



Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes  
Máster Universitario en Investigación  
en Arte y Creación

# TFM

Trabajo Fin de Máster



Título:  
SOLEDAD CON ESPECTADOR

Autor/a: Inmaculada Herrera Luque  
Tutor/a: Antonio Rabazas Romero

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Poéticas del lugar: identidad, memoria y exilio en la ciudad contemporánea.  
Derivas urbanas. Intervenciones y acciones en el entorno.  
Departamento de Dibujo I.

Convocatoria: Septiembre.  
Año: 2011



Índice

0. Resumen.
1. Introducción.
2. Marco teórico referencial.
  - 2.1. Conceptos vinculados con las nociones estéticas del proyecto.
    - 2.1.1. El autor como protagonista. La autobiografía como relato de una realidad colectiva.
    - 2.1.2. “Separateness”, soledad e intimidad.
    - 2.1.3. Introspección. La auto-contemplación como terapia e intento de comprensión de la realidad del sujeto.
    - 2.1.4. El sentido de la mirada y el papel del espectador. ¿Quién está mirando a quién?
    - 2.1.5. Imágenes surrealistas. Realidad, ilusión, ficción y simulacro en la representación.
  - 2.2. Aspectos formales de la propuesta: el dibujo y el soporte.
    - 2.2.1. Ilusión y realidad en la obra de Michaël Borremans. El estudio de Borremans como punto de partida en la materialización de una idea.
    - 2.2.2. El soporte.
3. Descripción del proyecto.
4. Obra anterior.
  - 4.1. *Where is the border between your I and your other?*
  - 4.2. *Bakom dörren tittar på mig. Espiándome tras la puerta.*
  - 4.3. *Espectáculo. Tras la puerta. Sin audiencia.*
  - 4.4. *Espectáculo. Soledad con espectador.*
  - 4.5. *Simulacro de lo invisible.*
5. Conclusiones.
6. Epílogo.
7. Referentes.
8. Presentación curricular.



## 0. Resumen.

Este proyecto se plantea como una investigación de las posibilidades del dibujo como una herramienta para relatar una historia propia que se empapa de realidad y de ficción con el deseo de confundir al espectador y suscitarle preguntas.

Para ello me he servido de mi propia imagen como personaje central. Éste se presenta duplicado, multiplicado, repetido e interactúa consigo mismo en un espacio imaginario con intención de simular aquello que se revela en el interior de la psique.

Mi trabajo se ha enriquecido con las características propias del soporte del dibujo. Se ha tratado, en este caso, de cajas de medicamentos, y prospectos, ya usadas y vaciadas por sus usuarios. Estos medicamentos han sido ingeridos para paliar los síntomas de la ansiedad, la depresión y la falta de sueño de aquellas personas que se encuentran en conflicto consigo mismas y que han tenido que recurrir a la ayuda de estos fármacos para no perderse en el laberinto del propio aislamiento psicológico.

Tras recopilar estos objetos utilizados por otras personas, los he usado como soporte para hablar de lo onírico y de la lucha del individuo consigo mismo en cuanto que sumergido en su propia subjetividad. Así, he intervenido en este soporte de imaginario colectivo para contar mi propia historia y tratar en primera persona algo que tiene que ver con lo que les ocurre a todos aquellos que se sienten perdidos en el mar de la soledad, en la batalla con su propia intimidad y en la lucha contra ese fuerte sentimiento de “separación” (Erich Fromm) que nos ahoga a todos, casi, por igual.









Este proyecto merece las gracias de muchas personas...

A mi tutor, Antonio Rabazas, por sus críticas y por descubrirme a Borremans.

A María José Peña, por todo lo que aprendí de mí misma gracias a ella. A Arantxa, Mabal, Almu y Pablo y a la Farmacia Carmen G. Romero Galván por abastecerme de cajitas. A Marta Aguilar, por apreciar mi teatro de papel.

A aquellos profesores del MAC+! que supieron guiarme, darme buenos consejos y valorar mi trabajo.

A Victoria Gimbel Gómez, por ser esa primera profesora que me cambió. A mi familia, Mamá, Papá y Fran por su apoyo incondicional, por estar absolutamente siempre ahí. A Ana Saus y Pablo Mercado, por sus grandes conversaciones en la cafetería. Y a las mejores conversaciones sobre este proyecto y sobre todo en general que fueron aquellas con Mar, que es y ha sido mi compañera y mi amiga en lo artístico y en la vida.

A Cristina Peláez por trapichear con libros y por darme su opinión tan interesada en este proyecto. A Laura Limón, por sus consejos y por permitirme leer su magnífico proyecto. Tampoco me olvido de Alfredo, que me hizo sentir comprendida en mi propio aislamiento.

A Isabel Corbacho del Toro, por transmitirme tanta sabiduría en nuestras tierras secas. A Tanya Tzaisteva y Edith Hommomai, por ser mis musas.

A Amparo Lozano, por hacer una lectura de mis primeras páginas, motivarme con su crítica, releer todo el proyecto y editar mis últimas palabras. Gracias por el esfuerzo. Siempre.

Y por último gracias a Juanjo, por escucharme, criticarme, y aprender tanto de arte comenzando desde cero, por mí. También por enseñarme más de lo que tú piensas.

A todos,

Gracias.









## 1. Introducción.

*“Esa conciencia de sí mismo como una entidad separada, [...] la conciencia de su soledad y su “separatividad”, de su desvalidez frente a las fuerzas de la naturaleza y de la sociedad, todo ello hace de su existencia separada y desunida una insoportable prisión”.*<sup>1</sup>

Erich Fromm

---

<sup>1</sup> FROMM, E. (1959). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós, 2004. 1ª ed. Colección Contextos. Pág. 22.



¿Por qué comenzar este texto con una cita? ¿Por qué utilizar las palabras de otro para explicar lo que uno mismo puede decir con las propias?

Pues bien, este proyecto comienza así, con la voz de Erich Fromm, ya que este autor simboliza y ha sido capaz de poner, por escrito, la razón primera y última que, de forma inconsciente, ha dado lugar y ha provocado la creación de este proyecto. Por ello, a veces lo más sincero es apropiarse de las palabras de otro si se cree que lo que hacen es justificar la universalidad de los problemas del hombre. La universalidad de la tragedia propia y la universalidad e importancia de las obras que, creadas desde la subjetividad más íntima, acaban convirtiéndose en un relato colectivo.

La historia de lo cotidiano, de lo que a todos nos afecta como individuos aislados y solos. La soledad y la “*separateness*”<sup>2</sup> infranqueables del ser humano... El muro que nos separa del otro y el dolor ante la propia conciencia de esa realidad.

Lo que ocurre tras la puerta cerrada de una habitación, lugar del que surgen los fantasmas, los secretos y los miedos. Las miradas que uno se lanza a sí mismo, en un intento de autoconciencia en un mundo social que trata de invisibilizar el aislamiento...

Es así que este texto empieza conformándose como un manifiesto, como una declaración de intenciones previa que sitúa al lector en una clara posición de espectador y de público de una historia individual. Hablaremos de una historia narrada en primera persona cuyo protagonista es el narrador mismo y cuyo espectador situado dentro de la ficción es esa misma persona.

Estamos hablando también de una obra que a través del dibujo trata de visibilizar lo más etéreo e inefable... De este modo, sería importante empezar a desglosar el esqueleto conceptual de los elementos que participan de esta propuesta plástica. Mi obra se torna autobiográfica, pero, al mismo tiempo, retrato colectivo. Me convierto en un medio para contar algo que nos atañe a todos. Me intriga lo no verbalizado, lo que sentimos cuando cerramos la puerta que nos separa de la esfera social y que nos introduce en el ámbito de lo privado y de lo íntimo. Espacio que ha sido desplazado del punto de mira en el sentido que cobró durante la modernidad (este tema se trata en el capítulo: 2.1.3. Introspección. La auto-contemplación como terapia e intento de comprensión de la realidad del sujeto), pero que aún sigue formando parte de las subjetividades.

---

<sup>2</sup> El término “*separateness*”, extraído de los textos de Erich Fromm, lo traduciremos en este caso como “*separatividad*” o “*separación*” queriendo entenderlo como una condición del ser humano en la que se siente separado del resto de la sociedad y es consciente de su soledad como individuo, muy a pesar de llegar a tener un fuerte contacto con el mundo a través de la interacción social. Véase: FROMM, E. (1959). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós, 2004. 1ª ed. Colección Contextos.



## 2. Marco teórico referencial.

### 2.1. Conceptos vinculados con las nociones estéticas del proyecto.





### 2.1.1. El autor como protagonista. La autobiografía como relato de una realidad colectiva.

*“Esas historias verdaderas muestran carencias y necesidades, deseos y recuerdos, presencias y olvidos, salpicados de anécdotas objetuales que se nos aparecen a modo de un vestigio de lo que un día fue o de lo que nunca llegó a ser, episodios, en suma, de su vida privada...”<sup>3</sup>*

Manel Clot

---

<sup>3</sup> CLOT, M. (1996). “Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas”. En *Relatos*. Sophie Calle. Barcelona: Fundación “la Caixa”, 1996. Pág. 29.



Como se ha dicho con anterioridad, *Soledad con espectador* se presenta como un diario personal, como un relato autobiográfico en el que, como artista, plasmo mi experiencia vivida y relato de alguna manera mi sentir a través del dibujo. Por esta razón, es sumamente importante que acote los conceptos de autor y de autobiografía para que quede claro en qué marco conceptual ubico mi práctica. Además trataré de apoyar la postura adoptada en base a lo que yo entiendo como autor y en base a qué referentes contextualizan esta noción.

Pensemos en el “autor” como un inventor, un creador de algo. El autor de un relato autobiográfico es una figura que se constituye como una unidad ilusoria y se enmarca en un tipo especial de ficción, de relato inventado. Digamos pues que el “yo”, la invención de esta figura, de esta categoría lingüística se yergue sobre una inscripción corporal de la subjetividad y su organización y ubicación en el tiempo y en el espacio por medio del lenguaje.

Así ocurre que en las obras autobiográficas se establece lo que Philippe Lejeune llamó “pacto de lectura”.<sup>4</sup> En este tipo de relatos (autobiografías literarias o visuales...) las figuras del autor, del narrador y del protagonista coinciden y el lector asume su veracidad. Acepta esta distribución y coincidencia de papeles para construir así una idea de sujeto. De este modo, el pacto consiste en que el autor asume el compromiso de decir la verdad sobre sí mismo. El fin último es dar testimonio de una experiencia humana. Según el propio Lejeune todos estos relatos tienen algo de ingenuo porque “*todos los seres humanos son ingenuos cuando cuentan su vida*”.<sup>5</sup>

Tal vez esta ingenuidad se sustente en el hecho de que creamos estar contando la verdad o convenciéndonos de que hay alguna manera de contarla. En cualquier caso, lo más interesante de la posición autobiográfica es que a pesar de su singularidad y particularidad se torna universal, ya que, de alguna manera, el lector o el espectador pueden sentirse cercanos a esa experiencia. El ver o leer algo que “parece” haberle ocurrido en primera persona a alguien produce empatía e identificación con ese personaje que podría ser uno mismo narrando su vida. Es por esa empatía o identificación que lo autobiográfico se siente como más real o auténtico, lo cual no quiere decir que sea cierto, pero el “pacto” provoca ese sentir. Por el contrario, lo que aún en los casos de trabajos biográficos, la sensación de autenticidad se vuelve más difusa. La artificialidad y la duda de las intenciones del narrador en este otro género van en detrimento de su veracidad.

---

<sup>4</sup> SIBILA, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. 1ª ed. Pág. 45.

<sup>5</sup> ALBERCA, M. (2004). “Entrevista con Philippe Lejeune. La pasión por la autobiografía”. [en línea] *Cuadernos Hispanoamericanos* 8 julio-agosto, 2004. [consultado el 29 de mayo de 2011]. <[http://autoficcion.es/?page\\_id=47](http://autoficcion.es/?page_id=47)>

*“Pero no es preciso confundir la información biográfica, tan útil, con la construcción de un relato biográfico. [...] Interpretar una vida no es más que un fantasma que se ha construido con pequeños fragmentos y que no pueden defenderse... A menudo pienso que una autobiografía no podría ser falsa (porque todas sus imperfecciones o sus artimañas definen a su autor) y que una biografía no podría ser verdadera...”<sup>6</sup>*

Por esto, los relatos nos constituyen como sujetos, como individuos. Se crea la conciencia de uno mismo como una entidad. El “yo” se ha provocado por la condición de narrador como un organizador de la experiencia vivida. Así, la subjetividad se entiende como una forma de estructurar el tiempo y el espacio de la experiencia.

*“Pero si el yo es una ficción gramatical, un centro de gravedad narrativa, un eje móvil e inestable donde convergen todos los relatos de uno mismo, también es innegable que se trata de un tipo especial de ficción. Porque además de desprenderse el magma real de la propia existencia, acaba provocando un fuerte efecto en el mundo: nada menos que nuestro yo, un efecto-sujeto”<sup>7</sup>.*

El narrador de sí mismo no puede ser omnisciente<sup>8</sup> porque el relato de lo propio y lo íntimo siempre está embebido de una subjetividad extrema. Estos relatos acostumbra a emerger de lo inconsciente, de lo que está fuera de nuestro alcance, de cuando no estamos en nosotros mismos sino fuera de sí, fuera de uno mismo en tanto que ensimismado en uno mismo.

De esta manera, lo peculiar del relato autobiográfico es que es necesario crearlo para que la identidad se produzca. Hay que crearlo para que el protagonista “sea”. Este tipo de discursos narrativos “tejen la vida del yo y, de alguna manera, la realizan”<sup>9</sup>. Y lo curioso e interesante es que al ser narrador de tu propia vida, ese yo del que se habla se convierte en otro que se identifica con el primero. Como dijo

---

<sup>6</sup> Op. Cit.

<sup>7</sup> SIBILA, P. (2008). Op. Cit., Pág. 37.

<sup>8</sup> Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Narrador>  
Narrador omnisciente.

El narrador omnisciente es el que todo lo sabe. Es un narrador que conoce todo respecto al mundo de la historia. Puede influir en el lector, pero no siempre. Este narrador trata de ser objetivo. Las características principales del narrador omnisciente son que: 1. Expone y comenta las actuaciones de los personajes y los acontecimientos que se van desarrollando en la narración. 2. Se interna en los personajes y les cuenta a los lectores los pensamientos más íntimos que cruzan por sus mentes. 3. Domina la totalidad de la narración, parece saber lo que va a ocurrir en el futuro y lo que ocurrió en el pasado. 4. Utiliza la tercera persona del singular. 5. Conoce los pensamientos de los personajes, sus estados de ánimo y sentimientos. 6. Posee el don de la ubicuidad.

<sup>9</sup> Op. Cit., Pág. 40.

Arthur Rimbaud “yo es otro” y así se produce el desdoblamiento. La misma cosa se parte en dos o en más para pensarse y verse desde fuera. Para construir la identidad en tanto que un discurso, la figura del otro se vuelve imprescindible.

Nos topamos aquí con la búsqueda de la identidad a través de la propia narración y de la contemplación o reflexión previa para la creación del relato. El análisis individual es tal vez una utopía. Pero parece que el relato, la narración del yo, ayuda en este intento de configuración de una subjetividad que se conforma como un efecto-sujeto (yo).

Es en el doble, en la extrañeza del otro, de ese otro creado artificialmente cuando reflexionamos acerca de nuestra naturaleza como individuos. Nuestro problema reside en el otro, en ese doble que se muestra ahí a través del cual percibimos y entendemos el mundo. “El “doble” fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un “enérgico mentis a la omnipotencia de la muerte””,<sup>10</sup> afirma Otto Rank en su obra *El doble*.

Sin embargo, lo que cabe preguntarse es si, puesto que el lector, en el caso de los géneros literarios, y el espectador-lector, de las artes visuales, asumen y aceptan este pacto, ¿están aprobando la veracidad de la historia contada? Walter Benjamin ya señaló las grandes diferencias entre la información y el arte narrativo. Él mismo explica que la información está vinculada con lo presente, con lo actual y que además debe ser plausible, verosímil y verificable. Si contrastamos estas características con lo que podemos extraer de la experiencia subjetiva y el relato de uno mismo, nos encontramos muchas veces con que no hay una razón que justifique lo ocurrido, que lo verifique o que necesite servirse de explicaciones para que lo demos por válido. Lo que emana de los diarios íntimos, de las obras autorreferenciales y de los relatos en primera persona puede ubicarse dentro de una mentira misma, pero una mentira que se torna verdadera para los ojos del narrador y del espectador-lector.

Pero qué tendrán las “*escrituras de sí que parecen exhalar una potencia aurática siempre latente*”.<sup>11</sup> Parece que esto tiene que ver con la referencia al autor que se vuelve magnética y se empapa de misterio. Por este motivo el “pacto de lectura” sigue funcionando, gracias a esa potencia... La potencia aurática de los modos de estar en el mundo; flexibles y transmutados de una tradición a otra. Horizontes de posibilidades que cambian según el modo de ser y así conforman cada subjetividad. Algo nos hace ponernos en los ojos del narrador para tomar como cierto lo que estamos viendo. Se acepta la veracidad ya que se presuponen experiencias auténticas y personales de un individuo que existe.

---

<sup>10</sup> RANK, O. (1925). *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1976. Pág. 123.

<sup>11</sup> SIBILA, P. (2088). Op. Cit., Pág. 45.

Mieke Bal se interesa mucho por el concepto de “focalización” de la teoría narrativa; lo que nos puede ayudar a argumentar esta posición tan específica del narrador y del relato de la experiencia. “... Aunque su origen es evidentemente visual, en la teoría narrativa el concepto de focalización se ha utilizado para superar la rigidez visual y subsiguiente proliferación de metáforas visuales en los conceptos como “perspectiva” y “punto de vista”.<sup>12</sup> Según la autora, la focalización es una “inflexión narrativa de la imaginación, interpretación y la percepción que puede consistir en “invocar una imagen” [imaging] visual, pero no necesariamente es así”.<sup>13</sup>

La base de la producción de significado está entonces en la subjetividad. Así el sujeto es el focalizador que se enfrenta al objeto. La focalización explica así la relación entre el mirar (concepto que analizaremos en capítulos siguientes) y el lenguaje y nos habla una vez más del punto de vista, de la posición, de la perspectiva del sujeto que en este acto de visión ve e interpreta. Por lo tanto, la focalización es un concepto operativo que ilustra la idea que venimos trazando desde el principio: una vinculación clara con la subjetividad que imagina nuevas definiciones de sí y nuevos cuestionamientos acerca de su estatuto como individuo.

*“Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar lo ojos”.*<sup>14</sup>

En cualquier caso, el mismo Benjamin, ya vaticinó la muerte del narrador con motivo del agotamiento de la experiencia del individuo de la sociedad moderna. La aceleración de la industrialización y el capitalismo habían dormido la capacidad de reflexionar sobre el mundo y de crear un distanciamiento del sujeto respecto de las vivencias para conformarlas como una experiencia. Y todo esto en el marco de principios del siglo XX, cuyo precedente lo sienta el gran florecimiento que tuvieron los diarios íntimos del siglo XIX. Sin embargo, parece que las nuevas narrativas auto-referenciales (siglo XX y principios del siglo XXI) focalizan su atención en el protagonista y desplazan el énfasis anteriormente centrado en el narrador y en el autor. Es decir, que parece justificarse esa muerte anunciada por Benjamin. Testimonio de ello da Paula Sibila en su análisis sobre los nuevos géneros autobiográficos que navegan por las pantallas de Internet.

*“Por eso, a pesar de las semejanzas, hay una inmensa distancia entre los espectáculos del yo que burbujan en las pantallas*

---

<sup>12</sup> BAL, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades* [en línea] [consultado el 15 de abril de 2011]. Pág. 47. >[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal\\_concepts.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf)<

<sup>13</sup> *Ibidem*. Pág. 50.

<sup>14</sup> BENJAMIN, W. citado en: DIDI-HUBERMANN, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006. Pág. 94.

*contemporáneas y aquellas sesiones de autoconocimiento solitario plasmadas en los diarios íntimos tradicionales”.*<sup>15</sup>

Estamos hablando del paradigma del *homo psychologycus*<sup>16</sup> (subjectividad introdirigida) y *homo privatus* (oculto tras los muros del espacio privado) de la modernidad que lanzaba su mirada hacia el interior de sí mismo en busca de respuestas en las profundidades de su interioridad psicológica. Así parece que el *homo technologycus* se preocupa de otros asuntos, como si hubiera olvidado sus orígenes y lo único que hiciera fuera lanzar su mirada hacia el afuera. Es como si tratáramos de olvidar que nuestros sentimientos más indomables y nuestro interior requirieren de relato o narración.

Hoy en día se cuestiona la hegemonía de la vida interior. La visibilidad y las apariencias definen al sujeto y se está produciendo una metamorfosis de las subjetividades del interior hacia el exterior. Nuevas perspectiva de lo que el sujeto es.

Así, la cultura de los sentimientos indomables y los abismos interiores del alma, con sus raíces románticas, cede el terreno para privilegiar la búsqueda de sensaciones y de visibilidad epidérmica.

*“Una cultura que se libera del lastre de las tradiciones y del propio pasado para afirmarse levemente en el goce del instante y el prolongamiento de un presente perpetuo donde el placer y la felicidad se legitiman con todo el peso de un imperativo universal. Aunque la depresión, la ansiedad, la apatía, el pánico y otros fantasmas muy contemporáneos asedien en los bordes de esa escena idílica de la estética publicitaria, su centro sigue irradiando firmeza y seguridad. Una vez inventado el problema, también se concibe la solución; o sea, nada que un Prozac o un Lexotanil no puedan resolver o, al menos, se supone que deberían poder resolverlo”.*<sup>17</sup>

De esta manera, la identidad o la misma conformación del sujeto se disuelve en la invisibilidad creada por la estética publicitaria. Los males del alma, el padecer del *homo psicologicus* y la ansiedad, males más humanos, quedan entonces bajo el abrigo anestésico de los fármacos. Se enmascara lo que antes se consideraba la esencia. La experiencia de la vida se vuelve artificial sin enfrentarse de cara al problema más

---

<sup>15</sup> SIBILA, P. (2008). Op. Cit. Pág. 62.

<sup>16</sup> El *homo psicologicus* es un término que SIBILA, P. utiliza para denominar al sujeto de la modernidad. Un sujeto cuya subjetividad se vuelca hacia dentro de sí mismo, una subjetividad introdirigida.

<sup>17</sup> Op. Cit. Pág. 214.

primario que aún no ha encontrado su solución. ¿Estamos hablando acaso de la conciencia de separación de la que comenzábamos a hablar?

En este sentido hay muchos artistas que se han enfrentado al reto de narrar en primera persona una historia. Esta historia alude a ese mundo interior del que hablamos. Se transforma en un medio para narrar la interioridad de otras personas.

La obra de Sophie Calle es uno de estos ejemplos. Ella se presenta, la mayoría de las veces, como el narrador y sujeto intermediario para tratar problemáticas que nos afectan a todos. Se preocupa por los procesos de identificación en los que reemplaza, sustituye aquello que puede o no haber ocurrido en realidad para construir su relato. Nos enfrentamos ante la cuestión de la veracidad de lo presentado; la problemática de la representación, de la auto-representación y del simulacro como narrativa de lo real, concepto al que nos enfrentaremos más adelante.

Calle se provee de experiencias ajenas para preguntarse así sobre quién dice lo que dice. Cuestiona la categoría conceptual del personaje en sí mismo. Esta apropiación de historias o deseos ajenos desemboca en la idea de crear mentiras a causa de la auto-frustración. Es como si la artista, partiendo de sus experiencias y sus propios anhelos, cayera en ser una mentira creada por sí misma. Así parece como si la mentira de lo autobiográfico se disolviera en el convencimiento del autor de estar contando algo verdadero. Diríamos, pues, que el artista adopta un papel intermedio en el binomio realidad/representación. Un espacio intermedio que media en el relato, en la construcción de la ficción que el espectador acabará contemplando. Ella se convierte en un personaje, como si no fuera ella misma, o como si el ser ella misma implicara el hecho de haberse convertido en un personaje. Espía e intrusa de su vida privada y a su vez expositora de sí. *“Mecanismos de construcción del yo en conexión con algo previo, (un modelo, un polo de identificación, un yo anterior)”*.<sup>18</sup>

Estamos hablando entonces de un ejemplo y de una muestra de lo que en un momento dado comenzó a darse en el campo del arte. Una expansión de las prácticas artísticas encaminadas hacia el espacio de lo cotidiano y de lo privado. El campo de lo personal, de lo más subjetivo, la esfera y la óptica de lo privado que desembocó en cierto sentido en una desobjetualización de los procesos y de las obras para tender hacia una personificación de las mismas.

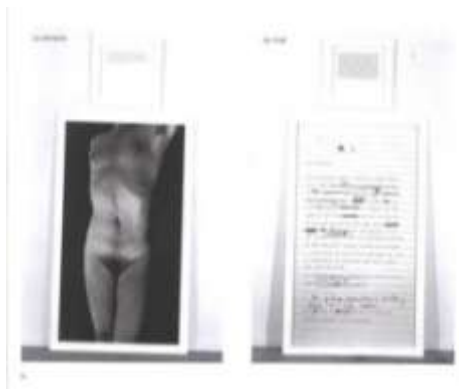
Calle tiene un trabajo llamado *Autobiografías*. Éste consiste en una serie de fotografías y de relatos escritos que en los que describe diferentes situaciones de su vida íntima amorosa con su pareja. Se trata de experiencias vividas (o eso creemos) por ella misma y episodios de ficción en el que los procesos de enmascaramiento y ocultación, esos equilibrios entre identidad y retórica y las coincidencias entre ambas,

---

<sup>18</sup> CLOT, M. (1996). Op. Cit. Pág. 20.

están presentes. Estamos ante las experiencias del sujeto, del yo, que son lo que resulta del relato de la propia vida.

*En Los durmientes, la obra relata la sucesión de 28 personas invitadas a dormir en su cama ininterrumpidamente durante ocho días creando una situación tan arbitraria que se convierte en todo un ritual por decisión de la artista.*<sup>19</sup> Otro ejemplo de autorrelato en el que, aunque intervengan otras personas, se sigue hablando de una experiencia muy personal y fuertemente íntima que la artista narra. Lo creamos o no, se torna verdadera en cuanto a la autenticidad del personaje que crea o que la crea a ella misma.



S. Calle. *Autobiografías. La amnesia; La rival; La falsa boda*. 1993.



S. Calle. *Durmientes*, 1979.

---

<sup>19</sup> Op. Cit. Pág. 17.





### 2.1.2. “Separateness”, soledad e intimidad.

*“En cierto sentido, aprender a vivir con uno mismo es una tarea que descubrimos en la infancia y que nunca dominamos del todo”.*<sup>20</sup>

Gilda Williams

---

<sup>20</sup> WILLIAMS, G. (1998). “Gemelos de Identidad”. En: MCMURDO, W. *My twin, the nameless, wild in the woods*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 1998. Pág. 37.



Descubrirse a sí mismo como un individuo aparte, como un sujeto independiente, dotado de autonomía y separado del resto es algo que, como afirma Gilda Williams, se nos aparece a temprana edad. Es algo con lo que tratamos de lidiar cada día. Parece que este camino y esta lucha sea algo que nunca encuentre su fin. ¿Puede que se trate del sentido mismo de la existencia? Es decir, ¿es la batalla que nos hace preguntarnos acerca del sentido de la existencia, lo que justifica y explica la vida en sí?

Sentirse sólo y arrojado. El mundo es un lugar hostil, desconocido, brusco e hiriente en el que nos encontramos sin saber muy bien porqué. La constante necesidad de encontrar sentido al hecho de estar sigue siendo una pregunta sin respuesta. ¿Podríamos decir entonces que es la conciencia de la propia soledad y de nuestra separación, con respecto al resto, lo que nos hace ser conscientes de nuestra propia realidad como sujeto y que es esto lo que construye el relato de nuestra experiencia? Sirvámonos de algunas definiciones tomadas del diccionario de la R.A.E.<sup>21</sup> para aproximarnos en primera instancia a la categoría lingüística de los conceptos a tratar.



Paul Nougé. *La Jongleuse*, 1929-1930.

---

<sup>21</sup> Diccionario de la R.A.E. > <http://www.rae.es/rae.html><

**Soledad** (Del lat. *solitas*, -*ātis*).

1. f. Carencia voluntaria o involuntaria de compañía.
3. f. pesar o melancolía que se sienten por la ausencia, muerte o pérdida de alguien o de algo.

**Íntimo/a** (Del lat. *intĭmus*).

1. adj. Lo más interno o interior.
4. adj. Perteneciente o relativo a la intimidad.

**Solipsismo** (Del lat. *solus ipse*, uno mismo solo).

- 1.m. *fil.* Forma radical de subjetivismo según la cual solo existe o solo puede ser conocido el propio yo.

**Separar** (Del lat. *separāre*).

1. tr. Establecer distancia, o aumentarla, entre algo o alguien y una persona, animal, lugar o cosa que se toman como punto de referencia.
3. tr. Considerar aisladamente cosas que estaban juntas o fundidas.
8. prnl. Renunciar a la asociación que se mantenía con otra u otras personas y que se basaba en una actividad, creencia o doctrina común.

Comencemos entonces, a hablar de la soledad y la separación que experimenta el ser humano. Estar aislado, estar separado de los demás nos hace sentir desvalidos y provoca la sensación de no poder aferrarnos a las cosas de una forma activa. Sentimos pánico ante el aislamiento total. La necesidad más fuerte de todo individuo, en nuestra sociedad contemporánea, parece ser el hecho de abandonar la prisión de nuestra soledad, abandonar la melancolía ante la pérdida y el abandono del otro. Evitamos sentirnos aislados y la consecuencia más clara de esto es nuestra pertenencia al grupo y nuestro refugio social en el rebaño que nos arropa y nos hace sentir parte de algo común.

Luchamos contra la locura. La locura es nuestro fracaso más absoluto en la superación del aislamiento. Cuando nos volvemos completamente locos, el mundo exterior desaparece por completo y la mirada se vuelca hacia dentro. Olvidamos entonces la pena de la separación, del abandono del grupo...

Y lo que siempre nos ronda sin parar es encontrar una forma de trascender. La respuesta parece acabar siendo siempre la misma: lograr la unión con el otro para así huir de la cárcel de la soledad. La unión del niño con la madre nos hacía sentir parte de un todo, de algo común. Sin embargo, en el momento en el que se aparece nuestra idea del yo más primaria, comenzamos a desarrollar cierto grado de "individuación". El problema reside en que nunca logramos controlar el hecho de vivir con nosotros mismos. Los que tienen una identidad común son idénticos los unos a los otros y la idea de sentirnos iguales, idénticos nos aterra por eso nos refugiamos en una falsa separación y autonomía.

*"La unión por la conformidad no es intensa y violenta; es calma dictada por la rutina, y por ello mismo, suele resultar insuficiente para aliviar la angustia de la separación. La frecuencia del alcoholismo, la afición a las drogas, la sexualidad compulsiva y el suicidio en la sociedad occidental contemporánea constituyen los síntomas de ese fracaso relativo de la conformidad tipo rebaño".<sup>22</sup>*

Es decir, que aún no se ha encontrado la solución al problema, si es que la hay. Seguimos sintiéndonos solos. La promesa del capitalismo no ha sido suficiente. El ser humano sigue experimentando lo mismo que hace siglos: el arrojo al mundo. Y parece que los fármacos contra la ansiedad y los problemas de sueño, que tratan de apartarnos del precipicio de la locura, no son más que una anestesia de los sentidos ante este problema. La necesidad de enfrentarse a uno mismo en su mundo interior, en su conciencia como sujeto aislado que está rodeado de otros sujetos con interioridad con los que poder interactuar pero sin estar seguro de poder alcanzar esa unión tan anhelada. Por eso, convivir con uno en la propia soledad puede ser una primera aproximación a la búsqueda de la solución de este problema. Es decir, saber estar solo puede ser la solución para comprender la propia existencia y poder

---

<sup>22</sup> FROMM, E. (1959). Op. Cit. Pág. 26.

comenzar una relación con los demás y con el entorno que ayude a realizar nuestras potencialidades como individuos separados.

Por eso mi pregunta es, ¿en qué espectáculo se convierte nuestra vida cuando nosotros somos los únicos espectadores? Yo pienso que esta posibilidad de no ser nadie es una forma de identidad en sí misma, porque lo que a mí me interesa es cómo nos mostramos ante nosotros mismos cuando estamos solos, ante nosotros mismos, ante el otro que todos llevamos dentro, en ese momento en el que sólo podemos, o nos atrevemos, a ser sinceros con uno mismo, cuando nuestra propia mirada no nos aterra...

*I'm nobody! Who are you?* Emily Dickinson.<sup>23</sup>

*I'm nobody! Who are you?  
Are you nobody, too?  
Then there's a pair of us- don't tell!  
How dreary to be somebody!  
How public, like a frog,  
To tell your name the livelong day  
To an admiring bog!*

En cualquier caso, en el momento en que pensamos en soledad y en sentirse separado de los demás, la intimidad, lo privado y lo más profundo e interno de cada uno, son términos y cuestiones que aparecen a colación de forma inmediata.

José Luis Pardo en su análisis de la intimidad, elimina muchos clichés asociados a este concepto y que enturbian su significado. Además describe una noción muy específica del concepto. Estudia la intimidad asociada al lenguaje ya que considera el habla lo más característico del ser humano. Lo más específicamente humano se funda en el acto de oírse a sí mismo. Es decir, que lo que hace que el habla sea una característica del ser humano y no de los animales (que tienen voz) no es su carácter público sino el saber que es uno el que está hablando. Él sabe lo que

---

<sup>23</sup> [consultado el 13 de julio de 2011]. ><http://www.beyondbooks.com/lit71/1f.asp><

Traducción:  
*Soy Nadie. ¿Tú quién eres?*  
*Soy nadie. ¿Tú quién eres?*  
*¿Eres tú también nadie?*  
Ya somos dos entonces. No lo digas:  
Lo contarían, sabes.  
Qué tristeza ser alguien,  
qué público: como una rana  
decir el propio nombre junio entero  
para una charca admiradora.

## 2.1.2. "Separateness", soledad e intimidad.

dice porque *"le sabe a él, le suena a sí mismo"*.<sup>24</sup> Estamos hablando, pues, del resonar interior del decir "yo". El que dice yo se está reconociendo en lo que está diciendo. Así identificamos lo que él llama la resonancia interior del habla en la intimidad de la lengua.



Eulalia Valldozera. *Saludando a mi sombra*.

Las características que tienen que ver con la voz se asocian a la irracionalidad (el grito, el gemido, el sollozo, el susurro...) Todo ello parece ser algo que no se puede publicar, como un discurso que debe permanecer oculto. Lo relativo a la intimidad tiene que ver, entonces, con el lenguaje y con la palabra. Y el habla humana se encuentra en un doble camino, en un doble del lenguaje que se sitúa entre el sentido y el significado y la animalidad y la racionalidad.

De este modo nos encontramos ante una serie de errores, de equívocos que constituyen la *"ruina del concepto de intimidad"*.<sup>25</sup> Éstos son las llamadas "falacias de la intimidad". El análisis de las mismas nos ayuda a adentrarnos en un significado más puro y específico de lo que consideraremos intimidad y porqué lo enmarcamos en el contexto de este proyecto y más concretamente de este capítulo centrado en el análisis de soledad, separación e intimidad.

El tenerse a sí mismo de *"el hombre se tiene a sí mismo"*<sup>26</sup> no lleva a incurrir en las dos primeras falacias que a su vez desembocan en otras dos. Expliquemos detalladamente la consecuencia de incurrir en estos errores. La idea de que el hombre se tenga a sí mismo nos lleva a considerar que esto equivale a que el hombre tenga identidad o naturaleza propias. Pero, ¿quién sabe acerca de esta realidad? Al hacer esta afirmación la intimidad se convierte en una *"ley (pública) de obligado cumplimiento"*.<sup>27</sup> En términos lingüísticos esto se traduce en la idea de que las palabras o las mismas oraciones posean un significado original, preestablecido en el que los posibles significados que sean idénticos al original sean considerados desviaciones de la *"ley natural"*. No existe esa ley natural en cuanto al significado de las palabras como fuente del derecho público. Por lo tanto, según Pardo, la primera falacia es la "confusión de la intimidad con la identidad".

---

<sup>24</sup> PARDO, J.L. (1996). *La intimidad*. 1ª reimpresión. Pre-Textos: Valencia, 2004. Pág. 35.

<sup>25</sup> *Ibidem*. Pág. 37.

<sup>26</sup> Pardo utiliza constantemente esta frase *"el hombre se tiene a sí mismo"* para referirse al sentimiento de pertenencia a sí mismo del individuo, como una necesidad de propiedad privada de su individualidad.

<sup>27</sup> Op. Cit. Pág. 38.

En segundo término cuando se dice que el individuo se tiene a sí mismo se considera como si el hombre fuera un atributo del propio sujeto, es decir, una propiedad privada del mismo. Parece entonces que la intimidad se considera una fuente de derechos privados. Y la privacidad depende en última y primera instancia de la publicidad, es una consecuencia directa de ésta. En términos lingüísticos se podría decir entonces que el sentido íntimo de las palabras u oraciones es un significado público pero secreto. Estaríamos entonces hablando de un código privado sólo disponible para algunos. Pero la intimidad no es una propiedad privada. Por lo que la “segunda falacia de la intimidad es la falacia de la privacidad”.

Como decíamos anteriormente, estas dos primeras falacias, en lo referente al concepto de intimidad, desembocan en otros errores, que enturbian su significado. La consecuencia de pensar que la intimidad equivale a la identidad natural y propia de un solo individuo convierte el significado íntimo de las palabras en una regla de su sentido público únicamente aplicable y comprendida por ese individuo. De esto se deriva la “tercera falacia de la intimidad o falacia de la limpieza étnica o de la infabilidad” que considera a la intimidad como algo inexpresable lingüísticamente. Es algo tan propio, que los demás nunca pueden sentir lo que yo siento cuando digo “yo”. En este sentido sólo cabría la guerra y la lucha con los demás al no poder comunicarme.

Por último, nos quedaría, como resultado de la segunda falacia o la falacia de la privacidad, lo que llamaremos “falacia del solipsismo”,<sup>28</sup> cuyo significado sería asumir que la intimidad no se puede compartir y que es únicamente experimentable en soledad y en el aislamiento social.

En cualquier caso, los errores en los que se incurre, en cuanto al significado de este término, nos sirven para acotar y aclarar el marco de referencia en el que nos estamos moviendo, al igual que la importancia que le daremos en adelante. El análisis de Pardo se concentra en dejar claro cómo el hombre se tiene en pie ya que puede perder el equilibrio en cualquier momento. Si no hace grandes esfuerzos por contenerse, por mantenerse en pie, se cae. Es esta debilidad de la que hablaremos. Este es el tema central del proyecto. Hablar de la debilidad común a todos nosotros, de nuestra decadencia esencial y de nuestro constante desafío de las reglas de la gravedad para no caer en el vacío. Porque evitamos a toda costa nuestra “*cadencia hacia el grado cero de inclinación*”.<sup>29</sup> Porque nos pasamos la vida inventándonos posiciones inestables sobre las que mantenernos en pie.



Robert and Shana Parkeharrison.  
*Guardian*, 2004.

---

<sup>28</sup> Véase el capítulo: “Las cuatro falacias de la intimidad”. En: PARDO, J.L. (1996). Op. Cit. Págs. 36-41.

<sup>29</sup> *Ibidem*. Pág. 41.

## 2.1.2. “Separateness”, soledad e intimidad.

Es por este motivo que el ser humano no podrá tener nunca, hablando desde lo más esencial, una naturaleza idéntica. Si fuera así, estaría en equilibrio, ya que sería idéntico a esa posición. La lucha por mantenerse erguido, sin caer, es una metáfora del instinto de supervivencia. Sólo al desplomarnos, al dejarnos caer finalmente sobre la tierra, es cuando acabamos encontrando el equilibrio horizontal que nos hace descansar. La muerte.



Rogi André. *Jacqueline Lamba Dans un aquarium*, 1934.

*“El hombre se tiene porque se tiene que tener, y se tiene que tener porque se tambalea, porque, si no hace esfuerzos por tenerse, por caminar erguido, se cae”.*<sup>30</sup>

La falta de identidad, nos lleva a que el decir “tenerse a sí mismo” no signifique más que tener a nadie. No hay “otro yo”, otro doble idéntico a nosotros que escondamos tras una puerta cerrada. Ni siquiera, pensando en las imágenes de *Soledad con espectador* y observando otros trabajos anteriores que se entroncan con el tema tratado, en cuanto al doble, a las sombras o a los personajes repetidos, no se está hablando de la existencia de los mismos. Su propia naturaleza volátil, frágil, fugaz, etérea y fantasmagórica tan sólo hace referencia al engaño propio del ser humano. A su necesidad de buscar esos apoyos inestables de los que hemos hablado. Porque parece como si toda certeza acerca de la naturaleza humana fuera algo cada vez más oscuro, abstracto e indefinido. Un lugar en el que el propio individuo se pierde y empieza a imaginar y a ser víctima de su propia percepción de las cosas e, incluso, de lo que respecta a su propia identidad. Lo que sí es cierto es que aún en ese estado de no ser nadie, absolutamente nadie, como afirma Pardo, siempre hay una sensación de pertenencia a uno mismo, una necesidad de partirse en dos para decir: al menos siempre me tendré a mí mismo, un reflejo, una sombra en la que buscarse...

---

<sup>30</sup> Op. Cit. Pág. 40.

*“El “sí mismo” del “tenerse a sí mismo” no es otro yo secreto u oculto que estuviera contenido en el interior de cada uno de nosotros; no es tampoco un Tú al que cada uno pudiera interpelar y del que pudiese esperar una respuesta [...]: el sí mismo de “tenerse a sí mismo” no es absolutamente nadie. Y, por paradójico que pueda parecer, eso -el no ser absolutamente nadie y, por tanto, el no tener absolutamente nada- es mi modo de pertenencia al ser, mi modo de ser (yo)”.*<sup>31</sup>

No obstante, resulta paradójico que párrafos atrás, comentando los textos de Fromm, estuviéramos planteando una filosofía de la soledad y de la búsqueda interior, en el apartamiento del grupo, en la huída del rebaño para que el individuo alcance así una comprensión de sí mismo.

La esfera de lo privado gozó de su apogeo en el siglo XIX. Fue en ese momento cuando las miradas empezaron a dirigirse hacia el interior de los cuartos y al interior del hombre.

*“[...] el primero que cerró una puerta para aislarse de su entorno fundó la esfera privada” [...] “la esfera privada es el lugar donde “el uno” toma conciencia de su existencia frente a “los muchos”, el nido donde el individuo tiende a desarrollar sus potencialidades, lejos del ruido de la colectividad”.*<sup>32</sup>

Pero ¿estamos realmente hablando de lo privado? Paula Sibila, en su ensayo *La intimidad como espectáculo* se centra en la idea de que desde ese momento, con las escrituras de sí, se empezó a mostrar todo aquello que ocurría tras esa puerta cerrada a la que Helena Béjar hace referencia. Así, hoy en día los diarios íntimos se han sustituido por los blogs, foto blogs y redes sociales de Internet. *“La esfera de la intimidad se exagera bajo la luz de una visibilidad que se desea total”.*<sup>33</sup> Sin embargo, en mi opinión, hablan de lo mismo. No se preocupan de lo verdaderamente íntimo, sino de lo privado. De los gustos, de las preferencias particulares, de su forma, de lo que parece identificar a cada individuo. Lo que se exhibe es reflejo de algo particular a lo que nos agarramos todos. Aquello que asimos con fuerza en un intento por no perder el equilibrio.

*“Lo que falsea mi verdad íntima es, al contrario, todo lo que me obliga a aparentar identidad firme y estable, conducta recta y rígida, comportamiento inflexible, lo que falsea mi intimidad es toda impresión de*

---

<sup>31</sup> Op. Cit. Pág. 41.

<sup>32</sup> BÉJAR, H. (1988). *El ámbito íntimo: privacidad, individualismo y modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 1ª ed., 2ª reimpresión. Pág. 15.

<sup>33</sup> SIBILA, P. (2008). Op. Cit. Pág. 41.

*solidez y de fijeza como la que se exhibe en los documentos – precisamente- públicos que determinan mi personalidad civil o en las señas de mi identidad social”.*<sup>34</sup>

Por lo tanto, terminaremos por formular lo que se entiende por intimidad. Todo lo que podemos llegar a ser se expresa en un estado de permanente posibilidad, de constante ser en potencia. Esa condición de aquello que es posible es lo que define nuestra naturaleza. El ser débil, estar inclinado,<sup>35</sup> es algo universal y no particular, como ocurre con los gustos privados. Nos es común a todos los individuos. La inclinación en sí misma, el modo de sentir la vida, el sabor de nuestra boca y de nuestras palabras... Eso es lo que nos pertenece a todos y cada uno de nosotros. Sentimos nuestras emociones, oímos nuestra voz interior, oímos, sentimos la *doble interior, nuestra curva...* El grito, el dolor, el placer: la voz en términos aristotélicos.<sup>36</sup>

Experimentar la vida. Ser mortales y saborear la vida evitando la línea horizontal de la muerte durante el máximo tiempo posible. Tenerse a sí mismo es tener intimidad. La verdad sobre nuestra existencia es la verdad que nos revela la propia muerte. Referirse a uno mismo para mantenerse en pie, no sentir ni siquiera el propio lugar de descanso como un apoyo firme y seguro, en una posición horizontal que nos recuerda nuestra muerte futura.

Sentirse vivir al estar muriendo por todas aquellas cosas por las que me inclino... El reconocerse en el propio dolor, en el error y en el acierto. ¿Qué es verdadero en mi vida? Eso sólo lo sabe uno mismo, la verdad de la vida y la verdad de la muerte... *Esos gritos sólo pueden ser los míos, inclinaciones inconfesables.* Lo que es falso en mi vida es el intento de encontrar una identidad. Y es éste el mal que nos acusa a todos como individuos. El tratar de buscarnos a imagen y semejanza de lo que aspiramos a ser. Es esto lo que vincula la intimidad con el acto introspectivo. El buscarse a sí mismo dentro de uno. El tratar de encontrar dentro de uno la imagen que aquello que queremos se nos presente como identitario...

Las flaquezas, los intentos inútiles por conseguir aquello por lo que uno moriría es de donde, al final, se extraen las fuerzas para seguir viviendo. Mi conato de ser (*conatus essendi*) es ese, mi gran flaqueza. “*La desviación, inclinación y, en suma, la*

---

<sup>34</sup> PARDO, J.L. (1996). Op. Cit. Pág. 47.

<sup>35</sup> “*Estar inclinado*” se refiere a la acepción del término según Pardo en relación con “*cadencia hacia el grado de inclinación cero*”. Esta inclinación alude a las flaquezas humanas, a los errores, a las caídas propias de la experiencia vital. Véase el texto ya citado de PARDO, J.L. (1996) para ampliar la comprensión del término.

<sup>36</sup> Consultar *Política* de Aristóteles.

*intimidad, es la referencia primera con respecto a la cual se determina la "identidad" (relativa) del sujeto*.<sup>37</sup>

Concluimos así por dejar en el aire una serie de términos y de definiciones que puedan ayudar a entender el contexto de la propuesta. Un marco en el que ubicar mis intenciones y el espacio en el que interpretar y entender las significaciones de mi obra.



---

<sup>37</sup> Op. cit., Pág. 51.





### 2.1.3. Introspección. La auto-contemplación como terapia e intento de comprensión de la realidad del sujeto.

*“Sus contornos apenas pueden intuirse ocasionalmente, como un destello que súbitamente reluce y enseguida se apaga, entrevisto de manera oblicua, nublada, confusa, ya sea por casualidad o tras un arduo trabajo de introspección”.*<sup>38</sup>

Paula Sibila

---

<sup>38</sup> SIBILA, P. (2008). Op. Cit. Pág. 103.



El proceso creativo desarrollado en *Soledad con espectador* se encuentra íntimamente ligado con el concepto de introspección<sup>39</sup>. La observación interior y la auto-contemplación se han erigido como el método de trabajo. Las motivaciones artísticas se han fundido con intereses más “íntimos”. Se ha tratado de indagar en aquello que parece encontrarse oculto en un intento por descubrirse enmarcado en una identidad... Todo ello envuelto en una atmósfera empañada y cuya visibilidad se sostiene simplemente bajo la aceptación de la subjetividad como punto de focalización primario. Además, retomando algunas conclusiones del capítulo anterior, a partir de ahora, trataremos de asumir que ya no hablamos de identidad, ni de búsqueda de la misma, sino de realidades íntimas del sujeto.

En cualquier caso, nos estamos refiriendo a poéticas de la interioridad y de la búsqueda de sentido en el mirar hacia dentro. En este punto, deberíamos analizar cierta historia que precede a las prácticas de introspección relativas al sujeto para más adelante concluir anotando en qué punto se contextualiza la propuesta. Es decir, recordar los precedentes que se sentaron en torno a la construcción de las subjetividades y su vínculo con la introspección para poder entender el marco actual

---

<sup>39</sup> Diccionario de la R.A.E.

**Introspección** (Der. culto de *introspicĕre*, mirar adentro).

1. f. Observación interior de los propios actos o estados de ánimo o de conciencia.

**Individuo, dua** (Del lat. *individūus*).

1. adj. Individual.

2. adj. Que no puede ser dividido.

3. m. y f. coloq. Persona cuyo nombre y condición se ignoran o no se quieren decir.

4. m. Cada ser organizado, sea animal o vegetal, respecto de la especie a que pertenece.

5. m. Persona perteneciente a una clase o corporación. *Individuo del Consejo de Estado, de la Academia Española.*

6. m. coloq. Persona, con abstracción de las demás. *Tomás cuida bien de su individuo.*

**Sujeto, ta.** (Del lat. *subiectus*, part. pas. de *subiicĕre*, poner debajo, someter).

1. adj. Expuesto o propenso a algo.

2. m. Asunto o materia sobre que se habla o escribe.

3. m. Persona innominada. U. frecuentemente cuando no se quiere declarar de quién se habla, o cuando se ignora su nombre.

4. m. *Fil.* Espíritu humano, considerado en oposición al mundo externo, en cualquiera de las relaciones de sensibilidad o de conocimiento, y también en oposición a sí mismo como término de conciencia.

5. m. *Fil.* Ser del cual se predica o anuncia algo.

6. m. *Gram.* Función oracional desempeñada por un sustantivo, un pronombre o un sintagma nominal en concordancia obligada de persona y de número con el verbo. Pueden desempeñarla también cualquier sintagma o proposición sustantivados, con concordancia verbal obligada de número en tercera persona.

7. m. *Gram.* Elemento o conjunto de elementos lingüísticos que, en una oración, desempeñan la función de sujeto.

**Sujeto agente.**

1. m. *Gram.* Sujeto de un verbo en voz activa.

**Sujeto paciente.**

1. m. *Gram.* Sujeto de un verbo en voz pasiva.

en el que el sujeto contemporáneo y occidental parece estar edificando su modo de ser y de estar. A riesgo de extendernos en las explicaciones en torno a esta cuestión, tan sólo haremos mención a algunos aspectos descritos por algunos autores con el fin de poner al lector en antecedentes. Así, podremos, más adelante, centrarnos en lo que concierne a la modernidad y posmodernidad, períodos que nos afectan de forma directa y que son los puntos clave de estudio en este caso.

La tradición occidental parece haberse construido sobre los binomios exterior-interior y cuerpo-alma. Lo relativo al alma, a lo interior, parece haber estado siempre recubierto de un halo de misterio, de confusión, de incertidumbre. Es como si, a pesar de todo, casi siempre se partiera de cero en los estados de autoconciencia. Como si de nada, o de casi nada, sirvieran los pasos recorridos por otros en la búsqueda. La experiencia, y el recorrido realizado por cada uno desde su individualidad, se tornan inevitables y también inexplicables. Una vez más, una cuestión de focalización y de punto de vista.<sup>40</sup>

Por lo tanto, el desvelamiento de la naturaleza más interior de cada uno es algo complejo, algo fugaz, frágil... Nos interesa la idea de una subjetividad introdirigida que se ha ido fraguando a lo largo de la historia de occidente y cuyos orígenes se remontan a la antigüedad.

La interioridad psicológica es un ejemplo de atributo subjetivo particular. Es una consecuencia de la construcción histórica de las individualidades. Pero no olvidemos que la interioridad es una noción inventada como consecuencia de esta concepción dualista occidental. Así mismo, diremos que la mente es una construcción intersubjetiva y de algún modo “exterior” a las entrañas del sujeto.

La obra de San Agustín, *Confesiones*, fue una de las primeras metáforas de la introspección. En esta obra aparecen los orígenes del continuo autoanálisis. Se lo considera como el fundador de la interioridad.<sup>41</sup> Esta forma de entender la autoexploración se enfocaba al encuentro con Dios. El conocimiento de uno mismo llevaría al acercamiento a la divinidad con el fin de encontrarle sentido a la existencia además de algún tipo de trascendencia. “*No vayas hacia fuera, vuélcate hacia dentro de ti mismo; pues en el interior reside la verdad*”.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Véase el capítulo: 2.1.1. El autor como protagonista. La autobiografía como relato de una realidad colectiva. Pág. 24.

<sup>41</sup> Diccionario de la R.A.E.

Interioridad

1. f. Cualidad de interior.

2. f. pl. Cosas privativas, por lo común secretas, de las personas, familias o corporaciones.

<sup>42</sup> San Agustín citado en: SIBILA, P. (2008). Op. Cit. Pág. 103.

De esta forma, quedó establecida la idea de que en el interior del sujeto se encuentra la verdad y la autenticidad; esto se volvería clave en la modernidad. La fuerte interioridad moderna comenzó a fraguarse en la Edad Media. Esta dimensión de sí mismo, que se hospeda dentro del yo, alimentó, después, los principios del Romanticismo y del psicoanálisis.

Los siglos XVI y XVII del Renacimiento supusieron también un giro hacia el centro del hombre, tanto en términos cosmológicos como subjetivos. Este movimiento terminó explicitándose doblemente con la idea de “volverse hacia dentro” de René Descartes. Su sentencia “*pienso, luego existo*” se constituyó como un ejercicio radical de racionalidad. De esta manera, la razón se conforma como el fundamento de la existencia del yo. Consecuentemente, la interioridad se vuelve cada vez más autónoma.

*“Lo que ahora encuentro es a mí mismo: adquiero una claridad y una plenitud de autopresencia que antes no tenía”.*<sup>43</sup>

En el siglo XVI, Michel Montaigne trazó los cimientos de un nuevo estilo discursivo en sus *Ensayos*. La autoexploración por medio de la escritura repercutió en la forma en que el sujeto debía mirarse a sí mismo y explorarse como autor narrador buceando en su inestabilidad interior. De esta forma, la auto-descripción se atenía a la fidelidad ante la imperfección y la ambigüedad del yo. Este sujeto moderno no se explora, únicamente, sino que también debe inventarse. La difusión de los diarios íntimos (tema planteado en el primer capítulo) se extendió, así, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. El deseo final residía en “expresar quién se es”.

Ocurrió que, casi trescientos años después de la muerte de Montaigne, la política de la autenticidad en la invención del yo y de la interacción con los otros germinó de forma importante. Richard Sennett lo llamó la “*sociabilidad intimista que terminaría asfixiando al hombre público*”.<sup>44</sup> El hombre moderno, tras los muros del hogar, podía desnudarse en el papel y sentirse él mismo.

*Las confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, otro modelo de lo que anteriormente denominamos *autor narrador personaje*, es un claro ejemplar del siglo XVIII en el que se atisba cierto cambio en la concepción de la individualidad. El diálogo con Dios se disuelve y ya no se busca a éste en las profundidades del alma sino que el sujeto trata de atestiguar su individualidad frente al orden social que parece exterior e impropio de sí mismo. Un espacio falso y artificial.

---

<sup>43</sup> TAYLOR, C. en su análisis de los escritos de René Descartes citado en: SIBILA, P. (2008). Op. Cit. Pág. 110.

<sup>44</sup> Richard Sennett citado en: SIBILA, P. (2008): “Yo visible y el eclipse de la interioridad” SIBILA, P. (ed) Op. Cit. Pág. 112.

### 2.1.3. Introspección.

La auto-contemplación como terapia e intento de comprensión de la realidad del sujeto.

En este contexto se produjo una modernización de la percepción. El espacio público y el privado se encontraban separados por un espeso muro con el fin de buscar cierto aislamiento físico como metáfora del retiro espiritual. El ámbito público quedaba completamente separado de la esfera privada, en la que el nido de la subjetividad burguesa se fraguaba.

En el ambiente de la industrialización, los modos de percibir lo real y procesar lo percibido mutaron. La sociedad urbanizada y mecanizada brindaba distracciones a sus habitantes. Los estímulos urbanos enriquecieron las experiencias perceptivas, muy a pesar de la posible interpretación de esto como una mercantilización de la existencia. Las transformaciones del mundo occidental quedaron, entonces, sacudidas por el progreso.

Gumbrecht, Hans U. habla de la emergencia, a finales del siglo XVIII, de lo que él denomina “observador de segundo grado”. Este nuevo término nos servirá para explicar en qué sentido se circunscribe el término introspección en este proyecto. Este observador se define como un sujeto corporizado que se observa a sí mismo mientras se observa.



Pauline Gansovna Nikitina, *Sin título*, (1887-1918).  
<http://uneinsamkeiten.blogspot.com/2009/02/pauline-gansovna-nikitina-1887-1918.html>  
visitado el 13 de julio de 2011.



Inma Herrera. *Espectáculo. Tras la puerta. Sin audiencia*, 2010.

En este punto, se cuestiona el estatuto del observador en su relación con el mundo y la relación se complica bastante. Anterior a esto, existía lo que el mismo autor define como “observador de primer grado”. Es decir, observar una realidad que le resultaba exterior a sí mismo. Un sujeto racional y espiritual inspirado en el paradigma cartesiano. Le bastaba su poderosa razón para analizar el mundo o para volverse hacia sí mismo y contemplar su interioridad. Se sentía iluminado por su mirada veraz, la luz de la racionalidad humana capaz de penetrar cualquier cosa para llegar a aprehenderla. Su mirada era capaz de descubrir la verdad esquivando los engaños y las ilusiones de lo sensible.

Sin embargo, la opacidad del cuerpo se volvió problemática. Éste dejó de ser un objeto espiritual para cubrirse de materialidad, aunque sin terminar de ser algo exterior al propio sujeto. No obstante, se le asignó un estatus de interferencia carnal capaz de generar interferencias entre el observador y el mundo. Igualmente, era capaz de generar imágenes no siempre “verdaderas”. De aquí derivó la investigación de estados alterados de la consciencia fruto del consumo de estupefacientes, otros procedentes del mundo de los sueños... Por todo esto, el acto de observar y, más aún, el de observarse a sí mismo se hizo más complejo. Aquella sentida simplicidad del eje sujeto-objeto se abandonó.

La nueva subjetividad moderna consistía en una autoobservación con dos focos: la espesura material del cuerpo, por un lado, que integraba la observación y la percepción; el autoanálisis de la volátil interioridad, por otro, que se volvió el eje generador de las subjetividades modernas. Así, las esferas pública y privada se vieron afectadas y sacudidas por el nuevo paradigma. Ya, en el siglo XIX, lo privado salió a la luz en medio de un movimiento que pretendería enaltecer la autenticidad y darla a conocer.

De modo que el interés se dirigió a la singularidad y concreción de cada individuo, con el fin de dejar de hablar de verdades genéricas y abstractas en torno al sujeto. En este giro de tuerca surgió lo que llamaremos *homo psychologicus*,<sup>45</sup> ya mencionado con anterioridad. Esta denominación se refiere al individuo que está en estrecho contacto consigo mismo capaz de revelar la realidad común, objetiva y subjetiva, individual y colectiva, interior



---

<sup>45</sup> Véase la ampliación del término en SIBILA, P. (2008): “Yo visible y el eclipse de la interioridad” SIBILA, P. (ed) Op. Cit. Págs. 125-127.

### 2.1.3. Introspección.

La auto-contemplación como terapia e intento de comprensión de la realidad del sujeto.

y exterior, pública y privada. Este es el individuo del siglo XIX. Fruto de esto fue el nacimiento de la clínica médica y el reconocimiento del *pathos*<sup>46</sup> individual.

Consecuentemente, la enfermedad se estudiaba en tanto que encarnada en un cuerpo específico. Así, se consideraban afincadas en el interior de un organismo individual y una subjetividad anormal con características muy específicas.

En cambio, en nuestros comienzos del siglo XXI, las transformaciones no han dejado de afectar al modo en que los individuos configuran sus experiencias subjetivas. El *homo privatus*, del que también hablamos en el primer capítulo, ha olvidado sus principios, ha quedado disuelto en la proyección de su privacidad en las pantallas. Las subjetividades han pasado a buscarse en configuraciones alterdirigidas. Y ahora, las modalidades de autoconstrucción se centran en la exteriorización de la subjetividad. Nuestra experiencia individual se focaliza en la colección de sensaciones instantáneas, en la experimentación epidérmica y en el deseo de transformarse en otro si la propia sensación resulta insuficiente.



Paul Nougé,  
*Femme effrayée par une ficelle*, 1929-1930.

*“La exterioridad (la existencia de una exterioridad, de una fachada, de una <cara exterior>) es de por sí ambigua: revela el interior en la misma medida en que lo oculta”.*<sup>47</sup>

<sup>46</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Pathos>

Pathos es un vocablo griego (πάθος) que puede tomar varias acepciones.

1. Es uno de los tres modos de persuasión en la retórica (junto con el *ethos* y el *logos*), según la filosofía de Aristóteles. En la Retórica de Aristóteles (libro 1, 1356a), el pathos es el uso de los sentimientos humanos para afectar el juicio de un jurado. Un uso típico sería intentar transmitir a la audiencia un sentimiento de rechazo hacia el sujeto de un juicio para intentar con eso influir en su sentencia. En este sentido se puede decir que crear en la audiencia un sentimiento de rechazo hacia el sujeto juzgado, al margen del hecho que se está juzgando es, en el sentido etimológico de la palabra, crear un argumento patético.
1. Se puede utilizar este término para referirnos al sufrimiento humano normal de una persona; el sufrimiento existencial, propio del ser persona en el mundo y contrario al sufrimiento patológico o mórbido. Significa también pasión, desenfreno pasional no patológico pero inducido.
2. En la crítica artística la palabra pathos se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla.
3. Se puede definir como: «todo lo que se siente o experimenta: estado del alma, tristeza, pasión, padecimiento, enfermedad».
4. Concepto ético referido a todo lo recibido por la persona, biológica y culturalmente. Dentro del binomio Eros - Pathos, se entiende como la bipolaridad permanente de Amor - Muerte, del ciclo genésico que enlaza con el sufrimiento del amor, o con el amor sufriente.

<sup>47</sup> PARDO, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos. 1992. Pág. 209.

*“En la cultura de las sensaciones y del espectáculo, el malestar tiende a situarse en el campo de la performance física o mental que falla, mucho más que en la interioridad enigmática que causa extrañeza”.*<sup>48</sup>

Hoy, el yo se dispone a partir del cuerpo y lo exterior, la imagen visible es lo que cada uno es. El cuerpo es algo modelable, transformable, un objeto de diseño. Se trata de exhibir la exterioridad a fin de ocultar lo interno. O tal vez de no querer mirar, como si la mirada hacia dentro quisiera ser ciega. La cultura de las apariencias y del espectáculo, de lo visible. El trofeo se reduce a ser visto y ya no importa lo que seamos sino lo que parezcamos. *“En ese monopolio de la apariencia, todo lo que quede del lado de afuera simplemente no existe”.*<sup>49</sup> Y yo añado: todo lo queda del lado de lo interior, de lo que es invisible en cierto sentido, no existe.

Lo que permanece invisible parece no existir en nuestra sociedad del espectáculo, tan comentada por Guy Debord. Sin embargo, en este proyecto, *Soledad con espectador*, trato de visibilizar al sujeto interior de la posmodernidad que permanece dormido. Los ejes que lo articulan son algo diferentes a los que definían al sujeto moderno, nuestro pasado más reciente. Puede que la cáscara visible, lo público, sea lo primario, lo que cobra existencia por su propia presencia. En cualquier caso, siempre hay algo que se fragua en un espacio interno invisible, pero no por ello menos real, como veremos más adelante. En cualquier caso, las pruebas certifican el evidente conflicto del sujeto contemporáneo con su interioridad. El consumo de fármacos para paliar los males de una sociedad emocionalmente y psicológicamente enferma es suficiente para revelar un problema gestado de puertas para adentro. Un conflicto entre el binomio que anteriormente citábamos: el binomio interior-exterior. La desconexión interna entre los canales que nos conectan con la exterioridad y que alter-dirigen nuestra mirada presentan la situación actual no más alentadora que modos pasados de ser y de estar en el mundo.



Por esto, para concluir, quedémonos con estas dos imágenes como metáfora. *El monje frente al mar* de Kaspar Friedrich y un detalle de *Estado de enmascaramiento sabido o cómo fingir que no ha pasado nada*, pieza del conjunto *Soledad con espectador*. Ambos personajes parecen dirigir su mirada hacia lo desconocido, hacia la inmensidad de la naturaleza o hacia la inmensidad y lo inaprensible de la naturaleza humana, de la individualidad.



K. Friedrich. *El monje frente al mar*, 1808-1810.

---

<sup>48</sup> BEZERRA, B. Jr., citado en: SIBILA, P. (2008). Op. Cit. Pág. 129.

<sup>49</sup> SIBILA, P. (2008). Op. Cit. Pág. 130.





#### 2.1.4. El sentido de la mirada y el papel del espectador. ¿Quién está mirando a quién?

*“La mirada humana es la ventana por la que se asoma el alma de su dueño, la puerta de las malas influencias, el principal atributo de la esencia del hombre, el refugio de la inteligencia”.*<sup>50</sup>

María Bolaños



---

<sup>50</sup> BOLAÑOS, M. (1996). *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. 1ª edición. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1996. Pág. 167.



El papel que la mirada juega en este proyecto cobra un sentido especial. El título (*Soledad con espectador*) estructura los elementos de mayor importancia de esta propuesta. Así, la soledad, concepto abordado con anterioridad, se relaciona con la idea de una presencia, de un sujeto sólo ante su individualidad. *Soledad con espectador* entra en clara incongruencia con la propia definición del término “soledad”. Sin embargo, es aquí, en esta paradoja, como ya se habrá podido comprobar, en donde radica el interés y la motivación primaria en del estudio de este tema. Por lo tanto, la idea de un sujeto expectante, observante, una mirada presente ante algo que se vive sin la consciente sensación de testigo nos hace preguntarnos muchas cosas acerca de la naturaleza y el estatus de este sujeto espectador. Nos preguntaremos acerca del rol que adopta y el sentido de su mirada.



Se trata, al fin y al cabo, de hacer hincapié sobre la propia observación, el acto de estar mirando algo y preguntarse acerca de quién mira y qué es lo que está mirando. Y más aún: ¿para qué?

De este modo, porqué no comenzar pensando la idea de espectador<sup>51</sup> a partir de esta fotografía de Paul Nougé. Curiosos, cautelosos, expectantes... Así se muestran los sujetos en esta imagen. ¿Qué miran? Y más importante aún: ¿Qué actitud muestran en este acto de observación? ¿Hacia dónde se dirige su mirada?

La voz *spectare* etimológica y semánticamente se relaciona con contemplar y con mirar. Si la estudiamos con un poco más de atención, su raíz indoeuropea, *spek* (*spec*, *spect*) se entronca con la idea de la mirada en estado de atención o mirada con una dirección concreta, dirigida. Es decir, que, aquel que es considerado espectador, lo es por estar adoptando una actitud muy concreta y determinada. Está expectante, a la espera de que algo ocurra ante sus ojos. Una espera atenta, desde el afuera, digamos que situado en una exterioridad respecto de lo contemplado. Igualmente,



Paul Nougé. *El nacimiento del objeto*, 1929.

---

<sup>51</sup> Diccionario de la R.A.E.

**Espectador, ra.** (Del lat. *spectātor*, *-ōris*).

1. adj. Que mira con atención un objeto.

2. adj. Que asiste a un espectáculo público. U. m. c. s.

podríamos decir que el que está esperando, con ciertas expectativas, está espiando, acechando aquello que observa y se encuentra, pues, en una posición muy determinada, ya que esta posición está implícita en la definición de espectador. Un estatus de cierto privilegio, un lugar que permite juzgar sin ser juzgado, esperar sin dar nada a cambio más que el propio acto de mirar...

Asimismo, como ya hemos dicho, el que espera lo hace en un lugar concreto, desde una exterioridad. De esta manera, el punto de vista, o la perspectiva se involucran en este acto de expectación. Se encuentra en un lugar irremplazable por cualquier otro. El mirar desde donde uno se encuentra sólo deja ver a aquél que está lo que tan sólo desde ese lugar le es dado a ver. Un matiz de aquello que la mirada alcanza a captar.

Por otro lado, la raíz latina arcaica de *spectare*, *specere*, procede de aspecto, el cual se vincula con la apariencia, y ésta, con lo especular y la ficción.

*“Delante del espejo, el sujeto espectador se comporta según un movimiento reflexivo: el de inspección y el de introspección, mirando dentro del espejo- o sea, fuera de lo que él es, cayendo en la ilusión de la ficción- y mirándose en el espejo de la comprensión de sí según lo que pasa”.*<sup>52</sup>



Paul Nougé .  
...les oiseaux vous poursuivent, 1929-1930

Este análisis primario del concepto de espectador, que de forma más profunda Luis Puelles realiza en su libro *Mirar al que mira*, se relaciona directamente con la noción clásica y evidente de espectador, es decir, el sujeto ante la obra de arte. La relación que se establece entre ambos les hace ser lo que son: objeto artístico y sujeto espectador; sin embargo, en lo que respecta a *Soledad con espectador* la propia subjetividad contemplada y expuesta en los márgenes de la intimidad es lo que se mira, como si se tratara de una pieza de arte. Ambos, sujeto espectador y sujeto contemplado se dan la vida mutuamente en busca de ese encuentro, para alcanzar tal vez un estado de comprensión mutua inconsciente.

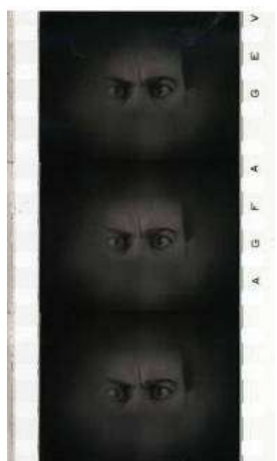
La pregunta que cabe formularse respecto a este paralelismo sería: ¿Sabe este espectador que se expone a un espectáculo, a una ficción? Se sumerge en un doble juego entre fuera y adentro, y esta vez más fuera y adentro que nunca, pues trata de introducirse en la interioridad más profunda del sujeto contemplado y creyéndose a sí mismo situado en un lugar de privilegio respecto de la ficción misma, o de la realidad

---

<sup>52</sup> PUELLES ROMERO, L. (2011): “Exponerse a la ficción”. En: *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada editores, 2011. Pág. 133.

que se funde con la ficción y crean el espectáculo. Como espectador de su propia vida, se expone a que lo que ve lo cambie como individuo, no le guste, le aterre o incluso lo engulla y le haga creerse la farsa.

Así, el espectador, en su supuesta “posición de gracia”, se convierte en una subjetividad, en un eje de focalización; un filtro por el que pasar lo percibido para después conformar un juicio. De la misma forma, este espectador se comporta con cierto sigilo. No sólo contempla la función de la vida, sino que también espía con discreción a los otros posibles espectadores. Es el *observador de segundo grado*<sup>53</sup> el que trata de observarse observando para poder así alcanzar un conocimiento privilegiado de su propia realidad (¿o podríamos decir de su propia ficción?). Por este motivo se cuida de deslumbrar al primer espectador que no se sabe visto. Guarda su incógnito para no disolver ni desintegrar al otro espectador porque la naturaleza de ambos se sustenta en su invisibilidad.



Estos dos “personajes” (imagen superior), que forman parte de la función aunque ellos mismos no lo sepan, se miran a través de lo que están viendo. Y se mantienen en su posición clandestina, sin exponerse a las miradas con el deseo de verse y de conocerse a través del espectáculo. Es la mirada el agente fundamental que contribuirá a la llamada *ilusión de individualidad*<sup>54</sup> que experimentan los espectadores ante la función. Como si lo que está ocurriendo ante sus ojos sólo les estuviera ocurriendo a ellos mismos. Ninguna vivencia se asemeja a la que cada uno experimenta.

Germaine Dulac. *La Coquille et le Clergyman*, 1927.

*“La mirada se limita difícilmente a la mera confirmación de las apariencias. Está en su misma naturaleza exigir más [...] Pues llamo aquí*

<sup>53</sup> Véase el comentario anteriormente realizado respecto al observador de segundo grado en el capítulo: 2.1.3. Introspección. La auto-contemplación como terapia e intento de comprensión de la realidad del sujeto. Págs. 44-45.

<sup>54</sup> Véase el capítulo “I. Buscando las diferencias. Límites y contrastes del sujeto espectador. La ilusión de Individualidad”. En PUELLES ROMERO, L. (2011). Op. Cit.

*mirada, más que a la facultad de recoger imágenes a la de establecer una relación”.*<sup>55</sup>

Es así que, en esta capacidad de establecer una relación a través de la mirada, el espectador sabe sentirse, reconocerse, observarse y hacerse preguntas. Se establece entre él y la ficción (o realidad, en este caso, ¿o ficción?) una relación muy íntima, demasiado cercana incluso, en la que se produce, a nivel psicológico, un intercambio y apropiación mutua. Así el espectador se aísla voluntariamente del mundo en busca de una inmersión en sí mismo, como ocurre en todas las piezas de *Soledad con espectador*. Una inmersión en su propio yo en busca de respuestas a través de la observación y del estudio de su propio comportamiento. La pregunta es: ¿En estado de calma, o bajo los efectos de dichos fármacos?

Estamos hablando entonces de cómo la mirada es el instrumento y eje fundamental de la búsqueda interior. El término *regard, mirada*<sup>56</sup> en francés, se refiere a la espera, salvaguardia, consideración, cuidado... Y *regarder (mirar*<sup>57</sup>) amplía su significación en tomar bajo guardia o custodia. Este pequeño inciso respecto a la definición de lo que mirar y mirada significan, que hemos tomado prestada de J.

---

<sup>55</sup> STAROBINSKI, J. citado en Op. Cit. Pág. 134.

<sup>56</sup> Diccionario de la R.A.E.

**Mirado, da.** (Del part. de *mirar*).

1. adj. Dicho de una persona: Que obra con miramiento. *Un hombre muy, tan, más, menos mirado*
2. adj. Dicho de una persona: Que es cauta y reflexiva.
3. adj. Merecedor de buen o mal concepto. *Un libro, bien, mal, mejor, peor mirado*
4. m. ant. mirada (ll acción y efecto de mirar).
5. f. Acción y efecto de mirar.
6. f. Vistazo, ojeada.
7. f. Modo de mirar, expresión de los ojos.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

**Mirar.**

(Del lat. *mirāri*, admirarse).

1. tr. Dirigir la vista a un objeto. U. t. c. prnl.
2. tr. Observar las acciones de alguien.
3. tr. Revisar, registrar.
4. tr. Tener en cuenta, atender.
5. tr. Pensar, juzgar.
6. tr. Inquirir, buscar algo, informarse de ello.
7. intr. Dicho de una cosa, especialmente de un edificio: Estar situado, puesto o colocado enfrente de otro.
8. intr. Concernir, pertenecer, tocar.
9. intr. Cuidar, atender, proteger, amparar o defender a alguien o algo. *Mira mucho POR sus amigos.*
10. intr. Tener un objetivo o un fin al ejecutar algo. *Solo mira a su provecho.*
11. prnl. Tener algo en gran estima, complacerse en ello. *Se mira EN su pintura.*
12. prnl. Tener mucho amor y complacerse en las gracias o en las acciones de alguien. *Siempre se mira EN sus hijos.*
13. prnl. Considerar un asunto y meditar antes de tomar una resolución.

Starobinski, nos ayudará a seguir formulando más aspectos que involucran al espectador en este contexto.

Normalmente las preguntas se centran en lo que vemos, “lo mirado”, pero muchas veces olvidamos las grandes preguntas acerca de cómo miramos, para qué miramos, por qué miramos y, tal vez la más importante, si lo que vemos realmente existe. La mirada es un impulso penetrante y, por supuesto, parece no agotarse en el instante mismo.



*“El acto de la mirada no se agota en el momento.”<sup>58</sup>*

La mirada no se limita a lo que ve, también supone e, incluso, a través de las artimañas de la ilusión, puede llegar a suponer que hay cosas que realmente no está viendo. Al igual que bajo el consumo de estupefacientes, la mirada nos engaña muchas veces. ¿Son, entonces, algunas drogas las únicas que nos pueden ayudar a dilucidar con claridad cuando el orden normal de nuestra percepción se ve alterado por errores de conexión interna?

Pensemos en las imágenes de la página siguiente en relación con *Cinco maneras iguales de no querer ver lo que hay* (detalle de la serie *Soledad con espectador*). Estamos ante diferentes ejemplos de auto-negación de la mirada. El contacto visual con lo exterior al sujeto parece haberse desvanecido. ¿Son estas respuestas al problema de la mirada? Evitar la visión para dejar de ver lo que no queremos ver o para no dejarnos engañar por lo que vemos... Es como si el sujeto espectador quisiera renunciar a su cualidad más propia. Ya no quiere contemplar más. Tal vez para huir de la ficción por cuenta propia y dejar que sea el resto de los sentidos los

---

<sup>58</sup> PUELLES ROMERO, L. (2011). Op. Cit. Pág. 134.

4.1.4. El sentido de la mirada y el papel del espectador.  
¿Quién está mirando a quién?

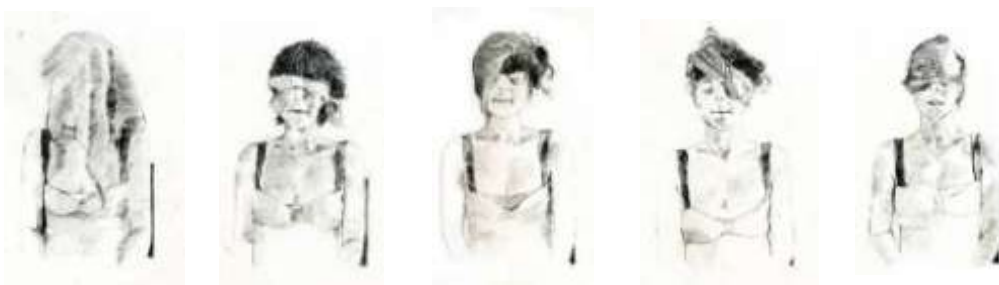
que le den cuenta de Lo Real<sup>59</sup> y de lo que realmente está ante sus ojos ciegos. El deseo de establecer relaciones con lo que ve, y entre sí mismo, se desprende de lo visible pero se mata como espectador del mundo y de su propia vida. En estado de saturación de su propia introspección, embebido recuesta su rostro sobre una almohada, cubre sus ojos con cinta aislante, deja que cubran su cabeza con un molde de escayola o anuda de diferentes formas un pañuelo ante los ojos para... “[...] Para alzarse por encima de lo visible; y, siendo esto fundamental, para establecer relaciones: con lo que ve y entre lo que ve”.<sup>60</sup>



De izquierda a derecha:  
Imagen desconocida.

Michaël Borremans. *The mask of simplicity*, 2001.

Michaël Borremans. *Various ways of avoiding visual contact with the outside using yellow isolating tape*, 1998.



Detalle figuras de: *Cinco formas iguales de no querer ver lo que hay*, 2011.

---

<sup>59</sup> Entenderemos Lo Real según la definición de Hal Foster que acuñó este término. Véase: FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* Madrid: Akal, 2001. Colección Arte Contemporáneo, dirigida por Anna María Guasch.

<sup>60</sup> PUELLES ROMERO, L. (2011). Op. Cit. Pág. 134.

Por lo tanto, ¿qué más decir respecto al espectador y su mirada? El espectador se encuentra en un estado de espera permanente. ¿A qué espera? ¿A poder intervenir, a ver si algo cambia? Pero, ¿espera a que algo cambie en la función, o a que cambie en su vida cuando lo único que hace es contemplar su vida desde la distancia, como si se hubiera partido en mil pedazos que se observan unos a otros y que no se saben parte de un todo? ¿Tan sólo espera a ver si otro pedazo hace algo que lo cambie, que cambie su situación de espera, que lo haga apartar la mirada o que lo atrape para siempre y lo engulla en la ficción? Debido a su naturaleza, entra en juego con lo mirado en un sentido virtual porque el “impulso de juego”<sup>61</sup> lo incita a ello. Podríamos decir que sucede como si el espectador se exiliara de sí mismo en un acto de desdoblamiento. Se siente con lo que ve (con-siente), se implica, se sale de sí. Media entre su interior y el exterior. Se encuentra al borde de la enajenación, se parte en dos, camino a la neurosis y en busca de la perdición en su interioridad a través de lo que está viendo. Es un ojo en un cuerpo, una mirada que entre la intimidad y el afuera se debate en el duro trabajo de establecer una relación.

*“Ser espectador es ponerse a ser espectador; o, lo que es lo mismo si nos servimos de una definición básica: ser espectador es ponerse a mirar”.*<sup>62</sup>



Agorafobia corporal, 2011, detalle.



Roger Livet, *Une regrettable affaire*, 1947.

---

<sup>61</sup> Véase el capítulo: “Sujeto en situación de juego” en PUELLES ROMERO, L. (2011). Op. Cit. “El impulso de juego es todo aquello que no es contingente ni subjetiva ni objetivamente, y, sin embargo, tampoco constriñe y obliga ni interior ni exteriormente” F. Schiller.

<sup>62</sup> Op. Cit. Pág. 145.





### 2.1.5. Imágenes Surrealistas. Realidad, ilusión, ficción y simulacro en la representación.

*“Lo real quizá sea la suma de las apariencias, de las imágenes y de los fantasmas que falazmente sugieren su existencia”.*<sup>63</sup>

Clément Rosset

---

<sup>63</sup> ROSSET, C. (2006). *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada Editores, 2008. Pág. 68.



En este apartado realizaremos un pequeño planteamiento para preguntarnos acerca de los términos nombrados en su título; a saber, realidad, ilusión, ficción y simulacro. Todos ellos serán tratados a base de retales, pequeños fragmentos recopilados de aquí y de allá, que más que ser de ayuda para plantear una definición exacta o nueva de los términos, no será más que una forma de generar preguntas acerca de la naturaleza de los mismos. Igualmente, hay una intención de relacionar estas definiciones con las imágenes de *Soledad con espectador* y con algunas otras tomadas de fuentes del surrealismo.

El análisis del término realidad involucra de forma clara la acotación de lo que llamamos Lo Real, puesto que no son la misma cosa. Atendiendo a la definición del término, según Lacan, el término realidad alude a lo que el sujeto percibe y “entiende” de Lo Real. Según esto, diremos que Lo Real parece ser una categoría superior en la que lo que existe, existe; lo que es se consolida como un ente en sí mismo, claro y verdadero del que entender o percibir. Es algo efectivo.

Lo Real siempre ha mantenido un tipo de relación especial con sus dobles. Estos últimos se manifiestan como un antagónico del primero. Así, Lo Real hace que lo fantasmagórico, lo ilusorio y lo imaginado se disipen. Sin embargo, el cuestionamiento de Lo Real nos lleva a pensar en la imposibilidad de aprehenderlo y en que la única alternativa se encuentra en las pistas que nos aportan sus dobles. La representación de Lo Real hace de él un ente completamente dependiente de su representación, ya que es esclavo de la percepción subjetiva. ¿Acaso, alguno de estos personajes hace referencia a un ente real? ¿Cuál de ellos es el doble verdadero, el único capaz de hacer que los otros permanezcan en la sombra? ¿Es, acaso, alguno de ellos real? ¿Cuál de ellos está en posición de juzgar a los demás y de otorgarse la posición de observador omnipotente? ¿Pertenece alguno al ámbito de Lo Real?



*“[...] Se tendrá por real todo aquello de lo que consigamos mostrar una fotografía, es decir, una pretendida prueba por imagen”.*<sup>64</sup>

¿Es suficiente una fotografía para mostrar algo real? ¿Es posible obtener fotografías de sensaciones para poder afirmar su verdadera existencia? Pensemos en los fotomontajes del Surrealismo, ¿eran capaces de representar la realidad? Tal vez sí, pero, puede que cuando decimos realidad no nos estemos refiriendo a algo estrictamente “visible”. Esta mujer (imagen en página siguiente) parece haber perdido la cabeza, como ocurre en *T.O.C. sin número o cinco instantes capturados de una*

---

<sup>64</sup> Op. Cit. Pág. 16.

### 2.1.5. Imágenes Surrealistas.

Realidad, ilusión, ficción y simulacro en la representación.

*imagen recurrente* (imagen de la serie *Soledad con espectador*) ¿Han perdido la cabeza realmente? ¿Es real el que haya perdido la cabeza? ¿Se refiere a física, a psíquicamente, o a ambas?

Según el diccionario de la R.A.E.<sup>65</sup>:

**Real** (Del lat. *res, rei*).

1. adj. Que tiene existencia verdadera y efectiva.

**Realidad**

1.f. Existencia real y efectiva de algo.

2.f. Verdad, lo que ocurre verdaderamente.

3.f. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.



René Char, *Le Tombeau des secrets*, 1930.

En ambas definiciones el adjetivo efectivo/a se mantiene presente. La cuestión está en qué se considera efectivo. ¿Es suficiente creer estar viendo algo para que se torne más real que la propia realidad, para que sea efectivo? Un Trastorno Obsesivo Compulsivo (T.O.C.) puede ser un ejemplo más que claro de cómo una imagen recurrente se convierte en un elemento tan real para el que lo padece como ilusorio para el médico que trate a un paciente con este trastorno...



---

<sup>65</sup> ><http://rae.es/rae.html><



M. Borremans, Helmette Languelette, 2002 y *Slight Modifications*, 2001, detalles.

Una imagen<sup>66</sup> que se repite una y otra vez... La propia idea de perder la cabeza, por fantástica o imposible que parezca, puede llegar a ser un elemento de estudio. Ha sido, y es, una metáfora muy utilizada, como hicieron los Surrealistas, y, al mismo tiempo, algo muy presente en estudios de Psiquiatría. Muchas personas con depresión o que padecen algún tipo de neurosis, conscientes de su propio problema, temen, de forma muy clara, estar perdiendo la cabeza, síntoma que suele revelar todo lo contrario, es decir, que no la están perdiendo. ¿Esa sensación es algo Real? ¿Es Ilusorio?

*“La principal finalidad del esfuerzo psiquiátrico, tanto en el presente como en el pasado, es poner a la persona mentalmente enferma en contacto con la realidad. [...] El individuo neurótico no está desorientado, su percepción de la realidad no está distorsionada, pero su concepción de la realidad es defectuosa; opera con ilusiones y su funcionamiento no está enraizado en la realidad. Porque sufre de ilusiones, el neurótico se considera mentalmente enfermo”.*<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Diccionario de la R.A.E.

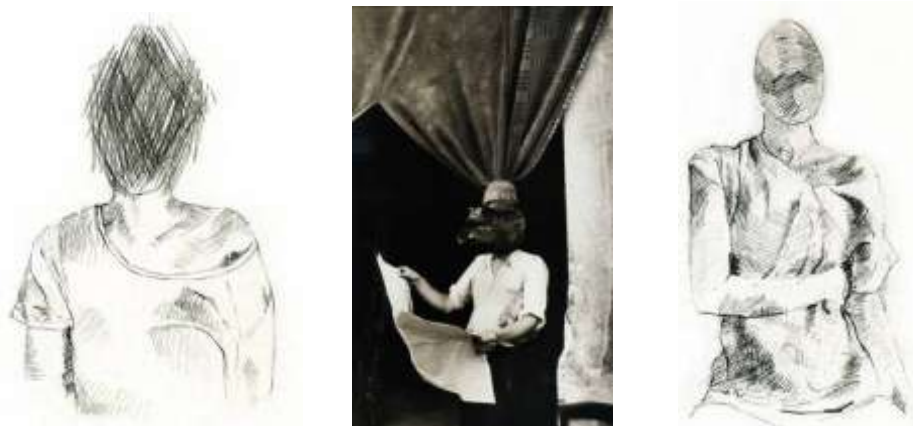
**Imagen** (Del lat. *imāgo*, -*inis*).

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.
2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.
3. f. Ópt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.
4. f. Ret. Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje.

<sup>67</sup> LOWEN, A. (1972). *La depresión y el cuerpo: la base biológica de la fe y la realidad*. 4ª reimpresión. Madrid: Alianza Editorial. 2010. Pág. 7.

2.1.5. Imágenes Surrealistas.  
Realidad, ilusión, ficción y simulacro en la representación.

Lo que entendemos por ilusión<sup>68</sup> es algo que se opone a Lo Real. Tiene que ver más con la proyección de imágenes y deseos en torno a algo que puede ser real o no. Se corre el riesgo de que estas imágenes proyectadas o deseos no se realicen. Por esto, la ilusión se vincula de forma estrecha con lo imaginario.



De izquierda a derecha:  
Detalle de: *Estado de enmascaramiento sabido o cómo fingir que no ha pasado nada*, 2011.  
H. Cartier-Bresson. *Livournem Toscane, Italie*, 1933.  
Detalle de: *T.O.C. sin número o cinco instantes capturados de una imagen recurrente*, 2011.

En cuanto a lo imaginario diremos que se trata de un “*sucedáneo de la percepción*”,<sup>69</sup> según Rosset. Un intento de dotar de presencia a aquello que está ausente. La imaginación parece centrar su atención en un objeto singular en busca de su presencia a través de la “*sugerencia*”.<sup>70</sup> Pero, a diferencia de otras formas de la percepción,

---

<sup>68</sup> Diccionario de la R.A.E.

**Ilusión** (Del lat. *illusio*, *-ōnis*).

1. f. Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos.
2. f. Esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo.
3. f. Viva complacencia en una persona, una cosa, una tarea, etc.
4. f. *Ret.* Ironía viva y picante.

<sup>69</sup> ROSSET, C. (2006). Op. Cit. Pág. 92.

<sup>70</sup> Diccionario de la R.A.E.

**Sugerir** (Del lat. *suggerere*).

1. tr. Proponer o aconsejar algo. *Le sugerí que no trabajara tanto.*
2. tr. evocar (|| traer algo a la memoria). de su representación.

como puede ser la memoria, si la imaginación no se topa de alguna forma con el objeto real se tropieza con un perpetuo “no-desenlace”.<sup>71</sup>

¿Pero cómo re-presentar algo que aún no ha sido presentado? La imaginación enfoca sus acciones hacia la producción de representaciones, aunque estas no representen nada; sin embargo, crea cosas nuevas, muestra aspectos de lo otro para desbordar las imágenes de la realidad y acabar emancipándose de Lo Real.

*“La imaginación se resume en una impresión de lo otro que no consigue ninguna captura, puesto que, en lugar de enfocar un objeto preciso, mira en dirección de lo que es distinto a todo objeto: la única consistencia del esto que intenta evocar es la de ser diferente a todos los eso que se ofrecen -exactamente igual que el saco de la memoria, ciertamente, sólo que en este caso no habrá ningún recuerdo”.<sup>72</sup>*

Sucede entonces que las imágenes de las que hablamos se han apartado por completo de Lo Real. ¿Ocurre entonces en *Soledad con espectador* que no se está representando una realidad, la realidad social a la que hacíamos referencia al principio de estas páginas? ¿O tal vez sucede que la realidad social se sustenta sobre los cimientos de lo imaginario y de lo ilusorio? Tal vez Lo Real haya dejado de existir y la Realidad misma sea hija de la imaginación...

**Imaginario, ria** <sup>73</sup> (Del lat. *imaginariŭs*).

1. adj. Que solo existe en la imaginación.
2. adj. Se decía del estatuario o del pintor de imágenes.
3. f. *Mil.* Suplente de un servicio.

¿O es lo imaginario y o ilusorio los que no existen? ¿Dudaremos entonces de la existencia real de lo imaginario, de la ilusión? ¿Podemos decir que todo aquello que carezca de fundamento en los albores de Lo Real carece de Realidad? *“Resulta difícil determinar qué creencias son ilusorias y cuáles son reales”.*<sup>74</sup>



Man Ray, Salvador Dalí, 1933.

---

<sup>71</sup> ROSSET, C. (2006). Op. Cit. Pág. 98.

<sup>72</sup> Ibidem, Pág. 98.

<sup>73</sup> ><http://rae.es/rae.html><

<sup>74</sup> LOWEN, A. (1972). Op. Cit. Pág. 7.

### 2.1.5. Imágenes Surrealistas.

Realidad, ilusión, ficción y simulacro en la representación.

Negar la existencia de aquello que se imagina sería afirmar que, por ejemplo, carecen de fundamento las fobias sociales o los T.O.C, pero es que, como A. Lowen afirma, es muy difícil determinar esto mismo. Una persona que está totalmente convencida, por ejemplo, de estar condenada a estar sola, lo creerá firmemente. Pero la cuestión no es simplemente que lo crea, sino que lo viva como una realidad. Aquí, su creencia imaginaria, la ilusión que vive, ha cobrado semejante realidad que se presenta más efectiva que cualquier cosa que sus ojos le digan. ¿Es por eso que la sociedad se sirve de drogas que manipulan los sentidos que previamente han sido “manipulados”, alterados, modificados, por el propio individuo?



Detalle de Fobia social no clasificada o cómo auto-convencerse de que la soledad no es tan mala, 2011.  
E.L.T. Mesens, Robert de Smet, Comme ils l'entendent, 1926-1927. (Como ellos lo entienden).

*“Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser [...] ¿En qué punto comienza la imaginación a ser perniciosa y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?”*<sup>75</sup>

¿Pero qué sucede entonces con la ficción?<sup>76</sup> ¿A qué se refiere? ¿Qué relación guarda con la realidad? Atendiendo a la definición del término, la ficción finge, inventa... Sobre qué se sustentan entonces los relatos, las historias, la construcción propia de la individualidad sino sobre una ficción inventada a nivel individual y también a nivel social...

---

<sup>75</sup> BRETÓN, A. (1924). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2002. Pág. 16.

<sup>76</sup> Diccionario de la R.A.E.

**Ficción** (Del lat. *ficĭo*, -*ōnis*).

1. f. Acción y efecto de fingir.

2. f. Invención, cosa fingida.

3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. *Obra, libro de ficción*.

“La ficción concreta (es lo que) se funda en la posibilidad de su insuficiencia ontológica: puede no existir [...] Si alcanza a existir, deberá revestirse de necesareidad comprensiva, haciéndose entonces aparentemente tan coherente y creíble como ilusionísticamente real. La ilusión esencial de la obra ficcional no es parecer real (o simplemente realista), sino parecer ser real”.<sup>77</sup>

¿Qué hay de real y qué de ficticio en estas imágenes? ¿Les basta con parecer ser reales para que la ficción se articule? ¿Aquí quién finge? O mejor aún, ¿quién inventa? Los ojos vendados ante la farsa, no bastan para que aquel que vive su propia función, su propia historia fingida, acabe por terminar creyéndose y convierta las ilusiones en un decorado necesariamente comprensible e ilusionísticamente real.



Victor Brauner, *Boulevard Montparnasse, Paris, 1930*.  
*Visión borrosa auto-inducida, 2011, detalle*.  
Eli Lotar, *Josette Lusson, 1929-1930*.

Por otro lado, el análisis de los términos simulacro<sup>78</sup> y simulación requerirán que acudamos a la concepción de Jean Baudrillard, puesto que es la que mejor encaja en el marco conceptual en el que nos encontramos.

---

<sup>77</sup> PUELLES ROMERO, L. (2011). Op. Cit. Pág. 136.

<sup>78</sup> Diccionario de la R.A.E.

**Simulacro** (Del lat. *simulacrum*).

1. m. Imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada.
2. m. Idea que forma la fantasía.
3. m. Ficción, imitación, falsificación. *Simulacro de reconciliación. Simulacro de vida doméstica. Simulacro de juicio.*
4. m. *Mil.* Acción de guerra fingida.
5. m. desus. Modelo, dechado.

La simulación es la producción de algo real sin basarse en ningún fundamento de lo real. No hay origen ni realidad que lo generen. De esta forma, se torna *Hiperreal*.<sup>79</sup> Sin embargo, no se trata de que los simulacros oculten la realidad, que es lo que aceptamos como verdad, sino que lo único verdadero parece ser el simulacro ya que es la verdad la que en sí misma oculta la nada que se encuentra tras ella.

De esta forma, los referentes se disuelven. La simulación no representa nada, sino que presenta por sí misma. Lo simulado se torna real en sí mismo y deja de ser una alusión o referencia a la imaginación. Lo que se simula se introduce repentinamente en el campo de la miniaturización. Y, en este sentido, al no pertenecer al campo de la imaginación, ya no es real. Esto, como decíamos antes, se conforma como lo *Hiperreal*.<sup>80</sup>

Los referentes parecen haber sido aniquilados... No estamos hablando de una imitación de Lo Real, de una construcción de un doble en base a un original, sino de la suplantación de Lo Real por signos de éste. Y es que parece como si ya Lo Real no necesitara de una re-presentación. Se trata de una huída del proceso de Lo Real para dejar que su “*doble operativo*”<sup>81</sup> actúe en su lugar.

Según Baudrillard, la función vital de un modelo, en un sistema de muerte, es producir Lo Real, resucitar Lo Real. En la representación el signo y Lo Real, que es el referente, se sienten como equivalentes. Es decir, se crea una imagen (signo) que se presenta como la mediación visible e inteligible de Lo Real.

Como contrapunto, la simulación cree que este principio de equivalencia (signo-Lo Real) es una utopía. Por lo tanto, nos preguntaremos sobre qué se sustenta la simulación. Si, definitivamente, el simulacro se ha emancipado de Lo Real para dejar

---

<sup>79</sup> “Es la generación por medio de modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal.” BAUDRILLARD, J. (1978). “La precesión de los simulacros”. En WALLIS, B. (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. Pág. 253.

<sup>80</sup> Diccionario de la R.A.E.

**Real** (Del lat. *res, rei*).  
1. adj. Que tiene existencia verdadera y efectiva.

**Hiper-** (Del gr. *ὑπερ-*).  
1. elem. compos. Significa 'superioridad' o 'exceso'. *Hipertensión, hiperclorhidria*. **Hiperreal**: como “abrigo de lo imaginario” y de todas las posibles diferenciaciones entre real e imaginario. Lo hiperreal sólo deja cabida a recurrir a modelos y a generar simulando las diferencias.

<sup>81</sup> Véase BAUDRILLARD, J. (1978). “La precesión de los simulacros”. En WALLIS, B. (2001). Op Cit.

de representar<sup>82</sup> y limitarse a presentar algo nuevo ¿qué relación guarda con la realidad? ¿Termina cobrando realidad en sí misma y constituyendo Lo Real en sí mismo?



Paul Nougé, *Table aimantée, tombeau du poète*, 1929-1930.



*Agorafobia corporal*, 2011, detalle.



Man Ray. *Salvador Dalí ou René Crevel drapé*, 1933.

Lo *Hiperreal*: como “abrigo de lo imaginario” y de todas las posibles diferenciaciones entre real e imaginario. Lo *Hiperreal* sólo deja cabida a recurrir a modelos y a generar simulando las diferencias.

La confusión de la realidad con el modelo de realidad... Haciendo, una vez más, referencia a palabras de Rosset, trataremos de asumir que tal vez estemos tratando de representar algo que no se puede percibir ni concebir, al menos en términos estrictamente físicamente perceptivos, “*lo que no se puede percibir ni concebir no deja por ello*”

<sup>82</sup> Diccionario de la R.A.E.

**Representación** (Del lat. *representatio*, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de representar.
2. f. Autoridad, dignidad, categoría de la persona. *Juan es hombre de representación en Madrid.*
3. f. Figura, imagen o idea que sustituye a la realidad.
4. f. Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación.
5. f. Cosa que representa otra.
6. f. *Der.* Derecho de una persona a ocupar, para la sucesión en una herencia o mayorazgo, el lugar de otra persona difunta.
7. f. *Psicol.* Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior.
8. f. desus. Súplica o proposición apoyada en razones o documentos, que se dirige a un príncipe o superior.
9. f. ant. Obra dramática.

*necesariamente de ser*".<sup>83</sup> Pero, no por ello, son sensaciones, intuiciones e incluso realidades menos vivas y auténticas que todo lo demás que parece presentarse como verdadero en relación con lo Real.

Por tanto, ¿con qué definición quedarse? ¿Qué verdad es posible abrazar finalmente? ¿No es acaso cierto que tener una visión de la realidad demasiado constreñida puede llegar a ser igual que una ilusión? ¿No puede ocurrir que una persona "realista" sea, en realidad, un tanto ilusoria y fantástica? ¿Qué hay de real y qué hay de ilusión, ficción y simulación en lo que vemos en *Soledad con espectador*? ¿No se trata, acaso, de una forma de ficcionar una realidad, de simular aquello que, aunque emancipado de Lo Real, en cuanto que ya no es signo de éste, es tan real como ilusorio para aquellas individualidades que se encuentran anestesiadas?

Tan sólo diré una cosa más: "*La realidad es lo que no existe*".<sup>22</sup>

---

<sup>83</sup> ROSSET, C. (2006). Op. Cit. Pág. 73.

<sup>22</sup> Op. Cit. Pág. 70.

## 2. Marco teórico referencial.

### 2.2. Aspectos formales de la propuesta: el dibujo y el soporte.





Detalle de: *Desenlatándose o la gran ilusión de nuestro tiempo: "todo está en la cabeza"*, 2011.



*Boxing Heads*, 2000.

### 2.2.1. Ilusión y realidad en la obra de Michaël Borremans. El estudio de Borremans como punto de partida en la materialización de una idea.

*"I've made drawings all my life. I can't live without drawing. It is my way of dealing with reality. It is a kind of escape: when I feel uncomfortable in certain situations, I create my own reality".<sup>84</sup>*

Michaël Borremans

---

<sup>84</sup> DOROSHENKO, P. (2004). "Interview with Michaël Borremans". En *Michaël Borremans. Drawings*. Köln: Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst S.M.A.K. Belgium. 2004. Pág. 93.



La obra de Borremans<sup>85</sup> se ha convertido en un referente de vital importancia en el desarrollo de este proyecto. Por lo tanto, será inevitable dedicarle un capítulo con el deseo de analizar su forma de crear ilusiones, de ficcionar la realidad y de construir simulacros. A través de referentes fotográficos y fílmicos, muchos de ellos archivos documentales del pasado, retrata lugares y personas de otro tiempo y los funde con individuos del presente. Se sirve de todo ello para continuar trayendo a la contemporaneidad aquellos sucesos que marcaron a las personas de una época y cuya importancia sigue aún hoy vigente. Algunos de esos individuos siguen aún vivos, otros no. Sin embargo, eso no importa, porque lo que ocurrió un día se vuelve presente con la intención de hablar de cómo lo pasado sigue marcando la actualidad y cómo los sujetos, tiempo atrás, han provocado que seamos como somos ahora. Por lo tanto, podríamos decir que la obra de Borremans, a riesgo de parecer anclada en un tiempo incierto, se convierte en un retrato de la contemporaneidad y de la colectividad de la sociedad occidental.

De todo el trabajo realizado hasta ahora por el artista nos centraremos en el análisis de parte de su obra gráfica, ya que plantea reflexiones y modos de hacer conectados con los conceptos planeados en este proyecto. Esto se verá en ciertas maneras de tratar algunos temas, pero también en el análisis del soporte del dibujo y de este último como medio para plasmar el pensamiento.

En este sentido, comenzaremos diciendo que, como él mismo afirma en la cita al comienzo de este capítulo, la elección del dibujo como medio se torna una solución ante el problema de enfrentarse al mundo y lidiar con la realidad. Esta postura se entronca claramente con la justificación de este proyecto. Se ha utilizado el dibujo, en este caso, como un intento de comprensión de la realidad interior del individuo. No sabría decir si, tanto su trabajo como el mío, aporta algún tipo de solución a las problemáticas expuestas, de hecho, yo diría que no; sin embargo sí creo en la constante generación de preguntas, de reflexiones sin certeza alguna. Las respuestas no son nada claras, ya que no pretenden serlo. Las preguntas que inquietan al individuo, que lo atormentan, se enraizan en la forma en que Borremans se enfrenta al mundo. Más importante aún: la declaración primaria de la inconsciencia colectiva (en su caso) e individual (en el mío) en la que el sujeto contemporáneo se encuentra sumido. Es aquí donde nuestras perspectivas se encuentran.

Su trabajo gráfico gira en torno a la idea del posicionamiento del individuo frente a las elecciones políticas, la libertad personal y la acción individual. A través de sus dibujos plantea símbolos alucinatorios, auras, significaciones y tipologías que beben de un rico legado de sus progenitores artísticos. Estas piezas están empapadas de nostalgia, de una libre fantasía y de gran sentimiento. Utiliza datos de forma aleatoria para sus propias necesidades, para transmitir un mensaje que se sustenta en la ficción. Entonces se sirve de ellos como sus armas secretas; creadoras de mensaje y contenido.

---

<sup>85</sup> Michaël Borremans (nació en 1963 en Geraardsbergen) es un pintor belga y director de cine que vive y trabaja en Gante.

Podemos considerarlo un captador de la imagen precisa. Y su deseo parece ser el de obligar la atención de los espectadores de una manera sutil pero provocativa. Todo parece incierto, ambiguo e ilógico. Su fuerte realismo atrapa la atención pero, en muchos casos, cuando el espectador trata de adivinar más cosas, en los pequeños detalles, se ve frustrado en el intento, ya que el autor deja detalles sin resolver, con una intención muy clara: generar desconcierto e inquietar.

Su trabajo se puede enmarcar dentro del Surrealismo debido a su propensión a evadir asociaciones lógicas. Borremans vuelve su trabajo humorístico, socio-político y muy crítico con la indiferencia colectiva de la sociedad contemporánea.

*“I make drawings and create situations that don’t have to function as reality... I started out making drawings as drawings, but they turned out to be my secret weapons... These are not illustrations... I will never have a story about drawing. I am very careful about this”.*<sup>86</sup>

Evoca imágenes del pasado, de la historia del arte y de la historia política. Estas alusiones a un tiempo pasado le sirven como metáfora de la repetición de la historia ya que, a su modo de ver, se mantienen aún ancladas en el presente. Este posicionamiento respecto a la importancia de la memoria colectiva, de la consciencia del pasado, recuerda al filósofo y poeta americano George Santayana. *“Those who cannot remember the past are condemned to repeat it”*.<sup>87</sup> Es decir, un deseo de llamar la atención sobre aquello que puede volver a ocurrirnos y tal vez nos esté ocurriendo ya.

De ahí la contemporaneidad de lo que vemos, que de alguna manera remite al pasado pero no nos resulta tan lejano. Podría darse aquí y ahora.

Se muestra tremendamente preocupado por la actitud de una sociedad moribunda e inconsciente de lo que realmente está sucediendo. Estaríamos hablando, una vez más, de poéticas de lo oculto, de lo que a veces es indecible, de lo que es vergonzante para la propia sociedad... La indiferencia colectiva ante ciertos problemas. Estar mudos o ciegos ante los demás.

Posee un gran conocimiento de la cultura popular y se sirve de estas imágenes para “criticar”, para cuestionar la incongruencia de la historia y de la realidad presente en la que el individuo se encuentra anestesiado y entumecido. ¿Anestesiado de forma artificial por los horrores de la humanidad desde la década de los 50 del siglo XX?

---

<sup>86</sup> Borremans, M. citado en: GROVE, J.D. (2004). “Michaël Borremans: People must be punished” En *Michaël Borremans. Drawings*. Köln: Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst S.M.A.K. Belgium. 2004. Pág. 35.

<sup>87</sup> “Aquellos que no pueden recordar el pasado están condenados a repetirlo” George Santayana citado en: *Ibidem*. Pág 39.

2.2.1. Ilusión y realidad en la obra de Michàel Borremans.  
El estudio de Borremans como punto de partida en la materialización de una idea.



M. Borremans. *The Consideration*, 1999.

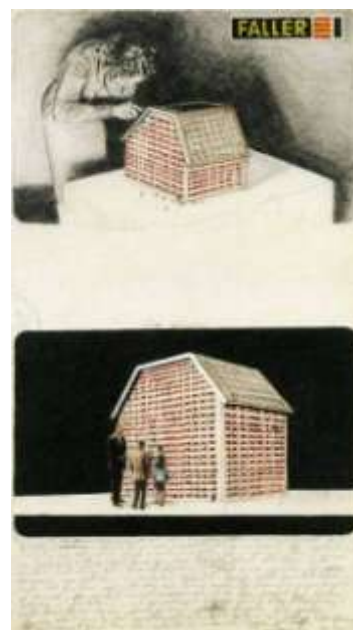


M. Borremans.  
*Manufacturers of Constellation*, 2001.

Sus dibujos más recientes muestran cómo los personajes se vuelven cada vez menos importantes en cuanto a su identidad. La apariencia física de estos es imaginaria y, a menudo, intercambiable. En sí mismo, podrían ser sustituidos por otros. Y esto sucede porque lo importante es pensar que se está hablando de un individuo cuyas facciones no importan.

Lo determinante es el hecho de enfrentarse a la idea de individuo en sí. Algo muy similar sucede con las piezas presentadas en mi propuesta. Lo importante es captar la idea de que todo el tiempo se hace referencia a una misma subjetividad, y esta se representa con un mismo personaje multiplicado. También es cierto que en *Soledad con espectador* se trata de la autora, es decir, de mí misma; no obstante, ese personaje podría haberse construido en base a otra imagen porque vital es hablar de un relato extrapolable a cualquier individuo en esa situación. No se entra en cuestiones de género, ni de clase social, al menos por el momento. Tan sólo se trata de hablar de una ficción que persigue retratar una realidad abstracta y, en mi opinión, algo oculta e invisible a nivel social.

En cualquier caso, lo que interesa del trabajo de Borremans, entre otras cosas, es el sentido del humor sardónico que se mezcla con la frustración por la mediocridad y la falta de pensamiento crítico. Teme que esto destroce a la sociedad, en general, y a la esfera artística, en particular. Un ejemplo de esto se encuentra en su pieza *KIT-The Conversation*.



M. Borremans. *KIT-The Conversation*, 2002.

Otro punto fundamental en su obra es cómo configura la arquitectura para que ésta asuma una gran importancia. Crea estructuras seductoras y desconcertantes. Piensa el espacio como un depósito como un significante del deseo colectivo. Arquitectura como encarnación de sueños y realidad.

Es también por lo que en el análisis de esta parcela de su trabajo incorporaremos el examen de su empleo de la escala para establecer jerarquías y crear niveles de realidad cambiantes. Su intención es crear cuadros imposibles con relaciones imposibles. De esta manera, pone de manifiesto, en muchas ocasiones, el potencial opresivo de las construcciones.

Un ejemplo de esto se puede observar en *The Swimming Pool, 2001*. Esta imagen se nos vuelve provocativa. Borremans anota en los márgenes de sus dibujos, como si se tratara de estudios preliminares, de bocetos, de ideas inconexas... Sin embargo, lo que dota de significación y destapa, en algunas ocasiones, la ambigüedad, son estos apuntes que desvelan la naturaleza proyectual de muchas de sus imágenes:

En cualquier caso, centrándonos en este dibujo, nos encontramos ante la imagen terrorífica de un chico joven con heridas de punción en su pecho. Además alguien escribe sobre éste: *“People must be punished”*.<sup>88</sup>

No sabemos bien quién escribe esto, pero eso no importa. Puede que se trate de un póster, de una proyección de vídeo o, incluso, de un anuncio publicitario, ¿quién sabe? Lo inquietante es que las personas que están en la piscina se muestran indiferentes ante esta imagen atroz e impactante... Parece como si la gente estuviera sumida en la frivolidad de los actos sociales, de la reunión en sí misma, sin ningún objeto más allá que el simple hecho de estar presentes ante la mirada de los demás. En un acto de huida de la soledad del individuo...



The swimming pool, 2001.

*“[...] the swimmers in the pool are completely indifferent; a community engaged in frivolous activity overtaken by an act of startling oppression”*.<sup>89</sup>

Pero este es solo un ejemplo, entre otros, de lo que ronda las imágenes de Borremans. Las nociones de tiempo y de espacio emergen en cada una de sus piezas.

---

<sup>88</sup> “La gente debería ser castigada”, Borremans, M. citado en Op. Cit. Pág. 38.

<sup>89</sup> GROVE, J.D. (2004). Op. Cit. Pág. 38.

No obstante, son atributos ciertamente indefinibles dada su ambigüedad. Y todo esto para representar a los personajes en situaciones de subyugación, manipulación, alteración o sumisión. Todo esto lo elabora, a medio camino, entre la ternura y la misantropía. Los sujetos representados se encuentran en condiciones de mutación, supresión y posible modificación.

Esta forma de tratar la actividad realizada por estos individuos viene a traer a colación la gran problemática que plantea este autor: el que la gente sea víctima de sí misma, *“victims of themselves”*.<sup>90</sup> Se muestra espantado ante cómo la sociedad contemporánea crea individuos cada vez más conformes, capaces de aceptar sus circunstancias sin luchar contra ello. Esta consigna, *“People must be punished”*, resume los problemas de la sociedad, fuertemente influida por la publicidad y por el consumo. Nadie se revela, se levanta ante este hecho. Por ello él plantea que *“People should be better educated”*.<sup>91</sup>

Lo que le preocupa es condenar la indiferencia política y la amnesia colectiva. Todo esto se vincula con la cultura e identidad Belgas. Reivindica la huída del presente deseo de suprimir y borrar las historias colectivas. Es por esto que, en su obra, habla del tiempo. Se sumerge en historias del pasado, en imágenes de los años 20, 30, 40 y 50... Las combina con lugares y personas de ahora y a estos los caracteriza como si fueran de otro tiempo y a aquellos, de otro tiempo, como si fueran de ahora. Una dislocación del tiempo y del espacio para resumir la relación entre entonces y ahora. Él se pregunta y contesta: *“My great fear? People are not aware and this is very scary”*.<sup>92</sup>

De este modo, Borremans opta por el lenguaje visual para involucrar al espectador en un diálogo global. Los personajes parecen mudos, ciegos, negando su identidad individual de la forma más agotadora... Parece como si aquellos individuos que retrata hubieran perdido toda su interioridad, como si no tuvieran sentido alguno de realidad individual. Todos sus personajes deben entenderse como metáforas de aquellos que están subyugados por la empresa sistémica de opresión institucional. Y todos ellos se convierten en vehículos de expresión sin conocimiento. Ya no son personajes o sujetos, sino emblemas de un tiempo y un espacio desconocidos, aunque extrañamente familiares, también...

---

<sup>90</sup> Michaël Borremans citado en GROVE, J.D. (2004). Op. Cit. Pág. 39.

<sup>91</sup> “La gente debería estar mejor educada”. *Ibidem*, Pág. 39.

<sup>92</sup> “¿Mi gran miedo? La gente no es consciente y eso me aterra”. *Ibidem*, Pág. 40.

*“In my paintings there are no individuals, they’re just types, stereotypes, two-dimensional images. They’re human beings in their symbolic quality, like the pieces in a chess game-they stand for something”.*<sup>93</sup>

Los sujetos han perdido la identidad. La historia nos brinda ilusiones. Los dibujos de Borremans no son un comentario de la historia, sino una fuerte crítica de la misma. Alude a ella y a la cultura tradicional para entremezclarla con los problemas contemporáneos de la sociedad de masas.

Como se ha dicho hasta el momento, su obra fluctúa entre la realidad y la fantasía, entre el deseo y la pesadilla, entre la fascinación y la irritación, entre la superficie y el abismo... Sus pequeños dibujos cautivan al espectador por su estética de provocación. Por eso, su temática se encuentra entre la “realidad” y la invención y “fantasía artísticas”.

Todo su trabajo es denso y muy complejo. Trabaja lentamente en la elaboración de las imágenes y es este largo proceso el que condensa todo en un gran núcleo de significación. Digamos que sigue la premisa de que *“las cosas pequeñas requieren tiempo y dedicación”*,<sup>94</sup> *“como si todo un drama se pudiera encerrar en la molécula de un dibujo”*.<sup>95</sup> *“Todo es posible en un dibujo, justo como todo es posible en un modelo-maqueta”*.<sup>96</sup> Tanto el primero como el segundo abren un campo de experimentación olvidando las restricciones técnicas al igual que las morales.”

La elección de este artista, como objeto de estudio, ha servido para tener un referente claro que me ayudara a abordar cierto asuntos en mi obra. En cualquier caso, la toma de contacto con Michaël Borremans se debió a los primeros experimentos realizados por mi parte para la materialización de las ideas tratadas en este proyecto. Ideas que apuntan directamente al interés por maquetas y modelos.

Todo comenzó con la creación de modelos de papel a partir de estampas de grabado, como se puede ver, a continuación, en el capítulo: 4. Obra anterior. En un primer momento se pensó en que la consecuencia final del Trabajo Fin de Máster sería una maqueta de papel construida a partir de piezas bidimensionales. De este modo, además del contenido simbólico de lo expresado en la pieza se plantearía una

---

<sup>93</sup> *“En mis cuadros no hay personas, son simplemente tipos, estereotipos, imágenes en dos dimensiones. Son seres humanos a nivel simbólico, como las figuras del ajedrez-permanecen por algún motivo”*. PRATER, E. (2010). *Michaël Borremans. A victim of his situation*. [en línea][ consultado el 28 de junio de 2011]. ><http://theember.com.au/?p=1042><

<sup>94</sup> Anita HALDEMANN, A. (2004). “Models and modification. On Michaël Borremans’s Drawings”. En *Michaël Borremans. Drawings*. Köln: Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst S.M.A.K. Belgium. 2004. Pág. 54.

<sup>95</sup> Bachelard, G. citado en: Op. Cit. Pág. 54.

<sup>96</sup> Op. Cit. Pág. 55.

2.2.1. Ilusión y realidad en la obra de Michaël Borremans.  
El estudio de Borremans como punto de partida en la materialización de una idea.



*Teatro español. Espectáculo. Sin audiencia. espectador, 2010.*



*Espectáculo. Tras las Soledad con puertas. Soledad con espectador, 2011.*



*Michaël Borremans. Sin título.*

reflexión acerca de la creación de una pieza tridimensional, es decir, una escultura, y sus relaciones e hibridaciones con el dibujo y más concretamente con el grabado.

Sin embargo, en el proceso de investigación, la obra de Borremans apareció como una figura a tener en cuenta en el estudio del simulacro, de la miniatura, de los modelos y maquetas y de su realidad ficcionada. De esta manera, me sumergí en el estudio de su obra y de sus recursos gráficos y simbólicos.

Tras ello, surgió la pieza, que se muestra a continuación, muy influenciada por “The spirit of model making”, 2001 de Borremans. En este momento, hubo un punto de inflexión en el desarrollo del proyecto. Esta pieza, “Estado de introspección I. Sin puerta y hacia el agujero”, es un grabado en el que se representa a un personaje contemplando una maqueta, como ocurre en el dibujo de Borremans. En ésta, se observa que los sujetos miniaturizados podrían ser la misma persona que los observa. El espacio se vuelve un lugar ambiguo en el que cada personaje parece estar aislado y tratando de buscar algo. Un cuerpo flotante sobre una cama que también está suspendida en el aire. Otro deslumbrado por una pantalla en blanco. Puertas que no llevan a ninguna parte. Una trampilla que no se sabe a dónde lleva... Un simulacro de lo que el personaje observador podría estar imaginando. Así, en un estado de

2.2.1. Ilusión y realidad en la obra de Michaël Borremans.  
El estudio de Borremans como punto de partida en la materialización de una idea.

introspección simulada, se posiciona desde el lugar correspondiente al tan citado “observador de segundo grado”, tantas veces mencionado en este texto. Estático y expectante ante la ficción de su propia vida, o incluso ante la propia percepción distorsionada de la realidad... La propia realidad interior e íntima que carece de asociaciones lógicas y de sentido...

La cuestión era: ¿cómo continuar? ¿Qué podría resultar más interesante: la realización de una obra tridimensional o centrarse en el estudio de realidades ficcionadas mediante el dibujo? ¿Qué podría aportar más al planteamiento de esta problemática?

El dibujo, el soporte bidimensional, terminó siendo la elección final con el fin de abrir el abanico de significaciones de cada pieza. El dibujo como un espacio de pensamiento y de articulación de una ficción raptada de la realidad. Un lugar en el que trabajar con la ilusión y permitir que el espectador lea la pieza con cierta amplitud. Como si él mismo pudiera plasmar sus interpretaciones y pensar que, tal vez, el espacio de la ficción no se reduce al soporte.



M. Borremans, The Spirit of model making...



Inma Herrera, Estado de introspección 1.  
Sin puerta y hacia el agujero, 2011



Michaël Borremans, Milk, 2003.

2.2.1. Ilusión y realidad en la obra de Michàel Borremans.  
El estudio de Borremans como punto de partida en la materialización de una idea.

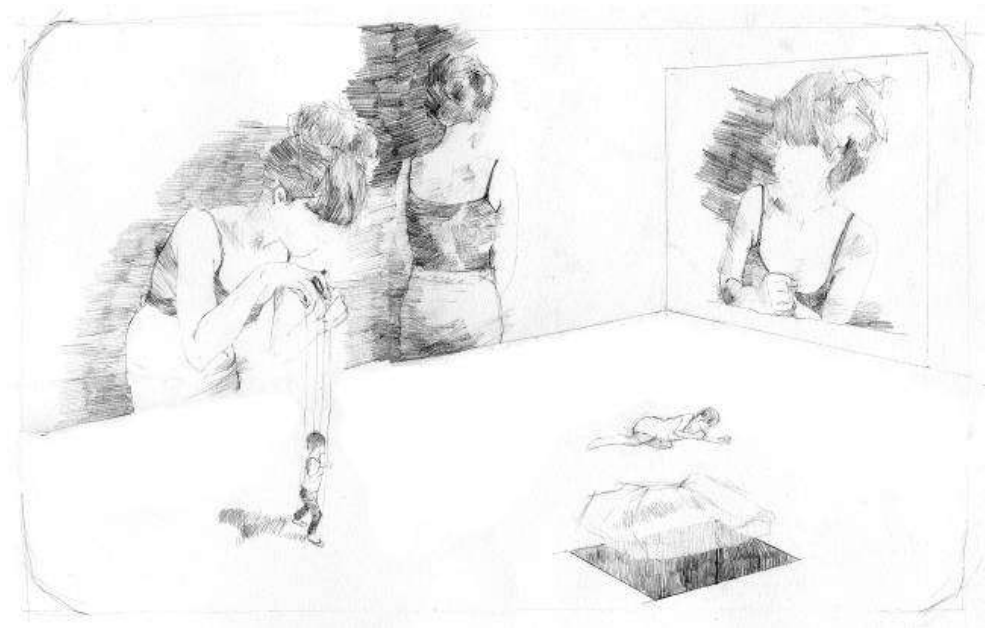
En este sentido, el trabajo con lo pequeño, en detalle, se asemeja a la propuesta de este artista. Y así comenzó la realización de los dibujos finales para *Soledad con espectador*. Todo empezó a trabajarse sobre el papel con la intención de situar a una misma figura multiplicada contemplándose a sí misma en un espacio ficticio. Una forma de tratar la metáfora de la *Introspección* y de lo tratado en el capítulo de *El sentido de la mirada. El papel del espectador. ¿Quién mira a quién?*



M. Borremans. *Drawing*, 2002.



M. Borremans. *Terror Watch*, 2002.



Dibujo utilizado para: *Sueño inducido. Auto-huida*, 2011.

2.2.1. Ilusión y realidad en la obra de Michæl Borremans.  
El estudio de Borremans como punto de partida en la materialización de una idea.

Así, el trabajo con las figuras de forma aislada surgió poco a poco, dejando a un lado el tema del espacio. Esto sucedió, porque resultaba extraña la forma en que el espacio estaba despiando, de alguna forma, de lo importante y fundamental. Sin embargo, el soporte seguía siendo un problema. Este asunto se resolvió del modo en que se verá en el capítulo que sigue... En cualquier caso, para concluir, es evidente la influencia del artista en este proyecto, y cómo ha sido un referente muy importante en las estrategias a seguir y estudiadas en este proyecto.



M.Borremans. *The Science Devils*, 2001.



Dibujo utilizado para: *Agorafobia corporal*, 2011.



### 2.2.2. El soporte.



La problemática del soporte fue el asunto final al que enfrentarse antes de realizar los dibujos finales para *Soledad con espectador*. De esta forma, el estudio de Borremans fue igualmente de ayuda, ya que su obra no es llamativa únicamente por el contenido simbólico de sus dibujos, sino por algunos soportes de los que se sirve para presentar sus imágenes. Así, podemos ver cómo utiliza recortes de periódico (imagen de la portada) papeles ya manchados... Además, los soportes que emplea en la realización de sus dibujos conforman en elemento generador de simbolismo y significado bastante importante. Él utiliza cualquier cosa que encuentra para crear ficciones. Sobres estampados, papeles con notas, hojas sueltas de agendas... Todo ello contribuye a su fuerte deseo que hablar del tiempo, de lo pasado aún presente...

En su caso, el uso de materiales con cierta historia le ayuda a fraguar su cápsula de tiempo y espacio para contar lo que le interesa. En el mío, la idoneidad de una superficie sobre la que intervenir definiría y marcaría el rumbo de nuevas significaciones y niveles de lectura de mi obra.

Después de mucho cavilar la investigación concluyó en la utilización de cajas de medicamentos, y sus correspondientes prospectos, ya utilizadas y vacías de fármacos prescritos por el médico para trastornos relacionados con la ansiedad, problemas de sueño, depresión...

Como consecuencia, la realización final de los dibujos estuvo marcada por la indicación de cada medicamento. Es decir, los dibujos, sin perder su intención primaria, de alguna manera, se han adaptado y relacionado con cada producto. Por lo tanto, los títulos y la representación puesta en escena sobre el soporte guardan estrecha relación con cada producto. Es más, como se puede observar, la referencia a los modelos y maquetas ha desaparecido. Esto se debe a que la propia composición y diseño de cajas y prospectos se ha convertido en la arquitectura sobre la que se distribuyen las figuras. Habitan este nuevo espacio conformado por letras, códigos y logotipos de industrias farmacéuticas. Una pista y una intención final sobre la que hacer reflexionar al espectador y darle qué pensar.

Igualmente, la elección estuvo motivada por motivos personales que de alguna forma terminaban por cargar de significación y justificar mi propio interés por cuestiones relativas a la introspección, la auto-contemplación, la mirada interior y la depresión. Sin embargo, eso no queda del lado de las curiosidades que rodean a cada pieza de arte, ya que, como decíamos en el primer capítulo del proyecto, el pacto autobiográfico hará creer al lector-espectador lo que el autor crea. Y ya no importa si las referencias relativas a mi biografía son ciertas o no, pues lo importante, la mayoría de las veces, es contar una historia en primera persona. No sabemos si la ficción, la ilusión o las fuertes dosis de realidad serán el ingrediente definitivo para parecer auténticas. Lo único que importa es terminar contando algo que llegue al que está mirando.

La recolección de estos se realizó, entonces, a través del boca a boca entre amigos, familiares y acudiendo a farmacias de gente conocida. En este último lugar, se recurrió a recoger aquellos envases que algunas personas habían depositado en el punto SIGRE de reciclaje de medicamentos.

### 2.2.2. El soporte.

Creo que lo que ha resultado más interesante de este proceso ha sido terminar confirmando lo que en un principio rondaba mi cabeza y que, aunque sea bastante evidente, se ha tornado una motivación para continuar este proyecto en un futuro. Es impresionante la cantidad de gente que toma estas sustancias. Y lo mejor aún ha sido darme cuenta de cuánta gente de mi entorno lo hace y de que no tenía conocimiento de ello. Con esto, no quiero decir que debiera tenerlo, pero se me plantean una cantidad ingente de preguntas en torno al problema de la sociedad en la que vivimos. Parece que creemos estar en una esfera de lo social en la que muchas cosas están ya superadas, que hemos encontrado la solución a muchos de los grandes problemas de ser humano. Pero lo cierto es que seguimos haciendo uso de sustancias que aturden nuestros sentidos y calman las revueltas del interior. Lo curioso es que ha llegado un punto en el que eso se ha aceptado socialmente, el médico lo recomienda, la gente lo asume como normal, como dentro de lo moralmente aceptado mientras la ingesta ilegal de drogas se entiende como un estigma social.

¿No es esto lo mismo? ¿No seguimos, acaso, igual que hace siglos? Tal vez no estemos exactamente en el mismo punto, pero la sociedad de consumo a “Mc’Donalizado” la consulta del psiquiatra y son sólo algunos los que se enfrentan de cara al problema. Es decir que estamos ante algo que camina entre el tabú social, la vergüenza, lo indecible, lo oculto, lo mal visto y a un mismo tiempo entre lo aceptado, por lo que es mejor no preguntar, por lo que no quiero preguntarme a mí mismo, para lo que necesitaría demasiado tiempo...

Por lo tanto, este acto de apropiación de un objeto cuyo uso ha sido contener una sustancia de consumo, una droga con permiso permitido ha corroborado la frecuencia y cotidianeidad de su ingesta por parte de muchas personas. No quiere decir que todas ellas tengan graves problemas de tipo psicológico, pero sí me parece un síntoma que señala la presencia constante de estas sustancias en nuestra vida. ¿Nadie se pregunta acaso, por qué?

El individuo contemporáneo ya no tiene tiempo de enfrentarse a su propia interioridad porque está eclipsado. Está demasiado ocupado por interactuar con el otro, por creer que la compañía del rebaño hará más llevadera la experiencia de la vida y ayudará a aliviar las desconexiones internas... Pero, ¿hemos dejado acaso, tras la era de la racionalidad, de tener problemas internos? Seguimos planteándonos las mismas cosas, seguimos sintiéndonos arrojados, separados y luchamos a toda costa contra el aislamiento. No importa lo que cueste, aunque el resultado de esto sea acabar con nuestra salud, ser dependientes de sustancias que no nos dejan dilucidar, o que sí nos lo permiten pero de un modo artificial... Son pocos los que parecen terminar siendo capaces de asumir la realidad que yo, y muchos otros, proponemos. Asumir la soledad, ver el muro que nos separa del resto y convivir con nosotros mismos. Parece que tal vez así, el grosor del muro adelgace, o se vuelva de una materia más etérea, volátil, transparentes para comenzar así un verdadero contacto con el exterior: habiendo realizado una tarea previa de auto-comprensión.



### 3. Descripción del proyecto.



*Soledad con espectador* es un proyecto que se plantea de dos formas diferentes. La primera, como una instalación de dibujos y armario botiquín. La segunda, como una serie de 24 dibujos que se presentan emparejados. De esta forma, el conjunto de dibujos estaría constituido por 12 cajas de medicamentos y 12 prospectos, que acompañan a las cajas, con sus respectivos dibujos.

La técnica empleada es la impresión digital sobre papel japonés superpuesto sobre las cajas y sobre los prospectos. Sin embargo, la fuente original de cada imagen ha sido un dibujo con grafito sobre papel. Los dibujos acabados han sido escaneados y posteriormente tratados digitalmente para su impresión sobre el papel japonés.

En el caso de la instalación, se trata de combinar los dibujos sobre cajas y sobre prospectos, elementos bidimensionales enmarcados, con las cajas montadas situadas dentro del armario botiquín. De esta forma, las piezas dentro del marco dejan que se aprecie todo el desarrollo de los prospectos y las cajas y, al mismo tiempo, las cajas dentro del armario, ubican al objeto original en su contexto espacial cotidiano.



*Sueño inducido. Auto-huida, 2011. Caja montada.*

### 3. Descripción del proyecto.



Sueño inducido. Auto-huida, 2011.  
Caja: 18 x13 cm. Prospecto: 18 x 30 cm.

### 3. Descripción del proyecto.



*Fobia social no clasificada o cómo auto-convencerse de que la soledad no es tan mala, 2011.*  
Caja: 16,5 x16 cm. Prospecto: 17 x 27 cm.

3. Descripción del proyecto.



*Sin cura posible. Defecto de serie, 2011.*  
Caja: 15,5 x13 cm. Prospecto: 15 x 31cm.

3. Descripción del proyecto.



*Cinco formas de no querer ver lo que hay*, 2011.  
Caja: 14,5 x 17,5 cm. Prospecto: 14,5 x 21cm.

3. Descripción del proyecto.



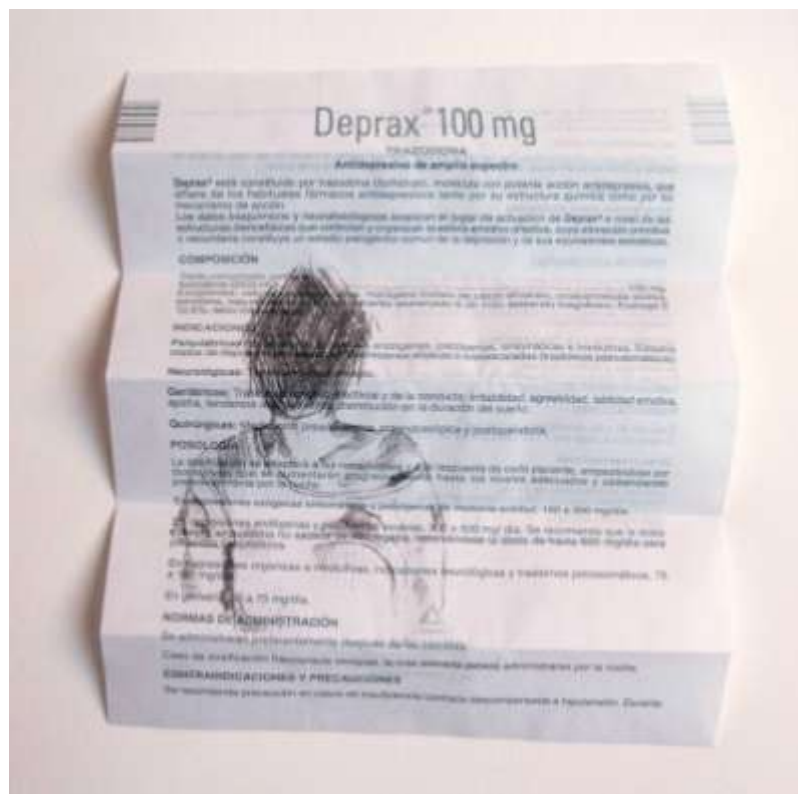
T.O.C. sin número o cinco instantes capturados de una imagen recurrente, 2011.  
Caja: 16,5 x 12,5 cm. Prospecto: 14 x 24 cm.

3. Descripción del proyecto.



*Agorafobia corporal*, 2011.  
Caja: 14,5 x 13 cm. Prospecto: 15 x 29,5 cm.

### 3. Descripción del proyecto.



Estado de enmascaramiento sabido o cómo fingir que no ha pasado nada, 2011.  
Caja: 19x19,5 cm. Prospecto: 15,5 x 18,5 cm.

3. Descripción del proyecto.



*Habla incoherente o charla interna inefable*, 2011.  
Caja: 19 x 18,5 cm. Prospecto: 15 x 25 cm

3. Descripción del proyecto.



*Visión borrosa auto-inducida*, 2011.  
Caja: 19,5 x 16 cm. Prospecto: 19 x 29 cm.

3. Descripción del proyecto.



*Comiéndome el pasado, el futuro, el presente, el pasado..., 2011.*  
Caja: 22,5 x 29 cm. Prospecto: 12 x 23 cm.

3. Descripción del proyecto.



*Desenlatándome o la gran ilusión de nuestro tiempo: "todo está en la cabeza", 2011.  
Caja: 18 x 14 cm. Prospecto: 12 x 21,5 cm.*

### 3. Descripción del proyecto.



*No es tan difícil. No mires y punto, 2011.*  
Caja: 23 x 24 cm. Prospecto: 15 x 29 cm.





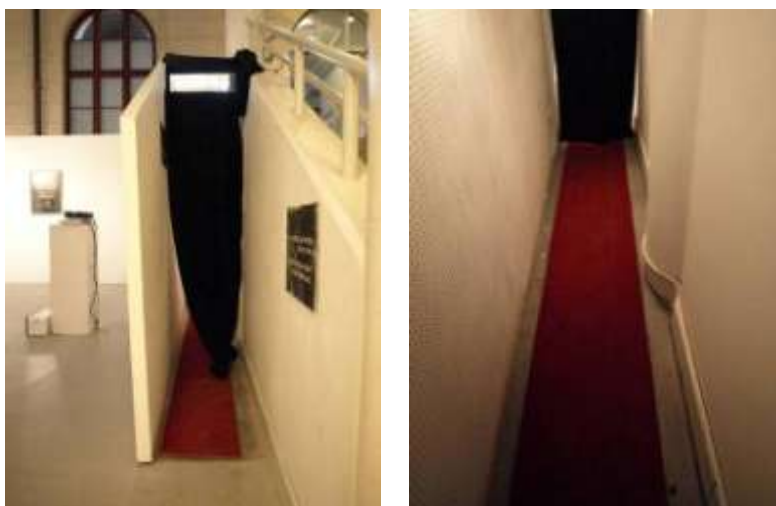
4. Obra anterior.



En este capítulo se muestra una serie de pequeños proyectos que se desarrollaron algunos en el contexto del MAC+I y otros en períodos anteriores y que han dado lugar a *Soledad con espectador*. Se ha tratado seguir una línea de investigación formal y conceptual en todos ellos.

#### 4.1. *Where is the border between your I and your other?*

Así, podría considerarse que la pieza *Where is the border between your I and your other?* fue uno de los detonantes que desveló un interés prematuro por la idea de interioridad, de enfrentamiento con la propia imagen y de introspección.



*Where is the border between your I and your other?*, 2009.  
Instalación con tela, pegatinas, focos, alfombra, espejos y serigrafía sobre madera.  
Pasillo de 530 x 248 x 56cm.  
<http://www.borderline-art.net/>

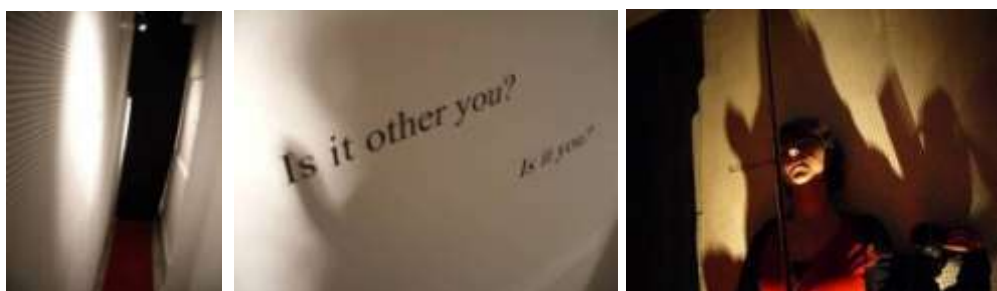
Este proyecto fue realizado para el espacio Borderline de la Kungliga Konsthogskolan de Estocolmo. La exposición tuvo lugar en Borderline Space entre el 2 y el 6 de marzo de 2009. Se trata de una instalación que consiste fundamentalmente en un espacio estrecho entre paredes, un pasillo. En la entrada, el espectador lee un cartel que dice: *Please, get inside one by one. The other is waiting within the place.* (Por favor, entrar de uno en uno. El otro está esperando dentro).

Más adelante, otro cartel dice: *Where is the border between your I and your other?* (¿Dónde está el borde entre el yo y el otro?) Tras leerlo, el espectador se adentra en el espacio dos las cortinas situadas progresivamente.

Esta vez el espectador se encuentra solo. Nadie más puede entrar en la instalación. Es un espacio hecho para una sola persona. Un pasillo, lugar en el que las cosas se presentan como indefinidas, como transición hacia lo desconocido. Un lugar

#### 4. Obra anterior.

para hacerse preguntas... Un espacio en el que buscarse y en el que sentirse solo para encontrarse con su "otro yo". La propuesta perseguía forzar la entrada del espectador de forma individual. De esta manera, al atravesar la primera cortina, él, solo, se enfrenta a lo que pueda encontrarse dentro del pasillo. En las paredes hay textos que se pueden leer al mismo tiempo que la sombra del propio espectador se proyecta sobre los mismos. Al cruzar una segunda cortina, el visitante se enfrenta ante su propio reflejo al tiempo que al reflejo de su sombra. La pregunta es: *Who are you?*



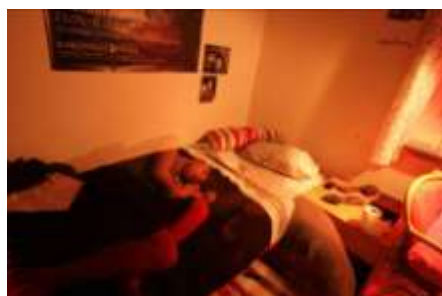
*Where is the border between your I and your other?, detalle.*

#### 4.2. *Bakom dörren tittar på mig. Espiándome tras la puerta.*

En cualquier caso, la serie *Bakom dörren tittar på mig. Espiándome tras la puerta* puede considerarse el detonante más claro que ha precedido a *Soledad con espectador*. Se trata de una serie de fotografías realizadas al final de mi estancia en la Escuela de Bellas Artes de Estocolmo. Tras un año de estudios y de inmersión en una cultura, la sueca, muy volcada hacia dentro, su influencia ha sido clara en mi obra. Así mismo, la forma de entender la introspección y el aislamiento como una parte de la construcción de la subjetividad ha sido una consecuencia de lo que viví aquel año en ese país. Lo que experimenté dejó semejante huella en mi propia forma de entender la vida, que se ha vuelto, en cierto sentido, el tema ha desarrollar en mi trabajo y práctica artística. Se puede considerar, entonces, que la justificación y las motivaciones que han hecho surgir *Soledad con espectador* surgieron en un contexto extranjero, europeo y contemporáneo.

Se trata de una serie de fotografías tomadas en el lugar de descanso por excelencia, el dormitorio. El personaje que aparece soy yo misma. Aparezco, así, duplicada, como un fantasma que observa al cuerpo transparente que parece estar descansando, durmiendo.

4. Obra anterior.



*Bakom dörren tittar på mig. Espiándome tras la puerta, 2009/2010. Impresión digital sobre papel fotográfico.*

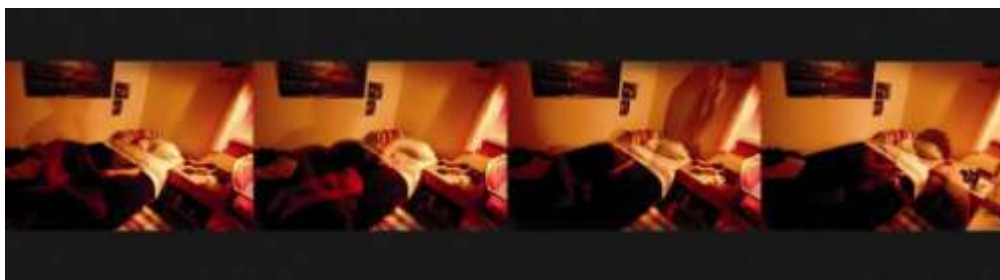
#### 4. Obra anterior.

##### 4.3. Espectáculo. *Tras la puerta. Sin audiencia.*

Como consecuencia del proyecto anterior, surgió una pequeña variación del mismo. Se tomaron las fotografías de la serie *Bakom dörren tittar på mig. Espiándome tras la puerta* y se utilizaron para realizar un fotomontaje que simulara una instalación en un espacio público de Leganés.

Esta propuesta se presentó en la exposición de alumnos del MAC+! que tuvo lugar en mayo de 2010 en el Centro Cultural José Saramago de esta ciudad.

La idea arranca de la oportunidad de proponer en una serie de espacios públicos de la ciudad madrileña un proyecto de intervención espacial. Mi propuesta tendría lugar en el edificio Sabatini de la Universidad Carlos III. En este patio interior, que me recordó a la estructura de un teatro, planteé proyectar en una de sus fachadas las imágenes de *Bakom dörren tittar på mig. Espiándome tras la puerta*.



*Espectáculo. Tras la puerta. Sin audiencia, 2010.* Impresión digital sobre papel caballo y proyección de diaporama sobre dibujo de grafito sobre papel. Detalles fotomontajes e imágenes de la exposición.

4.4. *Espectáculo. Soledad con espectador.*

Este trabajo se realizó para la asignatura de Artes Audiovisuales del Mac+! El vídeo: yo, en mi habitación. Mi doble, que me contempla sin yo saberlo. Un cuerpo que me mira, que parece estar susurrándome algo, o tal vez simplemente dándome consuelo... Finalmente la imagen muestra a los dos, fundidos en un solo cuerpo... Un pequeño espectáculo que se centra en la auto-contemplación, en la observación de uno mismo desde fuera, tratando de buscar al otro que todos llevamos dentro.

Rosset afirma en su libro *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio* que “Lo real quizá sea la suma de las apariencias de las imágenes y de los fantasmas que fatalmente sugieren su existencia”. Esta frase, tan inspiradora y sugerente, me ha llevado a reflexionar sobre esto. Sobre los fantasmas que nos habitan, nos contemplan, nos dejan sentir su mirada... Sobre lo que ocurre en ese espacio incierto, real o no, que se hace sentir tan verdadero como lo más tangible. A veces lo más leve, lo más volátil, se revela como algo pesado y contundente.



*Espectáculo. Soledad con espectador*, 2010.

Audiovisual. 8,10 min

#### 4. Obra anterior.

##### 4.5. *Simulacro de lo invisible*.

*Simulacro de lo invisible* es el título del último proyecto que comenzó a realizarse en el contexto del MAC+! anterior al trabajo final de máster. Se encuentra en fase de finalización. Es una propuesta que incluye tres piezas. La primera, *Teatro Español. Espectáculo sin audiencia. Soledad con espectador*, 2010, la segunda, *Espectáculo. Tras las puertas. Soledad con espectador*, 2010 y la tercera *Sin título*.

La última no está concluida. Por ese motivo, a continuación se muestran sólo las dos primeras. Mi intención es mostrar la estampa de una manera diferente. La versatilidad de este medio, las transformaciones que puede sufrir y la multiplicidad de lecturas a las que se presta me han llevado a la consiguiente defensa de su tridimensionalidad. Estas piezas se muestran en sus dos estados. El primero: en forma de libro. El segundo, en forma de modelo de papel. La transformación de aquello que se encuentra en el interior del libro.

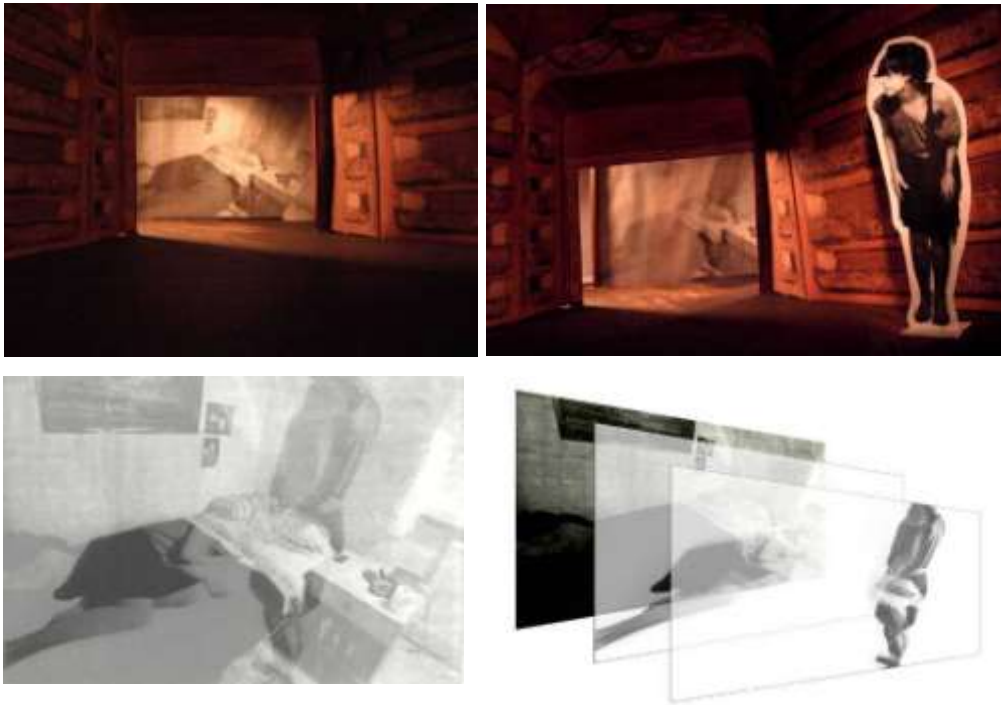
El teatro, lugar de audiencia colectiva, se convierte en espacio de contemplación individual, privada... Se transforma en un lugar al que acudir para reflexionar sobre la propia soledad, sobre la propia existencia y en el que convertirse en un espectador, o incluso un *voyeur* de nuestra vida. El espacio de lo privado, de lo que ocurre tras la puerta cerrada, se pone al servicio del "afuera", del espectáculo, en un escenario en el que yo misma me presento. Yo misma contemplo mi doble. Yo soy el único espectador de mí misma. La desconexión interna que sufre el individuo en la sociedad contemporánea hace plantearse la necesidad de teatralización de esa realidad "no visible" como simulacro de una práctica olvidada.

De este modo, en *Simulacro de lo invisible* trato de dar cuerpo, de materializar esas miradas volátiles, informes y fugitivas que nos acechan hasta en los momentos de soledad máxima. Se relativiza el binomio realidad/ficción y el espacio de lo imaginario, de lo onírico y de lo fantasmagórico pasa a ser lugar habitado por el visitante.



*Simulacro de la invisible*, 2011. Vista frontal del modelo 1: *Teatro Español. Espectáculo sin audiencia. Soledad con espectador*. Detalle.

4. Obra anterior.



Detalles del modelo. Esquema de transparencias montadas en el escenario.  
Habitación: fotopolimero sobre papel chino. Personajes: impresión digital sobre papel vegetal.



Vistas de perfil trasera y lateral medio del modelo.  
Collagraph, aguafuerte, fotgrabado, impresión digital, y dibujo. 80x65x36cm.

Libro. Collagraph, aguafuerte, fotgrabado, impresión digital, dibujo, collage y encuadernación artesanal. 50x35cm Edición de 5 ejemplares.

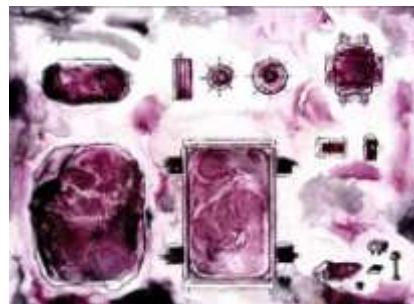
4. Obra anterior.



*Simulacro de lo invisible*, 2011. Vista general del modelo 2: *Espectáculo. Tras las puertas. Soledad con espectador.*  
Recortes de litografía e impresión digital sobre papel montados sobre madera, 90x60x20cm.



Detalle estampa libro.  
Litografía, impresión digital, collage,  
dibujo y encuadernación artesanal, 50x40cm  
Edición de 5 ejemplares, 2010.



## 5. Conclusiones.



Qué decir como cierre. Buscar vínculos teóricos entre la representación plástica y lo que podría justificarla de forma teórica. Eso es lo que se ha intentado dentro del marco especificado al comienzo de este trabajo fin de máster. Es decir, tratar de estructurar el pensamiento que surgió de forma inconsciente y que se ha materializado en *Soledad con espectador*. El dibujo, la forma escogida para estructurar mi pensamiento, se ha volcado en las palabras que, ayudadas por las de otros, finalmente han estructurado este texto.

La intención ha sido exponer las relaciones encontradas entre los conceptos de obra autobiográfica y de su carácter íntimo, además de los asuntos referentes a la introspección, la mirada, el papel del espectador y los vínculos con los conceptos de realidad, ilusión, ficción y simulacro. Asimismo, se ha realizado el estudio del caso de Borremans como referente artístico y conceptual.

El trabajo con un soporte nuevo, en mi caso, y el estudio de sus posibilidades como superficie para la intervención, por medio del dibujo, ha sido el otro punto a tratar e investigar de formar plástica en *Soledad con espectador*. Este soporte ha vinculado, de forma muy estrecha, al proyecto con cuestiones relativas al sujeto contemporáneo que recurre a la medicación para paliar sus conflictos internos. Muchos de ellos son fruto de la falta de consciencia de la realidad psicológica propia, del aislamiento del individuo y de los problemas de conexión con el mundo exterior y con el propio interno.

Es por esto, que la pertinencia de la temática se me presenta muy relevante en el contexto contemporáneo. Abordar el problema de las individualidades, el uso de drogas de forma aceptada por parte de una sociedad occidental y desarrollada, al igual que vincular estos temas con la problemática del aislamiento social en términos psicológicos. Además, este tema se vuelve un problema de nuestro tiempo que las disciplinas artísticas no pueden obviar. Al menos, esa es mi postura.

De igual forma, las técnicas, que a nivel artístico se han desarrollado, han tratado de ser una aportación más a las posibilidades del dibujo y de su hibridación con otras técnicas mediante procesos digitales.

Es así que *Soledad con espectador* pretende seguir generando preguntas acerca de lo que el arte puede seguir contando de la experiencia propia y de su relación con la experiencia colectiva.

Saberse débil, sentir que podemos caernos y no avergonzarnos de ello. Y... ¿a quién le interesa este espectáculo sino más que a uno mismo? Es por eso que propongo una exaltación de la importancia de la soledad y el arrojo, en determinados momentos, como recordatorio de nuestra naturaleza, como única manera de reencontrar el sustento y escuchar los gritos.

## 6. Epílogo.

Como continuación de lo que ha sido *Soledad con espectador*, se abriría una nueva línea de investigación que no se ha tratado por falta de espacio. Este análisis se refiere a lo relativo a la depresión y a su vinculación con las artes visuales.

A pesar de que el sujeto contemporáneo nunca pueda quedar totalmente definido, la depresión se yergue como una categoría privilegiada en la denominación de lo que el sujeto actual es. El trabajo de Christine Ross en “*The aesthetics of disengagement. Contemporary art an depression*”, es un claro ejemplo de la relación que se establece entre ambos. Por lo que, en este punto de la investigación, sería uno de los senderos teóricos a seguir.

“The art- one of the important fields of deployment of subjectivity- must somehow be affected by this evolution”.<sup>97</sup>

El juicio de Christine Ross plantea como “*disengagement*” (“retirada”, “cese de contacto”) se vuelve una estrategia para revelar los modos en que individualidad y depresión interactúan, hoy en día, y cómo el arte contemporáneo se sirve de esto mismo para acercarse al espectador deprimido. Por otro lado, y esta cuestión debe dirigirse hacia una posible justificación de este proyecto y de las imágenes que pudieran surgir en un futuro, se pregunta si el arte pone en duda algunas de las explicaciones científicas que lideran el entendimiento actual del desorden depresivo. Y me pregunto si el legado de C. Ross acerca de esa llamada de atención del arte contemporáneo hacia el espectador es lo que ocurre en *Soledad con espectador*, valga la redundancia. Yo diría que sí. Porque no hace falta estar tomando ninguno de los fármacos que configuran la arquitectura y el espacio que cobija al personaje central de este proyecto. La simple llamada de atención sobre la anestesia química del individuo contemporáneo, la desconexión interna, la pregunta sobre si es posible verse a uno mismo en condiciones perceptivas “normales”, o si eso mismo existe y es posible, es lo que importa. Si es cierto que estamos perdiendo el contacto con nuestro cuerpo y es que hay una “carencia de auto-percepción” por parte de todos nosotros, ¿qué tiene el arte que decir con respecto a esto?

---

<sup>97</sup> ROSS, C. (1958). *The aesthetics of disengagement. Contemporary art and depression*. London: University of Minnesota Press. Minneapolis, 1958. Pág. XVII.

## 7. Referencias.



## Fuentes bibliográficas.

- BAUDRILLARD, J. (1978). “La precesión de los simulacros”. En WALLIS, B. (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001.
- BÉJAR, H. (1988). *El ámbito íntimo: privacidad, individualismo y modernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. 1ª ed., 2ª reimpresión.
- BRETÓN, A. (1924). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2002.
- BOLAÑOS, M. (1996). *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. 1ª edición. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- CLOT, M. (1996). “Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas”. En *Relatos. Sophie Calle*. Barcelona: Fundación “la Caixa”, 1996.
- DOROSHENKO, P. (2004). “Interview with Michaël Borremans”. En *Michaël Borremans. Drawings*. Köln: Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst S.M.A.K. Belgium. 2004.
- DIDI-HUBERMANN, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- GROVE, J.D. (2004). “Michaël Borremans: People must be punished” En *Michaël Borremans. Drawings*. Köln: Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst S.M.A.K. Belgium. 2004.
- FROMM, E. (1959). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós, 2004. 1ª ed. Colección Contextos.
- HALDEMANN, A. (2004). “Models and modification. On Michaël Borremans’s Drawings”. En *Michaël Borremans. Drawings*. Köln: Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst S.M.A.K. Belgium. 2004.
- PARDO, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos. 1992.
- PARDO, J.L. (1996). *La intimidad*. 1ª reimpresión. Pre-Textos: Valencia, 2004.
- RANK, O. (1925). *El doble*. Buenos Aires: Orión, 1976.
- ROSS, C. (1958). *The aesthetics of disengagement. Contemporary art and depression*. London: University of Minnesota Press. Minneapolis, 1958.
- ROSSET, C. (2006). *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada Editores, 2008.

- SIBILA, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. 1ª ed.
- LOWEN, A. (1972). *La depresión y el cuerpo: la base biológica de la fe y la realidad*. 4ª reimpresión. Madrid: Alianza Editorial. 2010.
- WILLIAMS, G. (1998). "Gemelos de Identidad". En: MCMURDO, W. *My twin, the nameless, wild in the woods*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 1998.

### Recursos electrónicos.

- Uneinsamkeiten/Unsolitudes.  
<http://uneinsamkeiten.blogspot.com/2009/02/pauline-gansovna-nikitina-1887-1918.html> visitado el 13 de julio de 2011.
- ALBERCA, M. (2004). "Entrevista con Philippe Lejeune. La pasión por la autobiografía". [en línea] *Cuadernos Hispanoamericanos* 8 julio-agosto, 2004. [consultado el 29 de mayo de 2011]. <[http://autoficcion.es/?page\\_id=47](http://autoficcion.es/?page_id=47)>
- BAL, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades* [en línea] [consultado el 15 de abril de 2011]. Pág. 47.  
>[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal\\_concepts.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/bal_concepts.pdf)<
- PRATER, E. (2010). *Michaël Borremans. A victim of his situation*. [en línea] [consultado el 28 de junio de 2011]. ><http://theember.com.au/?p=1042><
- Diccionario de la R.A.E. ><http://www.rae.es/rae.html> <
- ><http://www.beyondbooks.com/lit71/1f.asp> < [consultado el 13 de julio de 2011].

## 7. Presentación curricular.

Inmaculada Herrera Luque

Madrid, 1986.

C/ Manuel de Falla, 20.

28905. Getafe.

Madrid, 1986.

Contacto: [inma.herrera@yahoo.es](mailto:inma.herrera@yahoo.es)

Página web: [inmaherrera@blogspot.com](mailto:inmaherrera@blogspot.com)



Inma Herrera. Madrid. 1986.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Tras terminar la licenciatura en la Kungliga Konsthogskolan de Estocolmo, tutelada Hinrich Sachs, (2008-2009) se matricula el Master en Arte, Creación e Investigación (MAC+I) en la UCM (2010). Un año más tarde recibe una beca para estudiar en la Casa de la Moneda, y así especializarse en Grabado y Diseño Gráfico cursando otro master (MEMIGIA). Ha ampliado su formación en el campo del grabado realizando numerosos cursos como: Taller en Técnicas Aditivas con Marta Aguilar, taller de serigrafía con Elisabeth Ödmann, Water Color Woodblock Printmaking con Thongchai Yukantapornpong, Woodblock in printmaking con Annu Vertamen, Litografía sobre piedra con Maria Lindström estos últimos en KKH, Estocolmo, y Litografía con Don Herbert en Arteleku. Asimismo ha asistido a seminarios y talleres con Paulo Nozolino (Campus PhotoEspaña), Christiane Löhr (Cátedra Juan Gris, UCM) y seminario con Ayreen Anastas and Rene Gabri en KKH, Estocolmo.

Ha participado en varias exposiciones colectivas y alguna individual. “Where is the border between you I and your Other?” fue su primera muestra individual en la Galería Borderline y “The play\_the shadow\_the other” la segunda, en Galleri Mejan, Estocolmo. También ha participado en exposiciones colectivas en espacios como la Galería Estampa en Madrid, la Biblioteca Histórica del Marqués de Valdecilla y el Museo de Obra Gráfica de San Clemente. Este año ha expuesto en Espacio 8 en Madrid, Malt Cross Gallery en Nottingham, Reino Unido, Arts Libris, (Feria del libro de artista en Barcelona) y en el Museo Real Casa de la moneda.





