



Autorrepresentación en el arte en tiempos de extimidad

Self-representation in times of extimacy

CARMEN RUIZ DE ALMIRÓN LANZ
Universidad de Granada (España)
carmenralanz@correo.ugr.es

Recibido: 31 de julio de 2022
Aceptado: 15 de octubre de 2022

RESUMEN: Mientras que antaño se puso en valor la introspección y la reflexión para adquirir autoconciencia, hoy realizamos compulsivamente lo opuesto: una constante exhibición de nuestra intimidad, viéndonos a través de la mirada de los demás. En estos tiempos de interconectividad incesante, el arte aparece como una posible herramienta para reconectar con nuestra intimidad y la del resto. Este artículo plantea en concreto la estrategia de la autorrepresentación como método para propiciar la conexión con la intimidad tanto por parte del autor de la obra como de los espectadores a los que se muestra. Acotaremos los términos intimidad y autorrepresentación, para posteriormente indagar en como la capacidad de crear subjetividad, o su efecto de verdad, hacen de la autorrepresentación una estrategia útil para conseguir frenar, y pensarnos, en tiempos de extimidad.

PALABRAS CLAVE: autorrepresentación, intimidad, subjetividad, creación, arte contemporáneo.

ABSTRACT: While in the past introspection and reflection were valued activities to acquire self-awareness, today we compulsively do the opposite: a non-stop exhibition of our intimacy, seeing ourselves through the gaze of others. In these times of incessant interconnectivity, art appears as a viable tool to reconnect with our, and others, intimacy. This article specifically raises the strategy of Self-representation as a method to promote the connection with intimacy both by the author of the work and by the viewers to whom it is shown. We will narrow down the terms intimacy and Self-representation, to later look into how the ability to create subjectivity, or its effect of truth, make Self-representation a useful strategy to stop for a second and reflect, in times of extimacy.

KEYWORDS: Self-representation, intimacy, subjectivity, creation, contemporary art.

* * * * *

1. Introducción

El presente trabajo pretende reflexionar en torno a cómo el arte, y más en concreto la autorrepresentación, pueden ser estrategias útiles para conectar con nuestra intimidad y la de los demás, en los tiempos actuales de constante exhibición de la intimidad. Cuando antes se hacía el ejercicio de mirar hacia el interior para construirnos como sujetos, hoy se promueve realizar el ejercicio contrario, mostrarse hacia fuera, hacia los demás que también se muestran ante nuestra

mirada (Sibila, 2012 y Zafra, 2019). A este proceso de exhibición constante del yo, Paula Sibila lo denomina “*extimidad*” (2012, p. 27), producto de una sociedad individualista y narcisista donde necesitamos vernos reflejados en las miradas de los demás para existir. Paula Sibila señala que este detrimento de la intimidad interior, en favor de la extimidad dispuesta como un show de la personalidad, es una muestra de la mutación que está viviendo la sociedad.

Remedios Zafra (2019) propone el arte y la filosofía como disciplinas que pueden llegar a reconectarnos con lo íntimo, debido a su gran capacidad para producir subjetividad. Esta investigación, plantea la autorrepresentación, término que acotaremos más adelante, como una estrategia artística especialmente útil para reconectarnos con la intimidad. Tomando como referencia autores como Brea (2003) o Núñez (2010), quienes afirman que la autobiografía y el autorretrato, son géneros especialmente eficaces a la hora de producir subjetividad, y que propician que el espectador llegue a sentirse identificado con el autor, participando así en lo que sucede en la obra. Es decir, conectando con su intimidad a través de la intimidad del autor, que es exhibida en la obra.

2. La intimidad en el mundo actual

2.1 ¿Qué es eso que llamamos intimidad?

El término intimidad es ampliamente utilizado, sin embargo, acotar una definición resulta complejo. Haciendo referencia a su origen del latín, *intimus*, Eunice Miranda Tapia afirma que “(...) intimidad se refiere a las cuestiones más profundas de una persona, a aquello que tiene que ver con pensamientos, sentimientos, emociones, ideología, religión, tendencias personales.” (2015, p.152). Esta definición, aunque por nuestra experiencia podemos comprenderla y coincidir con ella, resulta confusa al hacer alusión al término de cantidad física *profundidad*, y es que, aunque podamos adivinar que se refiere a la subjetividad, no resulta esclarecedor.

Remedios Zafra, citando a Aranguren y Castilla del Pino, señala esta relación de la intimidad con la subjetividad (2019). Pero resulta más interesante una definición de intimidad muy personal que Zafra nos proporciona: “mi intimidad es también el derecho a que me dejen tranquila y a la vida aquí adentro, esa que me permite pensarme, pero también pensar el afuera, comprometerme con otros.” (2019, p.54). Resulta interesante, no solo la alusión a la tranquilidad, debida al enfoque del ensayo centrado en los tiempos presentes en los que impera una conectividad incesante por internet, sino también por incluir a los demás en la intimidad propia.

Esto conecta con el concepto de “Yo distribuido” (Bruner, 1991, p. 113), que sugiere que nuestra subjetividad está inmersa en una red compuesta por nuestro círculo cercano, por nuestros cómplices. Entender el yo, o la intimidad como algo que no es exclusivamente propio, sino que se construye y reconstruye en relación a los demás y al *afuera*, nos lleva a situarnos en el mundo como seres interdependientes. Y es que, con esta noción la intimidad no es algo que poseemos individualmente, sino una forma de relacionarnos con los demás.

Otro enfoque interesante con respecto a la intimidad es el de José Luis Pardo (1996), quien la vincula al lenguaje. Para Pardo, la intimidad es “(...)lo que callamos cuando hablamos” (1996, p.55), “(...) el contenido no informativo del lenguaje” (1996, p.122), no la entiende como algo inefable sino como aquello que le da sentido a la comunicación, lo que hace que deseemos continuar hablando con alguien. Matizando su manera de entender la intimidad, José Luis Pardo también nos habla de la intimidad como la capacidad de tener preferencias, la capacidad de sentir la vida de nuestra manera particular, es decir, la subjetividad. Asimismo, entiende que la intimidad es oír nuestras propias emociones en nuestro interior, y no mostrar públicamente estas emociones tal y como las sentimos. Entendiéndola como algo relacionado con la ocultación, con el secreto.

La concepción de la intimidad de Pardo, destaca por su vínculo con el lenguaje, y por ende, con la comunicación. Lo íntimo resulta relevante por la necesidad de revelarlo a los demás, a pesar de que en varias definiciones nombradas anteriormente se coincide en que es algo oculto, profundo, reservado. Es un continuo juego de traspasar el límite entre las cosas que queremos expresar, pero no sabemos cómo, y las que no queremos decir, pero revelamos inevitablemente.

2.2 El espacio privado, público, íntimo y doméstico

Hablar sobre intimidad, nos lleva al tema circundante de lo privado, y su opuesto, lo público. Zafra distingue estos tres ámbitos de la vida según las personas que tienen acceso a ella (2019). Siendo la pública la vida accesible a los demás, la privada la que compartimos con las personas que vivimos, y la íntima la que solo nos pertenece a nosotros mismos. Aun así, la autora matiza que se puede entender la intimidad como una derivación de la privacidad, encontrándose la diferencia en que la privacidad requiere de espacios compartidos con un grupo limitado de personas, mientras que la intimidad es el espacio en que podemos enfrentarnos a nuestros propios pensamientos, donde el resto solo puede tener si acaso un papel de testigo (2019). José Luis Pardo (1996), resalta la importancia de esta distinción, puesto que si convertimos la intimidad en privacidad, entendiéndola como algo negociable, debatible, destruimos su sentido de resonancia interna.

Artistas como Sophie Calle han explorado los límites entre estas esferas en su producción artística. La obra de Calle merece ser mencionada en este sentido, por las posiciones que adopta para reflexionar sobre la privacidad. En su producción artística, expone y comparte su propia intimidad, como es el caso de *Cuidese mucho* (2007) donde pide a 107 mujeres que reinterpreten la carta de ruptura que le escribió su amante para dejarla. En otras obras, juega con los límites de la intimidad y privacidad de los demás de forma real, y mostrando el resultado mediante registro fotográfico y textual.

Este es el caso de la serie *The Hotel* (1981), para la cual consiguió ser contratada como limpiadora de habitaciones de un hotel en Venecia, teniendo acceso a las pertenencias personales de los huéspedes para registrarlas y especular con ellas. Con esta actitud voyerista, Calle cuestiona cuales son los límites de los espacios privados, a quién damos acceso a ellos y cómo la manera de existir en ellos habla de quienes podemos ser.

Sennett (1976) expone que, la contraposición entre la naturaleza y la cultura que se comenzó a dar en occidente hacia el final del S.XVII, llevo a reforzar la diferencia entre lo privado y lo público. Se asociaba lo privado a la naturaleza, a la condición humana. Y lo público a la cultura, la creación humana. Más adelante, en el S.XIX, Sennett detecta una tendencia hacia la estigmatización de lo público, y una exaltación de lo privado derivada de lo anterior. Se comenzó a entender la personalidad y el mundo interior como algo de gran valía, y a fomentarse el autoconocimiento y la introspección (Sennett, 1976 y Sibila, 2012).

La idea de intimidad surgiría entonces como una noción burguesa en respuestas a la hostilidad de la vida pública, asociándose a las ideas de domesticidad y confort que ofrece el hogar burgués (Sibila, 2012). En esta línea, se populariza la idea de la habitación propia como una necesidad para la construcción del yo, donde retirarse a realizar actividades como la lectura o la escritura en solitario, con un carácter reflexivo (Sibila 2012, y Murillo, 1996).

Esta hostilidad del espacio público, en contraposición con la comodidad del hogar, se hace palpable en la obra *Don't miss a sec* (2003) de Monica Bonvicini (Figura 1). Se trata de una instalación que inserta en el espacio público, las calles de la ciudad, un espacio privado, un aseo. La pequeña habitación esta encapsulada en espejos de doble cara, impidiendo que desde el exterior se vea a la persona que se introduce en él, pero permitiendo que la persona que hace uso del inodoro vea absolutamente todo lo que pasa en el exterior, produciendo una sensación de vigilancia e inseguridad.

La obra nos lleva a pensar en la división entre estas dos esferas de lo público y lo privado, en donde se produce su intersección y como cambiamos nuestro comportamiento dependiendo de si somos observados o no. El título “Don’t miss a sec”, hace referencia a el incesante ritmo de la sociedad actual, permitiendo la obra que no nos perdernos nada ni en el momento de ir al baño.



Figura 1. *Don't miss a sec* (2003), Monica Bonvicini.

Siguiendo con los cuartos de baño, la obra *Botiquín* (1999) creada por Silvia Gruner (Figura 2) resulta relevante a la hora de estudiar como lo íntimo se inserta en la esfera de lo privado. La obra, nos presenta la conexión entre el lugar que ocupa nuestro cepillo de diente en la casa del otro, y la situación de nuestra relación con esa persona. Lo privado y lo íntimo en muchas ocasiones comparten terreno de juego, y los objetos propios de estos espacios, sean los cepillos de dientes o la cama, pueden revelar nuestra forma de habitar y actuar en ellos, poniendo de manifiesto de qué manera nos relacionamos con los demás cuando nos encontramos en estos lugares.

Esto, nos lleva a distinguir una nueva esfera, la de lo doméstico. Soledad Murillo (1996) presta especial atención a este espacio, ya que se puede confundir con aquello que sucede en el hogar, pero ella lo define más bien como una actitud, la de estar constantemente pendiente de las necesidades de los otros. Lo doméstico, tradicionalmente relegado en occidente a las mujeres, no nos deja tiempo de realizar estas actividades de autorreflexión que definíamos como parte de la esfera de la intimidad. La principal diferencia con lo privado, sería la falta de capacidad de decisión sobre el tiempo, compañía y actividad que desempeñamos en lo doméstico, actuando como una carga que entorpece la construcción de la individualidad (Murillo, 1996).

En torno al espacio doméstico y sus tiranías, rescato la obra *Semiotics of the Kitchen*¹ (1975) de Martha Rosler, que retrata la carga que el espacio domestico llega a suponer para algunas

¹ Véase el vídeo de la video performance en <https://youtu.be/oDUDzSDA8q0>.

mujeres, y la violencia que esto conlleva, de lo cual Soledad Murillo (1996) nos advertía. En la video performance, Martha se sitúa delante de la encimera llena de utensilios de cocina, y parodiando los programas de demostraciones de cocina de la época, va enunciando uno a uno los nombres de los utensilios, y haciendo una demostración de su uso con gestos que sugieren la violencia encerrada en el espacio de la cocina y el hogar.



Figura 2. *Botiquín* (1999), Silvia Gruner.

Como vemos, estas esferas se definen creando distinciones entre ellas, las cuales se vuelven borrosas cuanto más indagamos en el tema. En ocasiones veremos cómo se utilizan indistintamente los términos íntimo y privado, o privado y doméstico. La intimidad no se define por el espacio donde se propicia si no por una actitud que le es propia, como señalaba Soledad Murillo hablando de lo doméstico. Viéndolo así, podemos tener estas experiencias íntimas, de introspección, de construcción del yo, de no desvelar todos nuestros sentimientos, en cualquiera de las esferas de las que se habla en este apartado. La esfera de lo íntimo se trata más de múltiples momentos repartidos por todos los ámbitos de nuestra vida, que de una esfera hermética y diferenciable del resto de nuestras vivencias.

2.3 Exhibir la intimidad

Frente a esa concepción de la intimidad tan ligada a la reflexión, a la soledad y al silencio, nos encontramos hoy en día con un panorama completamente alejado de esto. En la vida contemporánea vemos como todo se produce a una velocidad vertiginosa, donde no solo se dificulta la contemplación introspectiva si no también la mirada retrospectiva, ya no se muestra la propia vida como un relato, sino como una suma de momentos presentes (Sibila, 2012). Remedios Zafra denomina esto “presente continuo” (2019, p.53), caracterizado por la sobreproducción, la sensación de vivir sin tiempo, lo cual dificulta los momentos de intimidad.

Sin embargo, pareciera que la intimidad está a la orden del día, o más bien su exhibición. Cuando antes se hacía el ejercicio de mirar hacia el interior para construirnos como sujetos, hoy se promueve realizar el ejercicio contrario, mostrarse hacia fuera, hacia los demás que también se muestran ante nuestra mirada (Sibila, 2012 y Zafra, 2019). A este proceso de exhibición es al que decíamos con anterioridad que Paula Sibila da el nombre de “extimidad” (2012, p. 27). La forma actual de exhibir la intimidad constantemente por redes sociales, con la máquina como testigo que todo lo registra, no lleva a expresar lo que verdaderamente e íntimamente se piensa,

sino a recrear una imagen del yo fingida, posada, como si de un personaje estereotipado de la cultura audiovisual se tratase (Sibila, 2012 y Zafra, 2019).

En cuanto a los motivos de la constante exhibición de la intimidad, Sibila apunta que se puede deber a un intento de alejar la soledad. Aunque como nos recuerda la autora, justamente el espacio íntimo precisaba antaño de soledad, para así alejados de las miradas ajenas construirnos. En la extimidad, ya no se preserva en secreto la intimidad. Y el despliegue de intimidad, es potenciado por los intereses de monitorizar nuestros más profundos pensamientos para desglosar nuestros datos y convertirnos en sujetos operativos (Zafra, 2019).

Richard Sennett (1976), ya encontraba cuestionable que la sociedad priorizase la intimidad por encima de otro tipo de interacciones. En su caso, pone el foco en que esto su vuelve en nuestra contra cuando entendemos la intimidad como la expresión de la personalidad, y medimos todas las relaciones sociales en base a esto. Sennett señala, que la nueva posición jerárquica de la intimidad supone un declive de la vida pública, alejándolos de los demás, impidiendo un desarrollo pleno de la personalidad y colocando demasiado peso en la vida privada. Añade, que esto convierte las interacciones públicas en algo hostil, pues hay una constante sensación de vigilancia sobre nuestra personalidad. El confundir la intimidad con la identidad, también es señalado por Pardo (1996) como una de las falacias de la intimidad. Como nos cuenta, esto propicia que nuestra intimidad se vuelva susceptible de estar regida por leyes públicas sustentadas en la falsa identidad que se le asocia. La intimidad sería en todo caso, un lugar dónde poder explorar nuestra propia identidad.

Como veníamos exponiendo, la sobreexposición de la intimidad nos aleja del valor real de la misma. Perdemos la capacidad de desconexión, la oportunidad de complicidad con los otros, el espacio de reflexión. En definitiva, perdemos el tiempo propio. Sin embargo, como enuncia Remedios Zafra “(...)tan inquietante sería una vida reducida a la intimidad como estar privados de ella. “(2019, p. 67). El arte y la Filosofía pueden favorecer el reencuentro con lo íntimo alejado de una exhibición constante. Ambas disciplinas interpelan al sujeto lo cual puede favorecer su autoconciencia, pero, además, pueden servir como resistencia a aquellas fuerzas que nos llevan a la extimidad, pero también a aquellas que nos quieren recluir en la intimidad permanente (Zafra, 2019).

Es interesante fijar nuestra atención el trabajo de Tracey Emin para reflexionar la sobre exhibición de nuestra intimidad. La artista inglesa, especialmente al inicio de su carrera con obras como *My Bed* (1998) o *Everyone I Have Ever Slept With* (1995) exponía de forma muy explícita y directa su intimidad, y a pesar de que este tipo de obras le dieron una gran visibilidad en su juventud como parte de los “Young British Artists”, recientemente en una entrevista Tracey declaró su arrepentimiento por su excesiva exposición en el pasado (Díaz-Guardiola, 2019).

Aun así, sus obras, aunque de manera más discreta, siguen partiendo de su intimidad. En la misma entrevista comenta sobre su estrategia a la hora de transmitir emociones que “ser honesta y clara en cuanto a mis emociones permite que el espectador lo sea con las suyas.” (Díaz-Guardiola, 2019). El ejercicio de expresión de las emociones del artista, puede llegar a servir de guía al espectador con respecto a las suyas. La sinceridad de la artista llega a ser contagiosa, y puede llegar a conseguir que nos sinceremos sobre nuestra propia intimidad, aunque solo sea mentalmente, sin exponernos ante nadie.

Exhibir nuestra intimidad desde el arte, podría ser entonces una estrategia para generar espacios de intimidad. Zafra afirma, que autonarrarse desde la intimidad propia, mostrándonos vulnerables, puede ser una forma de construir un vínculo con los otros. Ya que nuestra intimidad, no nos hace únicos si no que es lo que nos iguala, y la práctica artística por su capacidad de expresión más amplia que la del lenguaje, aporta un gran valor comunicativo para este fin. Esto coincide con la noción del “yo distribuido” (Bruner,1991, p.113) nombrada unas

páginas atrás. Entendiendo la intimidad como algo no solo propio, y comunicándonos desde ella, quizás sin exhibirla, es posible verla como una posibilidad para generar espacios de intimidad compartida entre espectadores y autor de la obra, dónde se propicie la identificación con el tema por parte del espectador.

Sin embargo, hacer sentir a los otros lo que uno siente no es tarea fácil. Pardo (1996), plantea que estos vacíos de no saber qué deja la intimidad, son precisamente lo que más nos atrae de ella, no es lo que dice el otro si no lo que calla donde está su intimidad. Y el otro nunca puede estar seguro de lo que yo quería decir o de lo que sentía, porque ni siquiera yo puedo estar seguro. Pardo plantea que es en esas cosas implícitas que se quedan resonando, pero que no se dicen, donde compartimos la intimidad.

Un claro ejemplo de exhibición de su intimidad en la producción artística, es Louise Bourgeois. La artista, utilizaba la expresión artística como forma de recrear el pasado para no asfixiarse en él, se valía de una iconografía personal buscando la identificación del observador que queda atrapado en su obra (Sánchez Moreno, 2003). Su obra, catalogada como “arte confesional” (Sánchez Moreno, 2003, p.122), se puede encuadrar en un sentido terapéutico de exhibición de la intimidad.

En Paisaje peligroso (1997) (Figura 3), perteneciente a la serie de sus “celdas”, podemos observar como todos los elementos que la componen, que tienen un simbolismo muy concreto para ella, pueden llevarnos a revivir vivencias de nuestro pasado. Quizás no sean vivencia parecidas a las que la artista vivió, pero los sentimientos, que quedan implícitos en la obra, sí que se corresponden. Es entre su intimidad y la nuestra, donde se encuentra la obra de arte, como una ventana entre nuestras vulnerabilidades.

Escojo esta instalación de Bourgeois en concreto como ejemplo por la gran cantidad de elementos que la componen. No condensa sus sentimientos más íntimos en unos pocos elementos para mandar un mensaje conciso al espectador, las vivencias de las que parte son complejas y así es la obra también. Una obra, que como en la mayoría de sus trabajos, lo que comunica las emociones no es lo que está presente, lo que se dice, si no todas las preguntas que nos pueden surgir por lo que no está, por lo que no nos cuenta. Coincidiendo con lo que José Luis Pardo sacaba a relucir, al afirmar que la intimidad es “(...)lo que callamos cuando hablamos” (1996, p.55).



Figura 3. *Pasaje peligroso* (1997), Louise Bourgeois.

Exhibir la intimidad, también puede resultar beneficiosa para el propio artista que nos la muestra. En el caso de las mujeres, que han sido históricamente relegadas a lo privado, a lo doméstico, a estar encerradas en una intimidad que solo consiste en callar, reapropiarse de su intimidad, de su tiempo privado, resulta un acto político de liberación (Murillo, 1996 y Zafra, 2019). A veces supone visibilizar aquello que nos han hecho ocultar, lo que ha quedado al margen de la mirada pública, con la posibilidad de encontrar iguales por el camino, y adelantándonos a una posible instrumentalización de nuestra intimidad (Zafra, 2019). A lo anterior, se añade el poder transformador del arte, el cual propicia que el acto mismo de exhibir una parte dolorosa de nuestra intimidad pueda llegar a sanar heridas o confrontar duelos, actuando el arte como una terapia (Tapia, 2015).

Las fotografías documentales de Nan Goldin nos aportan un buen ejemplo de esta manera de exhibir la intimidad mostrando realidades invisibilizadas hasta la fecha. En su trabajo fotográfico no se posiciona como alguien externo que documenta lo que pasa a su alrededor, lo que aparece en sus fotografías le pertenece, son las relaciones con personas de su entorno, que ella, mediante la fotografía, captura permitiéndonos entrar en su mundo. Sus imágenes documentales, no por ello ausentes de lenguaje poético, generan un archivo visual de la subcultura LGTBI del momento y de experiencias poco habladas, como la violencia que sufrió por parte de su pareja. Los protagonistas de sus fotografías no son solo las personas con las que mantiene relación, también lo es ella. A veces aparece su propio rostro en las fotografías, pero aun cuando no lo hace, lo que nos presenta es su *yo distribuido*.

También cabe destacar de su trabajo el hecho de que se traten de fotografías documentales. Al igual que sucede con la obra *My Bed* (1998) de Tracey Emin, el presentarnos su intimidad sin acudir a metáfora, al símbolo, la alegoría o estrategias similares, si no trayendo directamente la realidad de lo vivido hasta nosotras, dota a las obras de una mayor sensación de veracidad. El archivo, fotográfico en este caso, aunque no se puede afirmar que nos transmita verdades absolutas, si que nos aporta una sensación de sinceridad, al no traducir a otros lenguajes menos fidedignos lo que se relata. Esto supone una estrategia que, sin ser la única válida, puede ayudarnos a conectar al espectador con su intimidad.

3. La autorrepresentación cómo método para conectar con la intimidad

3.1 ¿A qué nos referimos cuando hablamos de autorrepresentación?

En esta investigación, consideramos que la autobiografía y el autorretrato, son dos de las estrategias más utilizadas y conocidas de autorrepresentación. Por ello indagaremos en sus definiciones, antes de acotar el termino autorrepresentación en sí mismo.

Si hay alguien que haya definido al detalle el termino autobiografía dentro de la literatura, ese es Lejeune (1991). En su búsqueda de acotar al máximo el termino, para distinguirlo de otras expresiones de la literatura íntima, llega a la siguiente definición de autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.” (Lejeune, 1991, p.48)

Con esta definición, Lejeune deja fuera a las memorias, los poemas biográficos, los diarios íntimos, etc. En ese sentido, la definición resulta limitante para entender la autobiografía fuera de la literatura. Una definición menos excluyente sería: narrar la vida de uno mismo mediante cualquier lenguaje. Sin embargo, resulta muy interesante que Lejeune ponga el foco en que el lector tiene que estar convencido de que la persona cuya vida se está relatando, coincide con la persona que lo relata. Es lo que llama “El pacto autobiográfico” (1991). Con esto se refiere, a que la autobiografía debe ser un compromiso entre el autor, que debe indicar claramente con su nombre propio su identidad, y el lector, que leerá el texto con la convicción de que la persona que dice escribirlo es el personaje principal del relato.

Esta relación entre productor y receptor, se puede trasladar a otras formas de expresión autobiográfica que se abarcan en la definición más amplia que se aporta unas líneas arriba. Y es que, ciertamente cuando revelamos que el tema a tratar en una obra de arte es nuestra propia vida, la mirada del espectador cambia, entra en el juego de la autobiografía. Entiende la expresión que estamos haciendo como una confesión, como algo que pertenece a nuestra intimidad, pero que es lo suficientemente relevante para el resto como para compartirlo con nosotros.

En cuanto a el autorretrato, en primer lugar, surgen dudas sobre si es una manera de trabajar en torno a la reproducción de la figura humana o si es un género diferenciado de esta. Aritza (1973) señala que, dentro del campo de la pintura, al igual que el desnudo pasó a ser considerado como un género pictórico en sí mismo, y no un tema o estilismo pasajero de algunos autores, con el autorretrato sucedería igual, ya que está dotado de una serie de características propias que lo definen y diferencian de otros géneros.

Respecto a su definición, encontramos autores como Ardévol y Gómez-Cruz (2012) o Genaro García (2008), que acotan el autorretrato como aquellas obras de arte en las que el artista es el sujeto creador de la obra, y al mismo tiempo el modelo representado en la misma. Bascones Reina (2017), señala que estas definiciones más clásicas centradas en que en la obra aparezca representada la fisionomía del propio autor, se dejan fuera otro tipo de autorretratos con un mayor contenido simbólico en los que el sujeto es sustituido por conceptos que le representan, presentes en la obra por algo que no se trata de su propia imagen.

Quizás una definición del autorretrato que abarca la noción más reciente que tenemos de él, podría ser la de Aritza: “es autorretrato, aquella tarea de realización artística, en la que el creador de la obra de arte, se define, se expresa e incluso toma conciencia de sí mismo a través de la descripción de su propia presencia, o de la determinación de las realidades exteriores, en función de su propia afirmación.” (1973, p. 6). Esta definición admite otros tipos de expresiones artísticas como la Arquitectura o el Teatro, que quedarían excluidas con las definiciones anteriores, aunque el género sigue estando especialmente ligado a la pintura y la fotografía.

Examinando cómo se han intentado definir estos dos términos y cómo una definición demasiado concreta resulta limitante. Consideramos que una definición para autorrepresentación podría ser: cualquier forma de producción artística en la cual la persona, o personas, que crea la obra incluya o parta de la imagen de su propio cuerpo o su propia experiencia con respecto al tema a tratar, de forma que la obra declara la existencia de la persona creadora y sus vivencias, ideas o sentimientos. De esta manera, podemos entender como autorrepresentación no solo la autobiografía o el autorretrato entendidos de manera clásica, sino también obras en las que el artista haga referencia si mismo o su vida, aunque no la narre o retrate.

Un ejemplo de esto podría ser la obra de Félix González Torres. Tomaremos en concreto la obra *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991), (Figura 4), en la cual emplea la cantidad de caramelos equivalente al peso de su pareja Ross, para representarlo. Estos caramelos, estaban a disposición del espectador, para que los cogiese y consumiese, haciendo desaparecer así la obra, creando una alegoría de cómo el cuerpo de Ross iba desapareciendo en su lucha perdida contra la enfermedad del SIDA. La sería considerada autorrepresentación, ya que, aunque quien es retratado en la obra es Ross, según nos desvela el título, la obra es una representación de la experiencia del autor con respecto a la pérdida progresiva de peso de su pareja por la enfermedad, una representación que el mismo decide hacer y cómo hacer. Y es ahí donde está la clave de la autorrepresentación, en la posibilidad de decidir cómo y cuándo nos expresamos con respecto a nosotros mismos.



Figura 4. *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, (1991), Felix González Torres.

3.2 La eficacia de la autorrepresentación frente a la extimidad

Como comentábamos en el capítulo sobre exhibir la intimidad, señalar que la constante exhibición de nuestras intimidades hoy en día puede estar alejándonos de los demás, no significa que debamos huir de todo contacto con nuestra intimidad o la de otras personas. La intimidad se relaciona con momentos de calma, de reflexión sobre uno mismo, y sobre nuestra relación con los demás, pero ante la atenta mirada de los demás, que tenemos muy presente al exponernos en redes sociales, se nos dificulta la tarea. Ante esto, proponemos la autorrepresentación en el arte como un espacio que puede propiciar la conexión con la intimidad, tanto por parte del autor, como de los espectadores de la obra.

En la aproximación a la definición de intimidad veíamos como guardaba una gran relación con nuestra subjetividad. Autores como Brea (2003), afirman que la autobiografía es el género más eficaz en a la hora de producir subjetividad en los actos del habla. Así como el autorretrato lo es en los actos visuales. El mismo autor, destaca la relación de nuestra autobiografía con nuestro entorno social: “No hay territorio de la autobiografía fuera del entorno de lo colectivo, de la comunidad. Toda la pregnancia de una vida propia se gesta en efecto en los cruces con el otro” (2003, p.91). El autor hace hincapié, en que esta narración de cómo ha sido nuestra vida no solo nos describe a nosotros, sino que también describe nuestro contexto social. De hecho, muchos textos autobiográficos han sido considerados como documentos históricos y sociológicos, al mismo tiempo que personales (Bruner, 1991). De esa manera, no es de extrañar que encontremos en la autobiografía una gran herramienta para que el espectador conecte con los recuerdos de sus propias vivencias, y por lo tanto con su intimidad al relatarle las nuestras. Esto coincide con la visión de que nuestra intimidad esta interconectada con la de las personas de nuestro entorno que nos planteaban Zafra (2019) o Bruner (1991).

En la obra de Ana Mendieta, podemos ver como repite el uso de la imagen propia como estrategia artística. En el caso de la serie *Siluetas* (1973-1980), utiliza la colocación de su cuerpo, de su silueta, en el medio natural como si de un ritual se tratase para provocar una transformación en si misma, como un proceso terapéutico, en la búsqueda de reconectar con sus raíces cubanas y luchar contra la sensación de no pertenencia en estados unidos, país a que migro a muy temprana edad.



Figura 5. *Imagen de Yagul*, from the series *Siluetas Works in México* (1973-1977, 1973), Ana Mendieta.

La serie silueta nos habla de su posición como inmigrante en estados unidos, nos habla de la situación política tanto de su tierra de origen que tuvo que abandonar como del país al que tuvo que marcharse, y nos habla de la experiencia de la migración, la sensación de no pertenecer a ningún lugar, la búsqueda de unas raíces de las que nos separó una situación ajena a nuestra persona. Todas estas experiencias no son exclusivas del caso de Mendieta, y como afirmaba Brea, su narración desde la autobiografía retrata el contexto social que envolvió su vida, y por lo tanto lo planteado en la obra resonará con los espectadores que hayan vivido en un contexto similar, interconectando la experiencia de la artista y su propia intimidad.

La autorrepresentación también resulta útil como herramienta para la autoconciencia, un ejercicio muy relacionado con la intimidad. A la hora de autorretratarnos, aparece la importancia de la identificación con nuestra imagen en un espejo por primera vez. Esto es definido por Lacan como “la fase del espejo”, sucede a temprana edad, y supone la adquisición de consciencia como individuo al conocer que posee un cuerpo completo y reconocerse en la imagen que ve de sí mismo (Ramírez, 2003). Núñez (2010) señala que, en su práctica de autorretratos fotográficos, este recuerdo de la experiencia con el espejo hace mucho más intensa la experiencia de presionar el disparador de la cámara para conseguir una imagen de sí misma.

Guasch (2009) ve un paralelismo entre narrar la propia vida y mirarnos en el espejo y citando a Jacques Lacan, nos cuenta cómo puede establecerse un paralelismo entre mirarnos en el espejo y ser vistos por la sociedad, nos observamos a nosotros mismos, y nos imaginamos la posible observación de los demás, siendo una forma de construcción de la identidad, al vernos como sujeto y luego como objeto. Esto se traslada a la autobiografía, en el sentido de que al narrarnos podemos sentir la omnipresente mirada de la sociedad sobre lo narrado, aunque el acto se pueda dar en un entorno privado, como es el baño en el caso de mirarnos en el espejo, las miradas y opiniones de los demás no desaparecen. Lo que nos puede hacer pensarlos y construimos con respecto a ellos.

Con un sentido parecido, vemos artistas que utilizan el autorretrato para experimentar en torno a su identidad o afirmarla. García Gutiérrez (2006), expone que esto se debe a que el autorretrato suele tratarse más que de una proyección del yo del artista, que de un intento de reproducir su apariencia física. Así, se da “un proceso de mitificación que incluye descubrimiento, revelación y disfraces; es el dialogo siempre variable de materializar la persona, no su apariencia” (García Gutiérrez, 2006, p. 15). En esta misma línea, Avgitidou (2003) afirma que el autorretrato se

convierte en la búsqueda del yo real: “I see/show myself in order to find out who/how I am” [Me veo/muestro a mí mismo para descubrir quien/como soy] (p. 133). Es decir, el experimentar con cómo nos vemos físicamente, con cómo nos mostramos a los demás, nos puede ayudar a definirnos. Todas estas exploraciones encajarían en la visión de la intimidad ligada a la soledad y la reflexión para la construcción de la identidad.

La artista francesa Claude Cahun explica en numerosas ocasiones no sentirse identificada ni con lo masculino ni con lo femenino, lo neutro era lo único que se ajustaba a ella en todas las ocasiones, y sus autorretratos eran solo una manera más de proclamar esto ante el mundo (Senabre Llabata, 2014). Su obra nos sirve para comprender la posibilidad de la autorrepresentación para construir nuestra propia identidad y expresarla ante el mundo, pero esta construcción no se da solo en ella, los espectadores, al ver las fotografías son invitados a reflexionar sobre su relación con el género y la expresión del mismo mediante la vestimenta. Convirtiéndose la sala de exposiciones en un espacio para la autoconciencia.

En la obra de Cahun en concreto, vemos como se representa con múltiples personalidades, transformando su apariencia mediante la ropa y el maquillaje, una práctica que en su caso no solo era llevada a cabo para sus obras, sino que, además, practicaba en su cotidianidad. En sus imágenes difumina los límites del género, lo desnaturaliza, o como es el caso de la figura 6, lo vuelve una sátira. En este sentido, su obra nos habla de manera muy concreta sobre su situación con respecto al género, pero otras artistas como Cindy Sherman con sus *Untitled film stills* (1977-1980), o Trish Morrissey con la serie *Front* (2005-2007), utilizando también el autorretrato, trabajan en torno a la idea de mujer de forma más arquetípica, alejada de su experiencia personal, pero siguen siendo obras que dejan espacio al espectador para mirarse a sí mismo y conectar con sus propias ideas con respecto a su género.



Figura 6. *Autoportrait* (1927), Claude Cahun.

También, en muchas ocasiones los artistas utilizan la autorrepresentación para expresar sus preocupaciones y emociones más profundas, que son parte de su intimidad. García Gutiérrez (2006), hablando sobre el autorretrato, lo describe como una exorcización de los monstruos de la mente de los artistas, que estos realizarían al reproducir imágenes de sí mismos. En este sentido, vemos como esta expresión de emociones, de los pensamientos más íntimos del artista, ha sido utilizada como un proceso terapéutico. Núñez (2010), quien lo realiza desde la práctica

fotográfica, nos explica que dándole una apariencia a aquellas emociones que nos hacen daño podemos separarnos de ellas. Y así, estar abiertos a un proceso de catarsis o renovación.

El reciente autorretrato de Marina Vargas titulado *Intra-Venus* (2021), (figura 7), en el que reproduce su imagen desnuda en mármol de Carrara con un brazo erguido y mostrando las consecuencias físicas que ha sufrido su cuerpo tras el tratamiento para superar un cáncer de mama, nos brinda una gran demostración del impacto que puede llegar a tener plasmar la imagen de uno mismo como proceso terapéutico en las personas que posteriormente presencien la obra. Como la propia Marina relata: “Mi cuerpo en estado límite, hinchado, dolorido y deteriorado se convierte en objeto de estudio y centro de la obra para desmitificar el cuerpo femenino y afrontar la enfermedad. Yo soy mi mejor obra” (González, 2021), esta reproducción de su propia imagen resulta un proceso terapéutico para ella, viendo su cuerpo como algo ajeno a ella, algo que puede estudiar y procesar para así comenzar a sanar la relación con su cuerpo.



Figura 7. *Intra-Venus* (2021), Marina Vargas.

Es importante entender cómo puede influir en el espectador que la obra, como en el caso anterior se trate de una autorrepresentación, y como esto le puede ayudar a conectar con su propia intimidad. Nuñez (2010), afirma que el autorretrato tiene la capacidad de invitar al espectador a identificarse con el autor, le hace partícipe de lo que sucede en la obra. Brea destaca la capacidad de la autobiografía para conseguir un efecto de verdad: “su efecto de retoricidad se refuerza en bucle alrededor de un principio de realidad del sujeto que la pronuncia. ‘Escribo, luego existo’” (2003, p.86). Esta combinación de hacer partícipe al espectador, y que se sienta interpelado desde la verdad de nuestra propia experiencia, puede propiciar que indague en sus propias emociones o vivencias, en su intimidad.

Algunas artistas se han interesado especialmente por otorgar un espacio para la autorrepresentación de los visitantes de la sala de exposiciones, propiciando así la identificación no con el autor si no con otros visitantes quizás ajenos a su vida. Rescato la obra *Botellas Interactivas* (2009) de Eulalia Valdósera, como una puesta de manifiesto de la necesidad de relatar sucesos dolorosos para intentar sanar, sucesos que normalmente no compartimos con el resto y desearíamos olvidar. En este caso la artista relata mediante su obra vivencias que no son

propias, utilizando su capacidad comunicativa mediante el arte para desvelar experiencias de humillación de otras personas, experiencias que desearían borrar.

La obra presenta una serie de botellas de productos de limpieza intervenidas con mirillas, micrófonos, altavoces y otros objetos en su interior, para relatar confesiones íntimas, como si lo que contuviesen en su interior fueren directamente esas memorias. Me interesa espacialmente la pieza Borrador (01), un envase que al tomarlo nos invita a grabar nuestro propio relato y al acabar lo repite junto con el de la anterior persona. Al realizarse las grabaciones siguientes, nuestro relato se acabará perdiendo. Esta pieza puede proporcionar un espacio para expresarnos, genera una intimidad entre la persona previa a nuestra confesión y nosotros, y por último se aleja de la exhibición repetida borrando nuestra grabación.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos concluir que la autorrepresentación efectivamente puede resultar un método útil para hacer que el espectador conecte con su propia intimidad. La autorrepresentación, podría tomarse como un acto de revelar lo que tenemos en común con nuestro entorno y no como un ensalzamiento del individualismo. Cómo vemos con el ejemplo de la obra de Valdoserá, no es la única estrategia artística que nos brinda esta oportunidad, pero sí es especial en el sentido de que cumple una doble función: el artista explora su intimidad y el espectador también, y en las conversaciones que se pueden llegar a generar tras la visita, se sigue fomentando la reconexión con la intimidad. La nuestra y la de los demás.

Bibliografía

- Ardévol, E., & Gómez-Cruz, E. (2012). Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 67, pp.181–208.
- Aritz, M. (1973). *El autorretrato en la pintura española contemporánea*. Ibérico Europea de Ediciones.
- Avgitidou, A. (2003). Performances of the self. *Digital Creativity*, 14, pp.131–138.
- Bascones Reina, N. (2007). Mujer y autorretrato, la reivindicación del yo. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas. *Área Abierta*, 18, pp.111–130.
- Brea, J. L. (2003). Fábricas de Identidad (retóricas del autorretrato). *EXIT*, 10, pp.82–91.
- Bruner, J. (1991). La autobiografía del yo. En: *Actos de significado*. Alianza Editorial. pp. 98–151.
- Díaz-Guardiola, J. (2019). Tracey Emin: «Me arrepiento mucho de mi excesiva sobreexposición en el pasado» [en línea]. [Fecha de consulta: 28 de agosto de 2022]. Recuperado de: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-tracey-emin-arrepiento-mucho-excesiva-sobreexposicion-pasado-201906230122_noticia.html
- García Gutiérrez, E. (2006). Ensayo: Autorretrato: Yo, el artista. En *Autocontemplación: autorretratos en pintura*. Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico. pp. 11–21.
- Genaro García, N. (2008). Autorretrato Fotográfico Como Memoria. *Aularia*, pp.271–278.
- González, J. L. (2021). La artista Marina Vargas firma la escultura más impactante (y esperanzadora) de 2021 [en línea]. [Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://www.revistaad.es/arte/articulos/la-artista-marina-vargas-inaugura-su-nueva-obra-en-centro-centro>
- Guasch, A. (2009). *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Siruela.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 9, pp.47–61.
- Murillo, S. (1996). *El mito de la vida privada: de la entrega al tiempo propio*. Siglo XXI.
- Nuñez, C. (2010). Self-portrait as self-therapy. *European Journal of Psychotherapy and Counselling*, pp.1–19.
- Pardo, J. L. (1996). *La Intimidad*. Pre-textos.
- Ramírez, J. A. (2003). Automodelo e identidad quebrada. *EXIT*, 10, pp.18–27.
- Sánchez Moreno, I. (2003). Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois. *Arte, Individuo y Sociedad*, 15, pp.117–134.
- Senabre Llabata, C. (2014) ‘Claude Cahun: The Third Sex or in the Nude Identities’, *Dossiers Feministes*, 18, pp.79–92.
- Sennett, R. (2011). *El declive del hombre público*; traducción de Gerardo di Masso. Anagrama.
- Sibilia, P. (2014). *La intimidad como espectáculo*. FCE - Fondo de Cultura Económica. <https://elibro.net/es/ereader/ugr/110985?page=1>
- Tapia, E. M. (2015). De la intimidad al relato de las emociones. Definiciones y aproximaciones teóricas sobre la exhibición del yo. *Atrio: Revista de Historia del Arte*, pp.150–161.
- Zafra, R. (2019). La (im)posibilidad de un mundo sin párpados. Ensayo sobre la intimidad conectada. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, pp.51–68.