pensamiento feminista de las décadas de los setenta y ochenta un eje central constituido por el problema de la identidad, puesto que las artistas, excluidas del mundo de los varones, necesitaban buscar su verdadero *yo* a través del arte.

Gracias a la obra titulada *Placer visual y cine narrativo*, de Laura Mulvey -pieza fundamental en el puzzle de la identidad de género- se llegó a la conclusión de que la identidad de género se construye sobre la mirada. Años más tarde, Judith Butler, en el ensayo *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, defendía que el hecho de ser mujer no era algo impuesto por la naturaleza, sino por la ideología. Esta obra, junto con otros textos, dio lugar a la *teoría queer*, que destacaba que todo el asunto de la identidad es una mascarada.

4.1.1. Nuevos materiales y soportes

Lo más destacado, quizás, del arte feminista de los años setenta y que seguirá apareciendo en obras posteriores es el empleo de nuevas técnicas de expresión como la performance, la acción o la instalación. Además, algunos materiales empleados (cerámica, porcelana, tejidos) se alejan de los convencionales aludiendo a las labores artesanales propias de las mujeres. Los nuevos soportes, las diferentes formas de representación, el uso del cuerpo y la temática relacionada con la identidad son las principales características del arte feminista.

²⁹ Ver Anexo 14 – ¿Qué supone ser mujer?

En España, entre las primeras mujeres que emplearon el cuerpo como medio y temática de la obra de arte fueron Esther Ferrer y Eugènia Balcells. A partir de la década de los noventa, cuando el feminismo empezó a interpretar el tema del género como algo político, algunas artistas subvirtieron el uso del cuerpo para romper con los estereotipos y los formalismos construidos socialmente, que afectan a las mujeres.

Orlan es una artista que ha conseguido la fama por llevar al extremo el uso del cuerpo en el arte, a través de sus acciones que pretenden mostrar que tanto el físico como la personalidad son manipulables.

En la última década del siglo XX, las artistas feministas empezaron a mostrar de forma abierta su sexualidad y el cuerpo como algo natural y libre de prejuicios. También Hannah Wilke se sumó a la representación del cuerpo con total sinceridad, aunque ella se centró en su fragilidad al ofrecer una visión de los cambios dolorosos que sufría en la lucha contra el cáncer.

Muchas artistas feministas entendían el uso del cuerpo como una manera de indagar en la identidad, puesto que éste determina la pertenencia a diferente raza, cultura, o género. Desde esta perspectiva empezó a negarse el concepto de mujer que había sido válido hasta entonces: persona de sexo femenino, blanca, heterosexual y de clase media, haciendo que artistas como Cindy Sherman o Sarah Lucas cuestionaran en sus obras los estereotipos femeninos; mientras que otras como Adrian Piper, Shirin Neshat o Mona Hatoum ponían de manifiesto una creación de la identidad en la que se entremezclaban el género, la etnia y la cultura.

A partir de la década de los setenta, se fue abandonando la utilización del cuerpo a favor de otros soportes. La innovación técnica se debe, en parte, a la necesidad de encontrar un lenguaje para expresar de la forma más conveniente todo aquello que la mujer había guardado en silencio hasta entonces. Por ello, las artistas se alejaron de la tradicional pintura y escultura, recurriendo a medios como la fotografía, el vídeo, la performance, la instalación, etc. Algunas artistas como Barbara Kruger y Jenny Holzer incluso tomaron imágenes y soportes destinados a la publicidad.

Fueron numerosas las artistas que incluyeron en sus obras objetos del hogar y que aludían a las tareas domésticas, en un intento de reivindicar lo artesanal, la labor de la mujer dentro de la casa. Algunas de ellas, como Louise Bourgeois, incluso les otorgaban un poder simbólico a estos objetos. Otras artistas utilizaban desde material orgánico -carne, pelo, basura- hasta piezas tecnológicas. Internet, a su vez, supuso un

nuevo lugar de encuentro para las que empezaron a llamarse *ciberfeministas*, aunque sus temáticas y posturas diferían con respecto al feminismo tradicional. El acceso de las artistas al mundo tecnológico, tradicionalmente perteneciente a los hombres, les cedió a ellas la palabra para construir su propia historia, su propia identidad, olvidándose de las generalizaciones.

4.1.2. Referentes

Pioneras del arte feminista, con una producción que abarcan desde las primeras décadas del siglo XX y hasta los ochenta, Frida Kahlo, Remedios Varo, Hannah Höch, Meret Oppenheim y Claude Cahun crearon obras que bebían de las fuentes del surrealismo, pero desde su conciencia de ser mujeres. En el caso de la mexicana Frida Kahlo, las pinturas se inspiran en su propia existencia, en los hechos que le ocurren o le afectan, para crear una pintura cercana al arte naíf, que expresa con total sinceridad y sin adorno las cosas que le conciernen como mujer. La obra de Kahlo me resultó de gran interés por su contenido íntimo, pues mi trabajo también se alimenta de ciertas experiencias personales.

Remedios Varo es otra pintora surrealista cuyo trabajo me interesa por el misterio que envuelve a sus protagonistas femeninas. La mujer se presenta en su pintura como un ser mágico, sabio, que conoce desde dentro la naturaleza. El hogar y las tareas domésticas - muchas veces presentes en mis trabajos- adquieren aquí una dimensión mística, como un enigma que sólo la mujer puede descifrar y controlar³⁰. La artista que relacionó este tipo de obras con las realizadas en el seno del llamado “feminismo de segunda ola” es Louise Bourgeois, quien merece ser mencionada por su producción artística profundamente personal. Pertenece a ese grupo de artistas que no se proclaman feministas, aunque no cabe duda de que sus trabajos se llenen de crítica al patriarcado. Además del carácter autobiográfico de sus obras, nos interesa destacar que el cuerpo y la casa -presentada, a veces, como lugar de reclusión y, otras veces, como lugar de protección- son los temas en torno a los cuales giran sus obras.

Claude Cahun, desarrolló por medio de la fotografía un discurso centrado en la androginia, en el travestismo, en la ambigüedad de género. Negándose a ser encasillada en ninguno de los dos géneros, cuestiona el hecho de que una parte importante de la identidad sea delimitada culturalmente por nuestro sexo. Aunque se le suele relacionar

³⁰ Ver Anexo 10 – La mujer y la alquimia del hogar.

con Cindy Sherman, Cahun mantiene constante su *yo* en todos sus autorretratos, a pesar de las “máscaras” que lleva. Además, ella nunca se presenta como hombre o como mujer, sino como un ser situado a medio camino entre ambos. Cindy Sherman, en cambio, rompe los estereotipos femeninos mediante el empleo de maquillaje, disfraces, máscaras y ropa de mujer, dejando al descubierto la superficialidad del concepto estable de identidad que nos proponen los medios de comunicación.

En la exposición titulada *Womanhouse*, organizada tras concluir el primer curso de arte feminista impartido en California por Judy Chicago, en 1972, la performance y la instalación colaboraron en la creación de un ambiente doméstico visto como un impedimento para la emancipación de las mujeres.

En cuanto a la performance, vuelvo a nombrar las obras de Orlan, que constituyen un referente para mi trabajo porque critican la noción de identidad como algo inmutable, aunque, personalmente, considero peligroso lanzar hacia la sociedad el mensaje de que tanto el cuerpo como la personalidad son totalmente manipulables, pues esa idea podría ser empleada erróneamente por el mercado dando lugar a una sociedad uniforme, cuyos miembros luchan por unos valores que sólo dependen de unas modas pasajeras.

Retrocediendo a los elementos del ámbito doméstico, resulta importante mencionar a Mona Hatoum, quien les aplica unas características surrealistas y escalas gigantescas, dejando así de asociarse a la tranquilidad y comodidad del hogar. También es un modelo para mí la importancia que Hatoum le concede al espectador:

“Mi obra siempre se construye con el espectador en mente. El espectador está en cierto modo implicado o incluso visualmente o psicológicamente atrapado en alguna de las instalaciones.”³¹

4.2. La identidad en relación a factores sociales de raza/etnia

Ya hemos visto en apartados anteriores que para construir su identidad una persona necesita distinguir entre ella misma y *lo otro*, o los demás. Reiteramos que sobre esta división se fundamenta el lenguaje occidental que otorga la supremacía al varón e infravalora a las mujeres -ignoradas por el saber y por el sistema de trabajo-. Sin embargo también ellas, en cuanto sujeto occidental, necesitan de *lo otro* para

³¹ ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. *Arte y feminismo*, Editorial Nerea, S.A., Donostia-San Sebastián, 2008, p. 113.

justificarse. Pero en un mundo globalizado como el actual los límites entre *los otros* y *nosotros* resultan más difíciles de identificar, pues entran en debate los individuos -de ambos sexos- no occidentales. El poscolonialismo estudia cómo los occidentales les inculcan a los individuos dominados del tercer mundo, a la fuerza, su manera de construir el sujeto, sin tener en cuenta su historia o tradición. De hecho, el término *sujeto* es inseparable del adjetivo *occidental*, pues siempre se utiliza para referirse a una estructura inventada por el hombre de Occidente.

Gayatri Spivak utiliza el término *subalterno*³² para referirse a las personas marginadas por el poder colonial dominante, el cual les obliga a permanecer mudas, negándoles cualquier posibilidad de expresarse. Excluidas de la educación, sin poder comparar su situación con la de otros, estas personas no tienen voz para denunciar la injusticia que están viviendo. Pero, si el *subalterno* es una mujer, se ve doblemente desatendido: primero, por el sistema político colonial y segundo, por el sistema social patriarcal. Por esta razón, la mujer no-occidental se enfrenta a serias dificultades a la hora de construir su identidad, por culpa del logocentrismo europeo. La única manera de escuchar a estos *subalternos* es tratando de delimitar su voz dentro de uno mismo, y el arte es una herramienta importante en este intento de establecer una complicidad entre los individuos silenciados. La historia de cualquier individuo marginado por la sociedad se debe conocer desde fuera, pero también desde dentro. Hay que saber leer entre líneas y escuchar aquello que no se dice: la realidad.³³

4.2.1. Nuevas herramientas de producción artística

En la segunda mitad del siglo XX, en la sociedad de posguerra, se congregaron diversos movimientos sociales y políticos orientados a cambiar la apariencia del mundo. En cuanto al arte, muchos optaron por dotar sus obras de cierto contenido ideológico, tratando de establecer un vínculo entre vanguardia artística y la izquierda revolucionaria. Pero, lo que nos concierne es que además de las cuestiones políticas también se produjo un desarrollo de la tecnología, de las máquinas que permitían captar la imagen en movimiento, permitiendo la expresión audiovisual. A medida que avanzaron los años, el menor tamaño y coste de estas herramientas hicieron posible que

³² YOKOIGAWA, Miki. *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*. Director: Dra. Dña. Maribel Domènech Ibáñez. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Escultura, 2012, p. 94

³³ Para profundizar consultar Anexo 4.

más personas -tanto hombre como mujeres- accedieran a los soportes audiovisuales. Este medio de expresión artística, desde sus inicios -a finales de los sesenta- se ha contemplado como lugar de experimentación, que da cabida a nuevas interpretaciones de la realidad, convirtiéndose en una herramienta ideal para que las personas que no tienen ninguna otra forma de hacerlo cuenten su vida. La cámara video es el testigo de las escenas grabadas y, a través de ella, el público que las visiona se convierte en confidente del protagonista, en personaje de la narración.

4.2.2. Referentes

Shirin Neshat es una artista iraní que se exilió de su país natal durante su adolescencia, para ir a estudiar a California. Tras más de una década de inmersión en la cultura norteamericana, la vuelta a su hogar le provocó una fuerte impresión por todos los cambios sucedidos en ese tiempo, como consecuencia de la guerra con Irak y la Revolución islámica. El desolador estado en que se encontraba el país removió su conciencia y la empujó a crear obras -principalmente fotografías, vídeo-instalaciones y un largometraje (*Zarin*)- que tratan de plasmar la violencia que se respira en Irán, a través de una mirada femenina. La artista ensalza en sus piezas la valentía de las mujeres musulmanas, a pesar del régimen social patriarcal y de la ideología que las opprime.

Adrian Piper es una artista afroamericana mencionada doblemente por sus trabajos relacionados con la identidad de género y con la identidad racial. Tras sus aportaciones al arte conceptual de la década de los setenta, orientó su producción hacia el activismo comprometido con asuntos raciales. En su caso, la producción audiovisual pretende mostrar la violencia racista intrínseca a la sociedad norteamericana del momento. En otro tipo de obras invita al público a expresar sus pensamientos acerca de las personas de color -pensamientos casi siempre racistas- que delatan su miedo ante lo desconocido y que seguramente no serían pronunciados si la artista no fuera una afroamericana de piel blanca.

Kara Walker, con obras muy fáciles de identificar por su estética consistente en siluetas negras recortadas y pegadas sobre fondos blancos, hace reflexionar al público sobre la discriminación que sufre la raza negra, desde el período colonial y hasta el presente. En ocasiones sustituye los recortes de cartón negro por siluetas proyectadas sobre las paredes de la galería de forma que el espectador, al penetrar en el espacio, también

proyecte su sombra sobre la pared. Introducir al público dentro de la obra es un recurso orientado a que se amplifiquen sus sentimientos de vergüenza o culpa ante la brutalidad de las escenas que presencia.

Las obras de Fiona Tan se llenan, al igual que las de Mona Hatoum, de un sentimiento de desarraigado. Sus trabajos fílmicos y fotográficos -en ocasiones de creación propia y otras creados combinando elementos propios y ajenos- investigan la historia y la forma en que las personas se relacionan con su tiempo y espacio, pero también los mecanismos que generan representaciones de uno mismo e interpretaciones de las representaciones de los demás. Otorga gran importancia a la mirada, al diálogo que a través de ella se establece entre el protagonista de la grabación, mirando fijamente a la cámara, y el público. Al hilo de estas conversaciones mudas la artista afirma:

“(...) Yo planteo preguntas más que señalar con el dedo lo que está bien y lo que está mal. Y me hace preguntarme de qué lado estoy, delante o detrás de la cámara. Creo que estoy de los dos lados, como todo el mundo.”³⁴

Kimsooja es una artista surcoreana cuyas obras se basan en la recuperación de telas, ropas, zapatos y demás enseres personales usados que ya de por sí tienen una importante carga simbólica. Lo más representativo de su creación son los vídeos de acciones realizadas en diferentes lugares del planeta. Kimsooja se sirve de la grabación con un plano medio y con la cámara situada siempre detrás de sí para plantear cuestiones como la disolución del *yo* en medio de la muchedumbre del mundo globalizado, o para llamar la atención sobre aspectos antagónicos de la realidad que nos rodea como por ejemplo: lo público y lo privado, lo occidental frente a lo oriental y el *yo* frente a *los otros*. El espectador, con el visionado de los vídeos, consigue identificarse con la artista y ponerse en su lugar para experimentar la soledad que marca nuestra época.

Mehdi-Georges Lahlou, a pesar de no pertenecer al género femenino, forma parte del grupo, discriminados por el sujeto occidental, de los musulmanes. No obstante, el hecho de que se travista en algunas de sus obras hace que tampoco sea aceptado por los demás musulmanes. Es más, incluso ha recibido amenazas por realizar algunas obras performativas e instalaciones artísticas que han sido interpretadas como burlas a la religión islámica, cuando, en realidad critican el fanatismo religioso.

³⁴El País, Cultura. *¿Quién aguanta la mirada a Fiona Tan?*, 26 marzo, 2012, consultado en el enlace http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/22/actualidad/1332414061_855962.html, el día 3 junio de 2013, a las 12.50.

4.3. Identidad y estereotipos

Ya desde la década de los sesenta algunos artistas relacionados con el Body Art europeo empezaron a indagar en la identidad sexual, creando piezas que aludían a la castración más que al travestismo. Sin embargo, Michel Journiac, a partir de los sesenta, empezó a crear obras como *Las veinticuatro horas en la vida de una mujer corriente* o *Trampa para un travestido*, en las que ponía de manifiesto la importancia de la indumentaria en la creación de estereotipos relacionados con el género. Pero la obra que me interesa destacar aquí es la titulada *Homenaje a Freud. Constatación crítica de una mitología travestida*, compuesta por cuatro fotografías que muestran a los padres del artista travestidos de sí mismos y a éste travestido de ellos, burlando las teorías psicoanalíticas de los complejos de Edipo y Electra.

Urs Lüthi, Jürgen Klauke y Klaus Rinke, contemporáneos de Journiac, también investigaron en algún momento de sus carreras el travestismo, a través de medios fotográficos o audiovisuales. El maquillaje, la ropa de mujer y las poses adoptadas eran algunos de los recursos que empleaban para demostrar la ambigüedad de su personalidad y género. No es coincidencia que la mayoría de los que han trabajado en torno a este concepto fueran personas discriminadas por su orientación sexual o porque su sexo no concordaba con el género al que sentían que pertenecían. La falta de comprensión y apoyo por parte de la sociedad, así como la crítica a los estereotipos está en la base de las obras de Nan Goldin, Robert Gober o Zoé Léonard. A principios de la década de los noventa el cuerpo volvió a aparecer en la escena artística, aunque en esta ocasión dejó de entenderse como el frasco que encerraba la esencia del individuo para pasar a ser todo lo contrario: un instrumento de engaños y simulaciones. En este contexto surgieron las obras de Nan Goldin o Robert Gober. La primera, artista norteamericana, consiguió la fama con las fotografías que tomaba de sus amigos travestis y personas marginadas (alcohólicos, gays, enfermos de SIDA, hermafroditas), dando lugar a una especie de reportajes fotográficos que reflejaban la realidad que los medios de comunicación nunca enseñan, los problemas sociales del momento. Cindy Sherman -ya mencionada en páginas anteriores- utiliza su propio cuerpo para analizar a las mujeres como construcciones sociales, como inventos de la publicidad, realizando performances que lejos de mostrarla deseable, la presentan como un ser vulgar, vulnerable e incluso feo. Robert Gober, desde su condición de artista homosexual, crea

obras escultóricas en las que pilas, fregaderos, camas y puertas creadas artesanalmente - al igual que los muebles que conforman mi trabajo- sustituyen al cuerpo humano. Aunque más tarde reemplazara los objetos por esculturas de cera representando fragmentos de cuerpo, su temática seguía siendo el miedo a aceptar a las minorías.

Juan Pablo Echeverri también ha recurrido en sus obras fotográficas a la homosexualidad. En la serie constituida por veinticinco fotografías titulada *BoYos* se sirve de la música y la cultura pop para presentarse a sí mismo bajo diferentes estereotipos de lesbianas. Se traviste y maquilla de acuerdo con clichés como la D.J., la monja del coro, la roquera, etc.

4.4. La identidad en la web 2.0.

Dedicamos este apartado para hablar de un tipo de arte que ha evolucionado a la par que Internet y cuyos orígenes se encuentran, según algunos entendidos, en las obras del grupo Fluxus³⁵. El net-art y todos los trabajos con intención artística que surgen en la web, que están al alcance de cualquiera y que nos pertenecen a todos, tienen éxito y difusión mundial porque la mayoría de las veces no están orientados a entrar en el circuito mercantil del arte sino a permanecer fuera de él, fomentando reflexiones o conversaciones en torno a la imagen que nos proporcionan de la realidad circundante.

Ya hemos mencionado en la parte teórica de este TFG que el desarrollo de la web 2.0 ha supuesto que los diarios íntimos pasaran, lentamente, de ser blogs con texto a blogs con textos, fotografías y vídeos que rompen voluntariamente la privacidad haciendo pública la vida de su autor: su apariencia, su familia, sus gustos se exhiben en la pantalla para que el visitante pueda opinar sobre ellos. Cualquier hazaña, cualquier accidente inesperado o buscado puede convertirse en una performance que se muestra en las redes sociales y demás páginas para compartir información. Las personas corrientes se convierten aquí en artistas que exhiben, aunque no vendan, fragmentos de su vida que pueden considerarse obras de arte en función de la intención con la que fueron creadas. La principal diferencia entre sorprender por medio de la cámara una escena inusual y organizarla para luego grabarla consiste en que, en el segundo caso, tanto la persona

³⁵ El Mundo. es. Cultura. *Y esto ¿es arte?*, 4 junio, 2103, consultado en el enlace <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/27/cultura/1369683236.html>, el día 6 de junio de 2013, a las 10. 18.

como la acción se ficcionalizan. La imagen resultante no refleja la realidad, sino una versión idealizada de la misma.

En cuanto a las razones que nos mueven para publicar toda nuestra vida en las páginas web, algunos sociólogos sostienen que es una manera de evitar la soledad. A pesar del aumento de la población global, las relaciones interpersonales reales (sin intervención de los medios de comunicación masiva) se han atrofiado, haciendo que los individuos sientan una soledad que les empuja a crear alter-egos que pueblan las redes sociales, teniendo miles de amigos tan irreales como ellos y que, en cualquier momento, podrían estar viendo sus fotografías. Sobre esa obsesión por ver y ser visto se fundamenta la sociedad actual.

4.4.1. Procesos y referentes

Algunos artistas se sirven de los motores de búsqueda en la web para construir, a partir de las imágenes o textos encontrados, unos relatos que reflejan fielmente nuestra época dominada por lo visual y por la exteriorización de las emociones. En este sentido, Jonathan Harris creó en el año 2006 su página web interactiva denominada *We feel fine*, que consiste en unos gráficos manipulables por el usuario, que recogen de diferentes blogs, rastreados automáticamente cada 10 minutos, las palabras o expresiones relacionadas con los sentimientos humanos. Se trata, en definitiva, de crear un repertorio de emociones, un retrato colectivo, a gran escala, de los usuarios de Internet. Joan Fontcuberta también emplea las fotografías encontradas en la red a raíz de escribir una palabra temática en el buscador para luego pasárlas por un generador de mosaicos y crear así una imagen diferente. En mi opinión, sus *Googlegramas* pretenden hacernos reflexionar acerca de la importancia que tiene la imagen en nuestras vidas, pero también acerca de su veracidad, pues la mayoría de las veces nos olvidamos de que los mass media manipulan sus productos (fotografías, vídeos, textos) para favorecer los intereses de sus promotores, por lo cual el ciudadano corriente debe leer entre líneas y no confiar demasiado de lo que ve. Cuando el engaño en la web ya se hace patente surgen otro tipo de trabajos como *Sputnik* de Fontcuberta o *Living Nowhere* de Lais Pontes, que se sirven de herramientas de edición fotográfica digital para inventar historias o identidades a partir de realidades preexistentes, demostrando que la identidad tal como la concebíamos dos décadas atrás carece de sentido en este momento. Intimidad Romero es otra de las artistas que se suman a esta hipótesis, realizando trabajos que encuentran

en *Facebook* su medio de difusión ideal y que consisten en apropiarse de fotografías - encontradas en cuentas ajenas de la misma u otras redes sociales- que hace pasar por propias una vez que sustituye el rostro original por un área de píxeles. Virginia Paniagua, en cambio, invita a las personas desconocidas con las que *Chatroulette* la pone en contacto, de forma aleatoria, a través de una vídeo-llamada, a inventar su identidad, a presentarse no como quienes son sino como quienes les gustaría ser.

5. Descripción del TFG en términos de los resultados obtenidos y el proceso seguido

5.1. Introducción

No podemos empezar a explicar la parte práctica de este TFG sin antes hacer un recorrido por todas sus fases³⁶, ya que el proceso llevado a cabo es igual o más importante que las propias piezas finales. A pesar de que el resultado -mostrado en la Sala de Exposiciones del Edificio Bellas Artes del Campus de Teruel desde el día 17 hasta el 20 de junio de 2013- no sea exactamente igual que el imaginado, por factores que explicaremos más adelante, no podemos decir lo mismo con respecto al transcurso de la asignatura Trabajo Fin de Grado. Sus bases teóricas, cimentadas a través de la investigación -orientada por la tutora- en diferentes campos del saber como la sociología o la psicología, han servido para estimular aún más mi interés por el tema que estoy tratando, así como para unificar y dar coherencia a casi toda mi producción plástica a lo largo de los cuatro años de estudio. A pesar de haber estado disimuladas en piezas anteriores, mis inquietudes relacionadas con el tema de la construcción de la identidad han aflorado durante este último año con más fuerza, manifestándose en diferentes piezas -desde un trabajo cercano al Body Art hasta una intervención en el espacio urbano y un trabajo de montajes fotográficos-.

El Trabajo Fin de Grado, desde el punto de vista formal, es una instalación compuesta de cuatro instalaciones menores; y, desde el punto de vista de la temática, debe leerse como un conjunto de fragmentos que simbolizan el proceso por el cual una persona renuncia a la introspección, para volverse visible para los demás, para exteriorizar su *yo*.

³⁶ En el Apéndice Gráfico (I a V) se puede ver el proceso de trabajo desde los primeros bocetos, hasta la instalación acabada.

Sin embargo, no fue ésta la idea que tenía en mente a la hora de realizar mi primer boceto. Al principio quería plasmar la vida psicológica de un sujeto femenino inventado, dando forma a las diversas personalidades que su psique contenía. Venía a ser una forma, un tanto surrealista, de interpretar las tres estructuras psicológicas del *yo*, el *ello* y el *superyó*. El trabajo consistía en una performance, cercana a la interpretación teatral, en la que iban a participar tres personas, realizando diferentes acciones dentro del espacio escenográfico previamente construido. Éste estaba dividido en cuatro partes: tres salas separadas y un pasillo que las comunicaba. En la primera sala iba a distribuirse sobre el suelo una “alfombra” de tierra de 2 m² de tamaño, en cuyo centro se encontraba una mujer encogida, en posición fetal. Detrás de sí iba a proyectarse un vídeo protagonizado por la misma mujer, que mostraba cómo ésta se iba adentrando lentamente en un lago hasta desaparecer en sus profundidades.

En la sala número dos, otra mujer se disponía a cepillarse el cabello y a maquillarse delante del espejo de un tocador. Mientras ejecutaba dicha acción, una tercera iba cortándole fragmentos del vestido dejando al descubierto múltiples heridas en su cuerpo. Ésta, casi desnuda, al acabar su “ritual de belleza”, acompañaba a la tercera mujer vestida con telas rojas, hasta la sala número tres. Allí, la ataba a la mesa y le colocaba platos, vasos y cubiertos encima.

Aunque esta primera idea no haya llegado a madurarse, ha supuesto un punto de partida indiscutible en lo referente a la parte plástica del trabajo final, aunque no tanto de la parte conceptual. El sufrimiento (tan obvio en este primer boceto) de una mujer que intenta ser al mismo tiempo madre y amante, esposa y una persona libre, se suaviza o suprime en las siguientes propuestas. En cambio, la idea de crear una escenografía se ha mantenido vigente durante todo el proceso, al igual que los elementos simbólicos. Desde este punto de vista, el primer personaje, acurrucado en el centro de la sala interpreta al *ello*, a esa parte irracional de las personas que exige el cumplimiento inmediato de todas sus necesidades y que, en este caso, busca la soledad, la tranquilidad que le proporcionaba el vientre materno o simplemente ahogar sus preocupaciones en un lago -tal como muestra el vídeo-. El segundo personaje, maquillándose delante del espejo, simboliza el *yo* torturado por el *ello*, la mujer que lucha contra sus instintos para no distanciarse de lo que se considera normal. El *superyó* se identifica en esta pieza con el tercer personaje femenino, que intimida con su simple presencia y que se presenta como causa del sufrimiento del *yo*, pues en la tercera escena le obliga a tumbarse sobre

la mesa, dejando que su cuerpo se confunda con ella. Se crea de esta manera una metáfora de la esposa, de la madre que se sacrifica por su familia.

Con posterioridad a estas primeras ideas de llevar a cabo la escenografía para la representación de los conflictos internos de una mujer aquejada por las excesivas exigencias sociales y personales, planteé otras opciones que seguían basándose en la creación de escenarios. Otra de las constantes, en mis planteamientos, ha sido la de dotar a los objetos de simbolismo, de significados que sólo se entienden en el contexto para el que fueron pensados, mientras que, aislados de ese entorno ideal, tendrían una lectura totalmente distinta. A partir de esta reflexión he realizado diversos bocetos de posibles piezas con un contenido temático muy parecido al explicado en apartados anteriores, con lo cual las piezas se caracterizaban por constantes referencias a la mujer y a sus roles en la sociedad (madre, esposa, objeto de deseo). La alusión al universo femenino se plasmaba en estos bocetos a través de objetos domésticos, de materiales blandos y hasta de elementos de procedencia animal o vegetal (leche, extracto de rosa, etc.). Descartada antes de llegar a adquirir complejidad, esta propuesta consistía en crear diversas cajas, cubos o paralelepípedos, con uno de sus seis lados abiertos, de forma que se les pudieran anteponer paneles intercambiables que harían variar el significado del contenido de cada caja.

La hipótesis que da sentido a esta idea es que la interpretación de todo cuanto es visible depende, en primer lugar, del punto de vista del individuo que lo observa. El género al que se pertenece, la orientación sexual, la clase social, la educación o la religión hacen que un mismo mensaje tenga múltiples sentidos, lo cual podría resultar perjudicial en algunos casos, aunque en el ámbito artístico las interpretaciones subjetivas sean enriquecedoras para la obra de arte. En este punto coincido plenamente con Regina José Galindo, quien afirmaba que el artista no debe imponer su punto de vista al espectador, sino permitir que la obra crezca mediante los significados que cada uno quiera aportarle.

La primera caja que ideé medía unos 180 x 180 x 150 cm, y contenía, suspendidas de su plano superior decenas de pequeñas bolsas de plástico de color rojo, llenas de leche. Agujereadas por un extremo, la leche goteaba de ellas sobre unos ovillos de algodón - previamente rociados con esencia de rosas- de alrededor de 20 cm de diámetro cada uno. La pieza, que hacía alusión a la maternidad, se dirigía tanto a la vista como al

olfato -que también puede ser un generador de recuerdos y sensaciones-. No obstante, la agradable fragancia que desprendía la pieza durante las primeras horas de su instalación, iba a convertirse, al cabo de varios días, en un mal olor causado por la putrefacción de la leche. Esta pieza presenta la idea de maternidad desde un punto de vista aterrador, desde el punto de vista de una mujer que teme la elección apoyada por la sociedad de convertirse en madre. También la segunda caja reflexionaba en torno a las funciones de las mujeres en la sociedad, al tratarse de una caja que imitaba el embalaje de la muñeca *Barbie*. Sin embargo, su gran tamaño y el hecho de contener una mujer real, así como su presentación en un espacio urbano, daban a esta idea un toque de crítica social. Además, también se podía interpretar como una burla hacia las expectativas que los hombres tienen de las mujeres, ya que en uno de los laterales de la caja se les iba a invitar a escribir cómo les gustaría que esa mujer fuera.

Posteriormente, las cajas -como tales- se eliminaron para dejar al descubierto su contenido, aunque a raíz de ellas surgió la idea de realizar una casa, o diferentes espacios que la sugriesen. Surgieron así diferentes piezas, como una mesa que iba tener distribuidas sobre su superficie varias nueces conteniendo fotografías de diversas personas. Un martillo de madera sujeto por un mecanismo accionable por el público tenía la función de romper las nueces, simbolizando la desprotección de los individuos en algunas circunstancias de sus vidas. La misma simbología se intentó transmitir por medio de una performance que consistía en que una persona lanzaba al aire unas fotografías muy pequeñas para luego tratar de capturarlas en una pompa de jabón y finalmente dejarlas caer al suelo, mientras la “burbuja protectora” se rompía.

El tercer tipo de propuestas que planteé se alimentaban de ideas anteriores como: la construcción de una especie de casa; la presencia de paneles u otro tipo de objetos cambiantes o intercambiables y, en cuanto a temática, las amenazas exteriores que penetran hasta el interior de la casa. A medida que la propuesta evolucionó, el interior no sólo dejó de parecer seguro, sino que hasta adquirió una apariencia hostil. Así, en un primer momento las paredes de la casa se habían ideado como finos hilos de lana de colores, dispuestos de forma perpendicular al suelo y al techo de la sala de exposiciones, y que se mecían ligeramente por la acción de un ventilador. Esta construcción, que ya transmitía poca seguridad, en bocetos posteriores sufrió modificaciones. Las paredes delimitadas por hilos fueron sustituidas por planos de telas diáfanas o materiales

plásticos transparentes, que presentaban múltiples aberturas a forma de ventanas. Si a esta falta de privacidad le añadimos el hecho de que el interior de la construcción estaba repleto de retratos pictóricos mirando y señalando al espectador, el resultado es un espacio que inhibe la intimidad del público al penetrar, como voyeur, en un lugar que consideraba íntimo para otra persona. En el último boceto creado para esta propuesta, el espacio interior se limitaba a un cerco de alambre de espino rodeado por un círculo formado con listones de madera verticales entre los cuales se tensaban plásticos retro-iluminados que servían de lienzos para pintar unas presencias distantes, fantasmagóricas. Con esta propuesta empezó a tomar forma la idea de casa abierta, de destrucción de los límites entre lo privado y lo público, de exhibición pública de las cosas, actos o pensamientos más íntimos.

5.2. Referentes para los planteamientos iniciales

Como referente artístico principal para esta propuesta menciono a Lars von Trier, en lo que respecta a la creación de escenografías y de espacios domésticos sugeridos con una cantidad mínima de elementos representativos. Su película *Dogville* ha sido una importante fuente de inspiración para la iluminación general, pero también para la distribución de la puerta, las ventanas y las mamparas de mi exposición.

De Matthew Barney destaco su obra *Cremaster III* por su brillante capacidad de conjugar diversas formas de creación artística, como la performance, el cine, la música o la escultura. Pero también me interesa su trasfondo, pues representa por medio de insólitas metáforas visuales el momento del desarrollo del embrión en el cual los gametos masculinos luchan contra la inercia que mantienen al cigoto, en sus primeros días de vida, en un estado de neutralidad sexual. La serie *Cremaster*, en definitiva, me ha inspirado a la hora de pensar en una escenografía visualmente atractiva en la cual representar escenas cotidianas.

Si hablamos de escenografías, es imprescindible hablar de la instalación *Diez Personajes* (1981-1988) de Ilya Kabakov, con la que el autor introdujo el concepto de “instalación total”³⁷. En cada uno de los diez espacios que la conformaban el artista creó un ambiente determinado, repleto de detalles que contribuían a crear una sensación de autenticidad de las historias ficticias que el artista inventó en torno a los diez personajes. Años más tarde, con *El pasillo/El álbum de mi madre* (1990) y el *Palacio de los*

³⁷LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*, Editorial Nerea, S.A., Hondarribia (Guipúzcoa), 2001, p. 61

Proyectos (1995-1998), se mantenía esa idea de recuerdo inventado o de ficción, al mismo tiempo que adquirían mayor importancia los títulos de las obras y los textos que las acompañaban. Desde un punto de vista estético, encuentro cierto parecido entre la obra de los Kabakov y algunas piezas de la pareja artística formada por Marc Vives y David Bestué. En concreto, su cortometraje titulado *La confirmación* (2008) también se caracteriza porque la acción discurre en diferentes escenarios, de estética surrealista y cuyo misterio se explica -aunque no a través de un texto, sino de una canción- al final del vídeo. De las piezas de Bestué y Vives me resulta llamativa su manera de representar la realidad, tan absurda y cercana a las posturas de algunos artistas del siglo XX, como Kaprow, quienes proponían el juego como herramienta de aprendizaje y, por ende, de cambio social.

Cierta relación temática y formal con respecto a mi primera idea se puede encontrar también en la obra *La mesa de la negociación* de Mona Hatoum. Aunque en la primera versión de la pieza, del año 1983, sobre la mesa se dispusiera un maniquí cubierto de plásticos y pintura que evocaba la sangre, en la segunda versión de 2011 éste era sustituido por el cuerpo de la artista. Su inquietante y dolorosa presencia aludía a las más de mil víctimas de la matanza de refugiados palestinos en Beirut en el año 1982.

Una de las artistas referentes para la idea de las cajas y los paneles intercambiables es Meret Oppenheim, por sus obras en las que objetos cotidianos se sacan de sus contextos, originando unos discursos novedosos. También cabría mencionar a Robert Gober en el mismo sentido que a Oppenheim, aunque él descontextualice esculturas de fragmentos de cuerpo humano en lugar de objetos ya existentes. No obstante, esa misma fragmentación es la responsable de que brazos, piernas y torsos se identifiquen más con piezas de mobiliario que con partes de unos cuerpos auténticos.

Algunos de los referentes artísticos para las ideas de las “casas abiertas” son Michel Journiac, Christian Boltanski o Annette Messager. En una recreación de la obra *Trampa para un mirón* de Michel Journiac, un performer se somete a la mirada del público de la galería desde una jaula que es, al mismo tiempo, un espacio que lo resguarda y un espacio que lo expone ante los demás, abriéndose de esta forma el debate acerca de ¿quién observa a quién? ¿El performer, casi desnudo, logra intimidar al público haciéndole apartar la mirada o el público, respaldado por el acto de voyerismo, no se deja intimidar por el performer al que ve como un objeto y no como sujeto?

En cuanto a Christian Boltanski, aunque sus aportaciones a mi TFG han sido varias, me centro aquí en su instalación creada para el Hotel de Inmigrantes de Argentina, del año

2011. En esta obra de grandes dimensiones entran en juego la memoria, la nacionalidad, el idioma y el testimonio como partes de la construcción de la identidad. Además, sirviéndose de objetos originales del lugar e iluminaciones que captan la esencia del Hotel de Inmigrantes, logra crear una sensación de autenticidad. Los recuerdos se materializan en esta obra en forma de sonidos, objetos, luces y, sobre todo, emociones. Las emociones y las palabras o la expresión de emociones por medio de palabras confeccionadas como elementos escultóricos son los aspectos que más me han influenciado de la obra de Annette Messager.

5.3. Cuarta y última idea

La última idea recuerda en lo temático o en lo formal a las propuestas anteriores, aunque sea la tercera su principal antecedente. Las nociones de “casa abierta” y de intimidad que se hace pública estuvieron rondando por mi mente durante todo el proceso de elaboración de las piezas, por lo cual decidí crear un ambiente que aludiera a un espacio doméstico, aunque no uno habitual, sino uno que permitiera que cualquiera penetrara en él y conociera algunas de las cosas que normalmente permanecen ocultas.

De esta forma pretendía mostrar el proceso, las diferentes acciones que llevaron a que el individuo contemporáneo dejara de buscar su identidad en su interior, en su subconsciente, o en su pasado para construirla sobre lo visual y aparente. En páginas anteriores del TFG explicábamos que desde los principios del siglo XX la identidad se había venido considerando como algo estable e inalterable. Sin embargo, el psicoanálisis, los libros de autoayuda y otras herramientas orientadas a favorecer la auto-superación difundieron la idea de que las personas carecen de una esencia inmutable, pudiendo así inventarse/reinventarse a sí mismas. En las últimas décadas los medios de comunicación masiva, la publicidad y el espacio virtual de Internet han aprovechado esta realidad a su favor para crear un imaginario y unos valores ficticios - basados en lo visual- a los que aspira todo individuo centrándose en lo superficial, mientras que casi no se cultiva la introspección. No obstante, la dualidad *interior/exterior* sigue vigente, aunque hoy se valore en función del lado de la pantalla en el que se esté.

Cada una de las cuatro piezas que conforman este trabajo titulado *De cero a nada* hace referencia a un espacio determinado de la casa, así como a las acciones privadas que allí se realizan. Estéticamente, casi todas las piezas que se presentan han sido construidas por mí, haciendo alusión a los hogares antiguos cuyos muebles y decoraciones se realizaban de forma artesanal. Pero el color blanco que se les aplica borra su personalidad en un intento de neutralizar las emociones que contenían. Si antes cada uno de los elementos de la casa reflejaba la personalidad de su dueño, ahora se hacen fríos y distantes, negándose a reflejar sentimiento alguno. La higiene sentimental parece ser la característica más adecuada para la casa de un individuo cuya única preocupación es adaptarse a los cambios incessantes que ocurren a su alrededor. Para reflejar esta característica, además de pintar casi todos los objetos de color blanco, decidí suprimir los muros y puertas. Solamente hay un panel de 1,20 x 1,80 m que separa ligeramente el baño de otras zonas de la casa, mientras que la puerta de entrada y las ventanas quedan insinuadas por finos rectángulos blancos de madera, colocados de forma que generen los recorridos deseados o establezcan diálogos entre diferentes espacios de la instalación.

Pieza 1. *Período*.

Esta primera pieza, que se identifica con el espacio del comedor, contiene en su centro una mesa-camilla con el lugar en torno al cual la familia se reúne. Sin embargo, en el contexto de la instalación completa, además de las relaciones familiares también simboliza el pasado, la memoria. Sobre la mesa se dispone, horizontalmente, una fotografía familiar que presenta una particularidad: todos sus miembros poseen el mismo rostro, como si se tratara de un mismo individuo. Al lado de la fotografía, una caja de color blanco hace funcionar un martillo que golpea sin cesar el retrato familiar, dando lugar a una escultura cinética por medio de la cual trato de expresar la idea de que una persona posee, inevitablemente, fuertes lazos con su familia, con su raza y con su nacionalidad. Sin embargo, son precisamente esos lazos -que a veces pueden suponer un lastre para el desarrollo individual- los que el martillo trata de romper. La siguiente frase de Jeffrey Deitch expresa fielmente esta misma idea:

“El modelo freudiano del "individuo psicológico" está a punto de desaparecer ante un nuevo paradigma que anima a los individuos a renunciar al análisis angustiado de la huella del contexto familiar sobre su comportamiento”³⁸

Pieza 2. *Entre dos.*

La segunda instalación alude obviamente al dormitorio, a aquel lugar en medio de cuya privacidad el individuo puede dedicar un tiempo a descansar, a analizar lo ocurrido durante el día, a reflexionar y a escuchar su propio pensamiento. Es el lugar de las conversaciones más privadas con uno mismo, donde ya no tiene sentido fingir ser alguien que no se es.

Al igual que todos los demás muebles de la casa también la cama se tiñe de blanco, pero lo más llamativo de esta escultura es, en primer lugar, la figura humana que se intuye debajo de la sábana y, en segundo lugar, el monólogo pronunciado en voz baja que emana del hueco con forma de figura humana. Esta pieza simboliza que lo visible, lo epitelial de los individuos es tan manipulable que puede incluso suprimirse a favor del pensamiento. Las apariencias engañan porque son el reflejo de la imagen que queremos enviar hacia los demás, pero en una conversación con nosotros mismos las máscaras se caen por sí solas. Por ello, en esta segunda instalación, la moradora de la casa es reducida a una serie de palabras que expresan las dudas y los temores de una mujer que se deja llevar por las corrientes que mueven la sociedad actual, a pesar de ser incapaz de explicar el por qué lo hace.

Pieza 3. *Menos uno.*

La tercera instalación -consistente en una bañera en cuyo interior se dispone una silueta humana, imitando los restos que quedan después de un proceso de muda de la piel- hace referencia al baño y a la capacidad purificadora del agua. Esta pieza se basa en la idea de que la identidad, al igual que la piel, puede cambiarse a través del “ritual de limpieza” adecuado. La silueta simboliza al individuo que se desmaterializa -de una

³⁸GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 501.

forma similar a la mujer de la pieza número dos- aunque en esta ocasión no sea para mostrarse vulnerable, sino para prepararse a habitar el espacio virtual en el cual se ficcionalizan tanto las apariencias como lo relacionado con la personalidad. El inabordable Internet se ha convertido, últimamente, en el sitio ideal para reinventarse, para crear autobiografías y autorretratos personales que nada tienen que ver con la realidad, que no definen a su autor, sino al contexto social, político, económico y religioso que le rodea. Así es como el ser pierde su individualidad a favor de la muchedumbre, de la población mundial en proceso de homogeneización.

Pieza 4. De cero a nada.

La cuarta pieza hace alusión al vestidor como lugar en que se guarda la ropa, pero también en que las personas se visten o se “disfrasan” para salir a la calle. En el contexto que la vincula a las demás instalaciones debe entenderse como el lugar de la mentira y el engaño por excelencia; es una especie de laboratorio de identidades no reales, tan cambiantes como el humor de una persona. Para enfatizar la idea de inestabilidad, de lugar de pruebas o de laboratorio en el que se experimenta sobre la propia piel, las estanterías llenas de ropa cubierta por una capa de pintura blanquecina se convierten en el escenario de una performance. Para llevarla a cabo se ha tenido en cuenta el impacto visual que causa la presencia humana y su capacidad de generar significados. Las apariencias no sólo resultan engañosas en Internet sino también en la realidad, siendo la ropa -junto con el maquillaje y los adornos- uno de los principales elementos culturalmente establecidos como indicadores del género, del estatus social, de la religión e incluso de la ideología de los ciudadanos. Por esta razón, he querido utilizar la performance para llamar la atención sobre dos cuestiones: en primer lugar, que en Internet las personas no se muestran tal como son; y, en segundo lugar, que en las redes sociales la gente no se disfraza con objetos reales, sino con imágenes que, igualmente, son portadoras de significados.

5.4. Información técnica sobre la materialización de la propuesta

La mesa es la parte de la instalación que menos cambios ha sufrido en su planteamiento, aunque, en sus orígenes el tablero imaginado no era de madera sino de rejilla de metal.

Asimismo, la fotografía familiar al principio se pensó como un retrato individual, que iba a tener una bolsa con pintura roja adherida a su parte trasera, de forma que los golpes del martillo la rompiesen, haciéndola gotear sobre una bolsa de plástico dispuesta de forma paralela al tablero de rejilla. A su vez, de la bolsa de plástico agujereada en su centro la pintura iba a gotear sobre un libro abierto situado debajo de la mesa, hasta teñir las hojas por completo desvelando el texto escrito en ellas con cera blanca afirmando: *Tu vida es una hoja en blanco*. No obstante, depurando formas e ideas llegué al resultado final: una mesa camilla de madera, de aspecto artesanal, a la que pinté de blanco y luego pulí ligeramente. Sobre esta mesa (95 x 50 x 80 cm) se dispone la caja (15 x 25 x 20 cm) que contiene un motor de limpiaparabrisas cuyo movimiento determina que una manivela gire verticalmente en el sentido de las agujas del reloj, golpeando el mango del martillo que adquiere un movimiento horizontal. Las fases del movimiento del martillo son dos: la fase ascendente en la que la herramienta empieza a elevarse desde una posición paralela al tablero de la mesa hasta alcanzar un ángulo de unos cuarenta grados; y la fase descendente en la que la manivela ya no está en contacto con el mango del martillo, lo cual causa su descenso hasta tocar el tablero de la mesa.

Debajo del martillo, pero sin estar ocultada por la caja blanca, se coloca la fotografía familiar (25 x 35 cm) manipulada digitalmente con ayuda del programa *Adobe Photoshop CS5*. Tras lanzar una búsqueda de fotografías familiares antiguas en Internet elegí una imagen, aparentemente fechada en 1946, para adherir partes de mi rostro sobre los rostros de los personajes originales. Para ello me serví principalmente de las herramientas *Escala*, *Transformación libre*, *Ajustes de color*, *Difumino*, *Tampón de clonar*, *Sobreexponer* y *Subexponer*, *Goma de borrar*, *Dedo*, *Corrector puntual* y *Parche*. La idea de combinar mis cejas, ojos, nariz y labios con las facciones de los personajes originales surgió tras un intento fallido de superponerles los rasgos de una joven cuya fotografía encontré casualmente.

La segunda pieza, *Entre dos*, también sufrió un ligero cambio con respecto al planteamiento inicial. Al principio pensé en realizar toda la cama de escayola, quedando petrificados los pliegues de las sábanas y la forma de la cabeza humana sobre la almohada. Pero después consideré más adecuado a la idea que quería transmitir y a la estética de las demás obras el hecho de utilizar ropa de cama real. En cambio, se mantuvieron sin variaciones la estructura de la cama -hecha con planchas de porexpán

de 4 cm de grosor, dispuestas de forma longitudinal y sosteniendo otra plancha perpendicular de 180 x 90 cm que sirve de colchón- y el molde de mi cuerpo realizado cubriendome con una sábana empapada en escayola. Este molde se colocó sobre una sábana adherida al colchón, pintada de blanco al igual que la almohada que confeccioné personalmente. Sobre el molde de escayola pegué con cola blanca otra sábana para crear un acabado más acorde con el de las demás instalaciones.

Dentro del vacío que dejaba en su interior el molde de escayola coloqué un altavoz conectado a un equipo de música que reproducía en bucle, con una diferencia de 9 minutos entre cada repetición, una grabación que duraba 4 minutos y 30 segundos. El texto de la grabación viene recogido en el Anexo 11.

Para construir la bañera recorté diez planchas de poliespán de 4 cm de grosor, con unas dimensiones de 120 x 100 cm. Luego vacié estas planchas hasta conseguir unos rectángulos de 120 x 100 cm y unos 12 cm de borde. Superpuestas y pegadas entre sí, las diez láminas de corcho blanco formaron un paralelepípedo de 40 cm de alto, con un hueco en su interior de alrededor de 100 x 75 x 30 cm.

Tras eliminar una franja de material para modificar las proporciones de la bañera, el resultado final fue el de una escultura de 120 x 85 x 40 cm, con un hueco de aproximadamente 100 x 63 x 30 cm al que se le aplicaron dos capas de escayola, otra posterior de fibra de vidrio y, por último, una capa de látex y otras tres de pintura acrílica. Para el acabado de la bañera, en las paredes exteriores se aplicaron dos finas capas de escayola pulida en algunas zonas. Finalmente, coloqué en su interior la silueta de mi cuerpo, realizada en látex vinílico y pintada con pigmentos blancos y ocres. Para realizarla dibujé el contorno de mi cuerpo sobre un plástico y después le apliqué varias capas de látex, sobrepasando el contorno. Una vez seco, lo despegué del plástico, recorté sus bordes para darle un acabado imperfecto y lo dispuse con las piernas sobre el fondo de la bañera, el torso apoyado sobre una de sus paredes, y la cabeza y brazos apoyados sobre tres de sus extremos.

La cuarta instalación, que alude a un vestidor, en sus inicios, no incluía estanterías sino que se trataba de un vídeo de estética surrealista que mostraba metafóricamente un diálogo entre la protagonista y su *superyó*. La escena se desarrollaba delante del espejo en el que se miraba la protagonista cuando se daba cuenta de que detrás de ella, en el techo, se formaban unas gotas de color negro. La inquietud la empujaba a hacer estallar

las gotas, de las que caían líquidos de colores y letras que, unidas, formaban la frase “Tú no eres yo”. La idea que se quería transmitir era la de un viaje hacia el subconsciente de una persona, detonado por el hecho de contemplarse en el espejo y no reconocerse en él. Más adelante consideré que ese aspecto surrealista del vídeo tenía poco que ver con las otras tres instalaciones, por lo cual opté por construir unas estanterías cubiertas de ropa para referirme a que las apariencias están muy lejos de mostrar a las personas tal como son. La idea, en consecuencia, sigue siendo parecida a la inicial, aunque su formalización sea totalmente diferente.

Las estanterías se realizaron con planchas de porexpán de 4 cm de grosor, cortadas a diferentes tamaños. Para cada una de las tres estanterías se emplearon tres planchas de porexpán y ocho listones de madera, ensamblados con cola para madera y reforzados, en algunos puntos, con escuadras de 8 cm. Una vez construidas las estanterías pensé en acompañarlas de un vídeo (inspirado en anuncios publicitarios) en el cual los protagonistas, chicos y chicas, grabados por una cámara que se desplazaba de forma circular a su alrededor, se ponían diferentes prendas. A través del montaje digital del vídeo, así como del empleo de diferentes planos de grabación, pretendía hacer creer que se trataba de una misma persona que se convertía en otras -a veces incluso cambiando de mujer a hombre o viceversa- poniéndose diferentes prendas. Pero esta idea no se llevó a cabo. En cambio, el día de la inauguración de la exposición, utilicé las estanterías como partes de una performance. Además, añadí una especie de collage de imágenes de capturas de pantallas tomadas de blogs y redes sociales de Internet (180 x 150 cm) y una ventana de acetato con un marco de cartón plateado, haciendo alusión a las ventanas del ordenador. La performance consistió en que, llevando un vestido pintado de color blanco, invité al público a entrar en la sala de exposiciones, para luego quitarme esa prenda, dejarla en una de las estanterías y crearme otro vestido recortando y poniéndome -con cinta adhesiva- un fragmento del collage mencionado más arriba. La performance acabó cuando le hice al vestido de papel un corte longitudinal, para poder quitármelo y dejarlo en el suelo.

5.5. Referentes formales para las diferentes instalaciones³⁹

³⁹ En el Apéndice Gráfico VI se pueden ver imágenes de obras de algunos referentes.

En lo que respecta a la temática del trabajo ya hemos mencionado a varios artistas que sirven de referencia, aunque en esta ocasión queremos hacer énfasis en los referentes formales, aunque su temática y la nuestra no tengan muchas cosas en común.

Si empezamos por la pieza número uno, como ya se ha explicado, la idea de emplear una mesa estuvo presente desde los primeros bocetos. Sin embargo, a la hora de justificar la decisión de utilizarla y explicar su significado tuve que buscar antecedentes artísticos, encontrando así diferentes creadores que la incluyen en sus trabajos. Mona Hatoum ha realizado diferentes instalaciones en las que las mesas u otros objetos del ámbito doméstico adquieren el protagonismo, sobre todo por estar descontextualizados. En *Plegaria muda* Doris Salcedo también emplea decenas de pares de mesas invertidas para referirse a la violencia, a las muertes violentas que provoca el Ejército en Colombia y en todo el mundo, afirmando que:

“Siempre habría que redactar de nuevo el valor ético y moral de la sociedad globalizada. El arte contemporáneo tiene que permanecer dentro de los límites de la ética y cada artista debe poner en duda su responsabilidad. Debemos abordar los problemas de la violencia y la política, pero fuera de las imágenes explícitas.”⁴⁰

Rachel Whiteread se puede mencionar como referente tanto para la mesa como para la bañera de la instalación número dos, porque realiza moldes del negativo de los objetos domésticos, es decir, hace que las zonas vacías que presentan los objetos adquieran forma. Lo que persigue la artista con este tipo de obras es llamar la atención sobre esos espacios que pasan desapercibidos, que sólo tienen sentido cuando rodean o llenan las formas positivas que les sirven de molde. En cuanto a la elección de los materiales también es un referente para mi trabajo, ya que para realizar dichos moldes emplea materiales industriales como la escayola, el cemento, las resinas o el poliestireno. Robert Gober es otro artista que emplea la escayola, que aparece ser porcelana, o la madera pintada para crear sus objetos cotidianos, mostrando cierta predilección por las pilas de baño o fregaderos. Estos objetos desprovistos de funcionalidad pierden sus significados originales para convertirse, en las instalaciones de Gober, en sus alter-egos

⁴⁰AREVALO, Antonio. *Plegaria muda: Doris Salcedo en el MAXXI de Roma*, Artishock, Revista de Arte Contemporáneo, 20 marzo, 2012. Consultado en el enlace <http://www.artishock.cl/2012/03/plegaria-muda-doris-salcedo-en-el-maxxi-de-roma/>, el día 10 de junio a las 11.00.

que narran historias, que reflejan la vida atormentada del artista. Aparte de crear pilas e inodoros, también modelaba con cera fragmentos de cuerpos humanos, reflexionando sobre las apariencias, la sexualidad, el rechazo y el miedo hacia lo diferente. Por esta razón se le puede considerar como referente para la silueta de látex que coloqué en el interior de la bañera de la segunda instalación, recordando una presencia humana, los restos que quedan de aquello que fuimos en algún momento y que nunca volveremos a ser.

La pieza de la cama que contiene el vaciado de mi figura en yeso -ocultado por una sábana blanca- tiene mucho que ver con la silueta de la bañera, porque, al igual que ella, evoca a un individuo sin necesitar su presencia. Un significado parecido posee la obra titulada *My bed* de Tracey Emin, la cual puede entenderse como un autorretrato de la artista a pesar de que no contenga ninguna referencia a su rostro, ni a otros de sus rasgos físicos. Francesca Woodman, aunque de una manera mucho más simbólica, también investigaba a través de sus fotografías la huella que deja el ser humano por los lugares que habita o transita -huellas tan efímeras como un reflejo en un espejo o un ligero movimiento que la cámara consigue congelar-. Para la silueta de la bañera ha sido un referente de gran importancia la performance, grabada en vídeo, realizada por la artista en una casa abandonada de Providence. La acción consistía en que la artista se desnudaba delante de la cámara inmóvil, se vertía en la cabeza un líquido que mojaba todo su cuerpo, para después tenderse sobre el suelo de madera de la casa y, finalmente, levantarse tras haber dejado marcada su efímera silueta. En esta pieza, y en todas las demás, Francesca Woodman muestra la identidad femenina como una quimera; fragmentos de cuerpos desnudos, aplastados contra superficies de vidrio o camuflados en el entorno de las casas abandonadas, dan lugar a metáforas visuales acerca de la condición de la mujer. Se puede establecer un paralelismo, en cuanto a la creación de refugios, entre las obras de Woodman y Rebecca Horn. Se trata de un refugio que les permite a las mujeres adaptarse al entorno y confundirse con él en las fotografías de la primera, y un refugio que proporciona protección en el caso de la segunda. Pero, además de su temática feminista, Horn me interesa por sus piezas cinéticas o sus esculturas movidas por motores eléctricos. Las esculturas y performances de la artista alemana suelen presentar dos vertientes: una caracterizada por la inmovilización del cuerpo a través de diferentes objetos, y otra que investiga el movimiento por medio de extensiones aplicadas al cuerpo o de máquinas que lo sustituyen. El martillo que golpea automáticamente la fotografía de mi primera instalación viene a ser algo parecido: un

aparato mecánico que reemplaza al individuo. Pero, si tenemos en cuenta el objeto en sí, sin sus implicaciones, debemos mencionar como referente a Jean Tinguely, pionero de la escultura en movimiento. Inspirado por el constructivismo ruso, por los artistas de la Bauhaus y, sobre todo, por la precisa maquinaria suiza entre la que se crió, el artista encontró en la geometría y en las ciencias exactas el impulso para la creación de sus piezas exentas de utilidad, que critican la sociedad consumista en la que las máquinas nunca cesan de producir cosas inútiles pero que todos deseamos tener.

Para la realización de la fotografía familiar golpeada por el martillo, investigué los trabajos de diversos artistas como Anthony Goicolea, Lais Pontes y Carmen Calvo. Los tres exploran por medio de sus trabajos fotográficos la identidad, aunque de diferente manera. Carmen Calvo, por ejemplo, superpone objetos o pintura sobre fotografías, ocultando partes importantes de los rostros de los retratados, creando así unos collage de apariencia surrealista, cuyos protagonistas son imposibles de identificar. La misma inquietud provocan las fotografías de Anthony Goicolea, que reflejan la adolescencia a través de insólitos escenarios ficticios en los que el artista -protagonista de la escena- se multiplica aunque introduciendo sutiles cambios, generando dudas en el espectador de sus obras. Dudar de si se trata de una misma persona o de personas diferentes es algo que también ocurre en la obra *Born Nowhere* de Lais Pontes. La artista brasileña, en el marco de este proyecto interactivo (en el que toda persona puede participar especulando sobre la vida, la profesión, las aficiones, etc. de los personajes inventados) se autorretrata veinticinco veces, pero de una forma diferente cada vez, como si realmente se tratara de personas distintas. A todas estas mujeres ficticias les otorga un nombre y, posteriormente, los usuarios de la red social que alberga las fotografías les dan vida inventando desde sus viajes, hasta su personalidad.

Por último, como referentes para la estética de la instalación completa destacamos las obras de Juan Muñoz y Geoges Segal, así como la instalación titulada *Adversidad* de José Maldonado y *Levitas - Gravitas* de Javier Pérez. Aquello que tienen en común estos artistas es el color uniforme de sus instalaciones, el predominio del color blanco y la figura humana moldeada con escayola.

6. Conclusiones y agradecimientos

Llegados a este punto, me gustaría agradecer a mis familiares y amigos todo el apoyo que me han prestado para poder llevar a cabo este TFG. Pero, en primer lugar, quiero darle las gracias a la directora del mismo, Silvia Martí, por haber guiado todo el proceso -desde la investigación teórica, hasta la elaboración de las piezas- sugiriéndome unas lecturas y unos referentes formales sin los cuales este trabajo hubiera sido muy distinto.

En primer lugar, me gustaría recoger en estas páginas la evolución de mis reflexiones que dieron lugar al TFG. Si al iniciar mi investigación acerca del concepto de identidad buscaba su esencia en la vida psicológica de las personas -al igual que se ha venido haciendo desde principios del siglo XX-, más tarde, gracias a autores como Foucault, Illouz, Sibilia, Giddens y Estrella de Diego, comprendí que esa noción de identidad, actualmente, ha perdido su validez.

Pero, ¡empecemos por el principio! Tal como sostiene Michel Foucault, el cristianismo -y antes que él, los filósofos griegos- tiene mucho que ver con la forma en que entendemos la identidad en el presente, porque uno de los principales pilares de la religión consiste en decir la verdad acerca de sí mismo, lo cual implica que la persona sea al mismo tiempo juez y juzgado. Como consecuencia, la verdad siempre se dirá a medias, para evitar el castigo. Estrella de Diego coincide con Foucault en esto, al sostener que en cuanto alguien intenta hablar de sí mismo, contar su vida, escribir su autobiografía, se produce una división dentro de su *yo*: de nuevo hay un narrador, que es el juez y un protagonista (el juzgado) que no puede ser el mismo que el narrador por no coexistir con él en el tiempo y el espacio. Resulta entonces que, al igual que toda autobiografía, toda identidad está fragmentada y tiene mucho de ficción, pues hay cosas que se dicen o se ven y otras que se ocultan. En el caso de las mujeres, la fragmentación de la identidad es aún mayor porque -tal como afirma Shoshana Felman- ellas ni siquiera tienen una voz propia para poder relatar su vida. Tienen que travestirse psicológicamente para poder expresarse.

En el siglo XIX, con la revolución industrial, la gente empezó a ponerse una “coraza” para salir a la calle, mientras que en el espacio acogedor de su hogar se mostraban tal como eran, con sus defectos y flaquezas. En la misma época, coincidiendo con un auge generalizado de la psicología, Sigmund Freud daba sus primeras conferencias de psicoanálisis, cuyo resultado fue que las personas empezaron a creer que su

subconsciente (su vida interior) encerraba su verdadera esencia. Así es como se difundió la idea de que a través de la introspección el hombre podía llegar a conocer su inmutable esencia, su verdadera identidad. Sin embargo, décadas más tarde se lanzaron nuevas hipótesis que sostenían que la interioridad o subjetividad de las personas, no estaba definida, sino que se podía manipular. Eva Illouz explica la importancia que los libros de autoayuda han tenido en este aspecto, pues son auténticas guías para que las personas se inventen a sí mismas. El interés se desplaza por tanto de la pregunta *¿quién soy?* hacia la pregunta *¿quién quiero ser?* La interioridad está demasiado oculta, demasiado velada por el subconsciente para poder descifrarla, así que ¡olvidémonos de ella y reinventémonos!

Y, por fin, llegamos a la actualidad: leyendo *La intimidad como espectáculo* de Paula Sibilia empecé a ver de forma más clara que esa identidad basada en la interioridad se fue desmoronando hasta originar el concepto actual de identidad, que podría definirse por medio de la expresión “lo que ves es lo que hay”. Las redes sociales de Internet son los principales escenarios en los que actúa esta nueva identidad, cuyo carácter público la convierte en una ficción, en un engaño, pues en el momento en que lo privado pasa a ser público, se ficcionaliza, se teatraliza.

En definitiva, la conclusión a la que he llegado es que ya no tiene sentido hablar de identidad, porque se refiere a aquello que nos hace ser únicos y diferentes a los demás, aunque, en el mundo globalizado actual, los individuos ya no pueden distinguir entre ellos mismos y los demás, entre lo que les pertenece y lo que les han aportado/inculado los demás. La siguiente frase, extraída de mi monólogo grabado para la pieza titulada *Entre dos*, resume mi pensamiento actual con respecto a la identidad:

Ahora me pregunto -te pregunto- si realmente tiene sentido hablar de identidad en este caos, en este teatro en el que no dejamos de intercambiar papeles. ¿Realmente se me puede decir “sé tú misma”? cuando yo no soy más que el eco de otros ecos. (...) Mi identidad no es más que otra de las tantas convenciones occidentales, no es más que otra invención.⁴¹

En cuanto a la parte física del trabajo, puedo decir que se desarrolló a la par que mis cavilaciones. Por esta razón, más que una obra acabada debe entenderse como una obra en proceso, susceptible de ser completada con otras piezas, a medida que vaya evolucionando mi concepto de *identidad*. No obstante, por ahora, creo que cumple con

⁴¹ Texto completo en el Anexo 11.

mi propósito de mostrar esa transición de la *subjetividad introdirigida* hacia la *subjetividad alterdirigida*⁴². Asimismo, creo que el público ha entendido las diferentes instalaciones de una manera bastante cercana a la propuesta por mí. Por ejemplo, me sorprendió gratamente que un niño (que estuvo presente en la inauguración de la exposición) identificara la ventana de acetato y el collage de imágenes tomadas de Internet como “la tele”; o que un chico se tumbara en el suelo, al lado de la instalación *Entre dos* para escuchar la grabación que provenía del hueco con forma humana. Sobra decir que el martillo de la primera pieza, con su sonido fuerte y violento acaparó todas las miradas, aunque a la fotografía tampoco le faltó atención -en algunos despertó inquietud, pero a la mayoría le causó una sonrisa-. De todas formas, las diferentes actitudes y sensaciones causadas por la instalación (reflexión, expectación, risa, inquietud) captan la indefinición que caracteriza la idea de identidad; una indefinición que me llevó a titular el trabajo de *Cero a nada* -de cero (respuestas) a (no sacar) nada (en claro)-.

7. Bibliografía

- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. *Arte y feminismo*, Editorial Nerea, S.A., Donostia-San Sebastián, 2008.
- ARFUCH, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*, Ed. Prometeo, Buenos Aires, 2006.
- BEAUVOIR DE, Simone. *El segundo sexo Volumen I: Los hechos y los mitos*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1999.
- _____ *El segundo sexo Volumen II: La experiencia vivida*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid 1999.
- CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid. *Pop Politics: Activismos a 33 revoluciones*, 2012.

⁴² Expresiones procedentes de: SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

- DIEGO DE, Estrella. *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2011.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *EROS. La superproducción de los afectos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2010.
- FERRARA GARRO, David. *El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI*. Director: Carlos Plasencia Climent. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Dibujo, 2008.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, Ediciones Península, S.A., Barcelona, 1997
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas: las emociones en el capitalismo*, Katz Editores, Madrid, 2007.
- JAYME, María y SAU, Victoria. *Psicología diferencial del sexo y el género*, ICARIA Editorial, S.A., Barcelona, 2004.
- LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*, Editorial Nerea, S.A., Hondarribia (Guipúzcoa), 2001.
- LULL, James. *Medios, comunicación cultura: Aproximación global*. Amorrortu editores, S.A., Buenos Aires, 1995.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Ministerio de Cultura. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*, Madrid, 2007.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Barcelona); Museo Colección Berardo (Lisboa). *Un teatro sin teatro*, D.L, 2007.
- SCHULTZ, Duane P. y SYDNEY, Ellen. *Teorías de la personalidad*, Australia [etc.], Thomson, 2002.
- SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.
- YOKOIGAWA, Miki. *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*. Director: Dra. Dña. Maribel Domènech Ibáñez. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Escultura, 2012.