

AUTOFICCIONES DE GÉNERO EN LAS PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS

GENDER AUTOFICTIONS IN SCULPTURAL PRACTICES

María del Mar Ramón Soriano¹

Ramón Soriano, María del Mar. (2024). Autoficciones de género en las prácticas escultóricas. *Asparkia. Investigación feminista*, 45, 1-26.
<https://doi.org/10.6035/asparkia.7804>

Recepción: 30/11/2023 || Aceptación: 24/04/2024

RESUMEN

Este artículo reúne una serie de escritos sobre autoficciones visuales para argumentar que el trabajo en torno a los estereotipos de género y, consecuentemente, los procesos de experimentación con las identidades en las producciones plásticas pueden formar parte de esta corriente de creación. Las alteridades se observan a sí mismas de un modo que en ocasiones puede bifurcar la percepción identitaria propia y esto se muestra en numerosas trayectorias de artistas relevantes. Cady Noland, Tracy Emin o Sylvie Fleury dan cuenta de que el término puede ampliarse mediante obras escultóricas e instalativas, más cercanas al uso de significantes implícitos en materiales y procesos que a la representación fotográfica.

Palabras clave: autoficción visual, género, identidades, procesos

ABSTRACT

This article brings together a series of writings on visual autofictions to argue that work around gender stereotypes and, consequently, processes of experimentation with identities in plastic productions can be part of this creative trend. Alterities observe themselves in a way that can sometimes bifurcate one's own identity perception, and this is evidenced in numerous trajectories of relevant artists. Cady Noland, Tracy Emin, or Sylvie Fleury demonstrate that the term can be expanded through sculptural and installative works, which are closer to the use of implicit signifiers in materials and processes than to photographic representation.

Keywords: visual autofiction, gender, identities, processes

¹ Universidade de Vigo y The New School (Parsons School of design), maria.ramon-soriano@fulbrightmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1055-2795>. La investigación para este artículo está financiada por las Becas Fulbright de ampliación de estudios artísticos con la colaboración de la Xunta de Galicia, y ha sido realizada dentro del grupo de investigación Observational Practices Lab.

1. Introducción

A finales de los setenta y principios de los ochenta, el mundo del arte sólo quería imágenes sobre el deseo masculino. Por ello me permití asumir una actitud de chica mala: quieres esto, yo te lo daré. Pero, por supuesto, ya que soy una mujer, estas imágenes se convierten en el trabajo de una mujer. (Levine, 1987)

Estas prácticas autoficcionales nacieron de lo narrativo, pero, gracias a las fronteras viscosas del término, hemos considerado la opción de acceder a ellas desde lo plástico. Vemos en este concepto un marco desde el que podrían abordarse los juegos con las identidades y las autorías que se han estado realizando en el contexto de las bellas artes desde las vanguardias. Las prácticas artísticas han experimentado con diferentes posicionamientos del yo creador desde hace aproximadamente un siglo. Los trabajos *a la manera de*, las alusiones a los propios referentes o ciertos ejercicios de apropiacionismo son buenos ejemplos de cómo la producción de obras visuales ha podido jugar con las características que pertenecían a otras y otros artistas y, por tanto, a sus identidades como productores. Estas particularidades no dejan de ser una experiencia del yo externalizada en trabajos que siguen siendo propios, ya que en este tipo de obras suelen asumirse como procesos solo una parte de las singularidades formales o conceptuales del otro. De este modo, en la obra resultante pueden converger dos identidades, una propia y una ajena.

Jacques Lecarme explica la autoficción como un dispositivo sencillo en el que autoría, narración y protagonista comparten una misma identidad nominal (Lecarme, 1993, p. 227 en Pozuelo, 2022, p. 680) y Doubrovsky señala el pacto difuso en el que la autobiografía y lo ficcionado se conectan en una línea amplia sobre la que desplazarse. Este terreno da cabida a producciones como las de Ángela de la Cruz, que realiza una serie de pinturas expandidas partiendo de las medidas de su físico. Las obras aparecen como representaciones de su cuerpo, son autorretratos monocromos que la referencian a partir de materiales pictóricos. La historia no se escribe de forma literal, pero las referencias, títulos como *Self* (1997), que hacen alusión a su imposibilidad de levantarse, o las dimensiones enlazan de forma irremediable su biografía con su producción. Otro ejemplo es el presentado en la Bienal de Venecia de 2003 por Maurizio Cattelan. Este exhibe una pequeña versión de sí mismo bajo el nombre de *Charlie*: un pequeño muñeco que se mueve con un triciclo por diversas localizaciones de la ciudad. El autor repite este ejercicio de copia numerosas veces, representándose en cera y colocando reproducciones de sí mismo en diferentes situaciones.

Cattelan muestra en estas *performances* «la ficcionalización en acción y más precisamente la autoficcionalización del artista» (De Bloois, 2007).

Así, estos dos ejemplos parten de autorretratos para establecer un vínculo con ejercicios de crítica institucional o con formas de representación diferentes al proceso fotográfico o narrativo. En el repaso de algunos de los temas centrales del arte conceptual encontramos otro tipo de terrenos que pueden enmarcarse dentro de este término, cuestiones como la autenticidad, la autoría, la originalidad, el *ready-made*, el apropiacionismo, etc. Todas estas formas de trabajar parten primigeniamente de la figura del artista, de lo permeable entre la persona y la obra, de los referentes y finalmente de cómo estos términos se interrelacionan.

Podemos reparar también en otras estrategias procesuales que se vehiculan a partir de las dualidades que resultan de las construcciones sociales de la masculinidad o la feminidad. Tenemos ejemplos fotográficos como el *alter ego* de Duchamp, Rose Sélavy o los retratos de Claude Cahun o Cindy Sherman que se pueden clasificar en las prácticas que juegan con estos roles dentro de la corriente de la autoficción. Lo mismo ocurriría con otras artistas como Cady Noland, que asumen actitudes, materiales y procesos asociados culturalmente a la masculinidad norteamericana, o con Sylvie Fleury, que realiza el mismo ejercicio desde el polo opuesto, una feminidad asociada al consumismo, el maquillaje y la banalidad. Estas artistas producen desde su propio nombre, su propio yo o su propia identidad, como creadoras que juegan a ponerse en el papel del otro, en el papel de un estereotipo utilizando procesos que se seleccionan convenientemente, debido a las connotaciones o lecturas de género que estos cargan.

Proponemos así, un acercamiento entre la idea de las autoficciones y las creaciones instalativas o escultóricas que experimentan con roles de masculinidad y feminidad performados dentro de nuestra sociedad. Evocar, jugar, explotar u oponerse al estereotipo, así como la experimentación con distintas actitudes que se emplean como procesos, ¿pueden ser una forma de autoficcionalizarse?

2. Antecedentes en la autoficción visual: autenticidades, autorías y autorreferencias

En el artículo *The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of 'visual autofiction'*, Joost de Bloois revisa la obra de Marcel Broodthaers, de Sol Lewitt y de Cindy Sherman para diseccionar los puntos que la llevan a proponer una definición para el término *autoficción visual*. Este autor sostiene que la diferencia principal entre este tipo de

autoficción y la literaria radica en la idea de la crítica. Mientras que los debates sobre su forma narrativa se establecen en torno a la variedad del yo literario, su forma visual aparece como crítica o autocrítica al propio medio mientras se insertan dentro de este. Es decir, la historia del arte se muestra como una narrativa histórica anterior en la que las artistas y los artistas entran referenciando al pasado, repitiendo mecanismos o atacando sus propias bases.

Gracias a las ediciones que la revista *Image and Narrative* publica en torno a este concepto entre los años 2007 y 2009, tenemos acceso a diferentes aproximaciones al término desde distintos puntos de vista. El ya citado de Joost de Bloois; el artículo *IKB, une autofiction par Yves Klein* de Francisco Serra Lopes (2008) o *Dé-couvrir. Écriture et couture dans le discours autofictionnel de Tracey Emin* (2008), escrito por Giulia Lamoni. También nos parece relevante *Fake Identity, Real Work: Authenticity, Autofiction, and Outsider Art* (2009), publicado por Monica Kjellman-Chapin en *SPECS, Journal of Art and Culture*. Estos cuatro textos analizan las obras de múltiples artistas y amplían la concepción del término desde las artes plásticas. Todos ellos reflexionan sobre la figura de la persona creadora junto con los consecuentes debates respecto a la identidad de esta. Encontramos en estos ensayos puntos importantes a la hora de construir este término, como son: la crítica al propio medio, el avatar o el seudónimo, la metonimia entre obra y artista, el concepto de autoría artística o las narrativas diferenciadas del yo.

2.1. Autoficciones metonímicas

Una de las formas más comunes de acercarnos a la autoficción desde la plástica es la idea del yo artístico como signo, índice o rastro indexical, «como un elemento que tiene una relación metonímica con lo que representa» (de Bloois, 2007). Así, de Bloois divide la importancia del rastro indexical del artista, es decir, desglosa el carácter metonímico que se da entre producción y productor en tres puntos: la primera es la función de la persona creadora en el campo concreto del arte contemporáneo, el yo como índice; la segunda es el yo artístico como privado, y la tercera es el yo artístico como algo susceptible a la ficcionalización mediante una transferencia metonímica:

Esta multiplicación de yoes da paso a una auto-crítica que es esencial para la 'auto/ficción visual': continúa pero desplaza la crítica institucional en la que se embarcó el arte conceptual (sobre todo la función del artista y la 'autoría' dentro del mundo del arte). (De Bloois, 2007)

En la autoficción metonímica o indexical se da una relación entre artista y avatar que puede ser o no ser su identidad real. La persona que crea la obra puede declararse creadora de sí misma, aludiendo a su propio medio mediante diferentes estrategias. La búsqueda de esta identidad en los procesos, materiales o temáticas dan lugar a una situación, en ocasiones, de investigación de lo propio y repetición de ello; la producción llega a asumir entonces un papel de metacomentario (De Bloois, 2007).



Imagen 1. *I Got Up*, On Kawara, 1968-79.

Las imágenes reproducidas son propiedad de sus titulares de derechos, debidamente acreditadas, y se incluyen con fines de investigación académica.

On Kawara trabaja con esta huella creando series que documentan metódicamente procesos repetidos. El artista no aparece, no hay imágenes de él y su persona se encuentra en un segundo plano, pero aun así tenemos una constante información diaria de sus acciones. Conocemos la hora a la que se levanta de la cama cada día gracias a la serie *I Got Up* (1968-1979). Esta obra consiste en el envío de dos postales diarias a diferentes amigos, los sellos dan cuenta de la hora específica y el lugar en el que se encuentra el artista. También

conocemos los nombres y direcciones de los compañeros cercanos que las recibirán. En otras series como *I Read, I Met* o *I Went*, vemos álbumes con colecciones de artículos de periódico que el artista seleccionaba cada día, un listado de las personas a las que conocía o se encontraba y un archivo de los sitios que visitaba.

En las *Today's Series* Kawara pinta un lienzo monocromo diario con la fecha en la que se realiza cada pintura, si el cuadro no se termina durante el día, será desechado. El artista establece una serie de normas respecto a los tamaños y los colores que las obras tendrán y produce bajo esta serie de mandatos que alejan al espectador de la sensación de intimidad que este tipo de práctica podría llegar a transmitir. Al mismo tiempo, las pistas indexicales son permanentes, por ejemplo, los colores se mezclan a mano para que el rojo o el azul utilizados no sean nunca iguales, lo cual vuelve a acercar las obras a acabados de manufactura. Las interpretaciones de estas obras son duales, el minimalismo empleado se debate con lo autobiográfico y podemos creer que conocemos la historia del artista porque, si visitamos su obra, esta nos desvela una gran cantidad de información sobre él. Pero Kawara precisamente «propone que la obra sea una puerta de entrada a la naturaleza evasiva del yo» (Castro, 2015), la información compartida es seleccionada y filtrada bajo diferentes modos de enunciación que permiten al artista situarse en la frontera de lo autobiográfico casi vaciado de contenidos.

Francisco Serra, en el segundo texto, propone el análisis de Yves Klein desde unos términos similares. Este artista selecciona un tono de azul determinado para expresar su individualidad, cada uno de los monocromos representa un estadio de la evolución del yo y viene acompañado por su nombre propio, el año de producción y el lugar en el que se realizan. Se compone, como veíamos en Kawara, una colección de registros, pero en este caso la impregnación del artista en el International Klein Blue ofrece en su técnica «la posibilidad de expansión de la marca y, como proceso simbólico, la evolución hacia la aniquilación del yo, convertido en propiedad transferible...» (Serra, 2008). La individualidad de Klein se desvanece para hiperbolizarse en forma de signo, no es necesario firmar las obras porque el color se relaciona inevitablemente con la identidad.

La autoficción visual, tal y como la analizaba de Bloois, reside en cómo se abordan las posibles narrativas del individuo y las cuestiones sobre la biografía o la autoría. En el caso de Klein, su autoficción es un proceso de evolución personal que «termina borrándose a medida que se dirige hacia una utopía de lo inmaterial» (Serra, 2008). La búsqueda constante y egocéntrica de una identificación entre «pintor» y «uno mismo», que permitiría a Yves Klein, literalmente y según su designio, ser el pintor de referencia, conduce a la paradoja de una

ambición desmesurada de totalidad coexistente con un vaciamiento y un agotamiento del yo referencial en la ficción creada por él. El autorretrato o la autorrepresentación no son convencionales en la obra de estos dos artistas, pero en ellos podemos comprobar hasta qué punto el yo privado está sujeto a una narrativa o a una ficción por parte del sujeto artístico (de Bloois, 2008).

2.2. Autenticidad y autobiografías afectadas

La autoría en las obras artísticas, además de acotarse desde estas relaciones metonímicas, casi de suplantación, también puede tratarse desde la idea de la autenticidad. Las artistas y los artistas han jugado a desplazar sus identidades sobre otros objetos u elementos diversos, pero también a trabajar bajo seudónimos o asumir procesos ajenos.

Las personas que contemplan la obra de una artista como Nellie Mae Rowe o Henry Darger, pertenecientes al circuito de lo *outsider*, al universo del arte *folk* o a la producción autodidacta, acostumbran a interesarse también por las biografías y los contextos de estas creadoras y creadores. Los bajos recursos o los problemas mentales y psiquiátricos, incluso las situaciones dramáticas y los pasados tormentosos, facilitan una atmósfera de interés que se enfoca más en este yo privado que en el propiamente artístico. En estas prácticas ambos universos se enlazan de modo inseparable y la supuesta falta de conocimientos sobre los recursos de la historia del arte genera en cierto modo producciones genuinas o legítimas, al realizarse desde una supuesta ingenuidad. El atractivo de esta tipología de creadores ha dado lugar a la revisión de estas figuras por parte de otros artistas, con la idea de reflexionar sobre cómo funcionan y se integran en el circuito galerístico o museístico.

Monica Kjellman-Chapin resalta en su investigación cómo en estas producciones la identidad del artista y su marginalidad social van a enmarcar y presentar a la obra y no al contrario. En el texto *Fake Identity, Real Work: Authenticity, Autofiction, and Outsider Art* (2009), expone el caso de Iris Häussler, una artista que crea a un personaje misterioso que nadie ha visto nunca, que tiene las ventanas de su casa cubiertas de periódico y rara vez sale de su casa. En el momento en el que las autoridades reciben una llamada, encuentran en la vivienda una increíble producción de esculturas compuestas de cera, objetos encontrados y yeso. El escenario está plagado de pequeños y grandes elementos que dan pie a especular sobre la obra recién encontrada, en la que la propia Häussler ejerce como archivista principal.

Del mismo modo, el artista e investigador Beauvais Lyon, también revisado en el artículo de Kjellman-Chapin, crea unos coleccionistas ficticios, George y Helen Spelvin, y nos muestra las obras y las identidades artísticas incluidas dentro de las adquisiciones de esta pareja. Con este ejercicio, el autor quiere exponer cómo

la historia es una forma de contar relatos y, como tal, tiende a reflejar los valores y preocupaciones del narrador más que de lo narrado [...]. Los datos históricos proporcionan elementos que la persona que transmite la información puede unir de varias maneras. (Beauvais, s. f.)

Con estas frases vemos cómo, por un lado, estas acciones artísticas se exponen como narrativas y, por otro, se incide en la idea de que incluso lo que se asume como real y objetivo tiene algo de personal en el momento de selección, en la forma de enmarcar, en el punto desde el que se mira o en la atención a lo que se desecha.



Imagen 2. *The Legacy of Joseph Wagenbach*, Iris Häussler, 2006.

Beauvais crea una colección imaginaria de arte popular aludiendo a sus capacidades como artista de método, capaz de mimetizarse y empatizar con diferentes roles, y reflexionando sobre cómo la historia del arte es también la historia del artista «ya que enfatiza la biografía como aspecto central de su narrativa» (Beauvais, s.f.). Lo que este creador titula «rusticofilia» parte de una apropiación y emulación de la otredad que utiliza lo nostálgico del arte popular del mismo modo que lo hicieron en su momento otros artistas de las vanguardias con los africanismos o primitivismos.

Kjellman-Chapin explica que las acciones de Häussler y Beauvais no tratan solo de una duplicación de roles, tampoco de la producción de arte falso, si no que la «profundidad y complejidad conceptual de sus respectivos proyectos sugieren que ambos están recurriendo a una estrategia de autoficción» (Kjellman-Chapin, 2009). Además, la investigadora argumenta que estas obras entre lo ficticio y lo real se construyen en un sentido crítico, para crear discurso teórico sobre estas elaboradas fabricaciones del arte marginal y sus complejidades al cambiar de contexto. El esfuerzo a la hora de apelar a una autenticidad que se vehicula mediante lo discursivo y se explica a través de lo biográfico pone énfasis de algún modo en la baja estima que se tiene del objeto artístico en el arte genuinamente *outsider*. Las series de obras elaboradas dentro de procesos de creación obsesiva, como la autora desarrolla, fascinan al espectador o espectadora porque son o representan «expresiones auténticas, no contaminadas, espontáneas, culturalmente crudas» (Kjellman-Chapin, 2009). Como explica Lamoni, el poder de la autenticidad que apela al público con estas producciones es «un poder alimentado por una especie de placer *voyeurista* de la degradación» (Lamoni, 2008).

La trayectoria de Tracey Emin comparte algunos rasgos con estas suplantaciones folk. La biografía, en este caso personal, aparece como un dispositivo de enmarcado para la obra de esta artista que, además, utiliza frecuentemente el texto en sus esculturas e instalaciones. El trabajo con su propia historia aparece como tema y como impulso para la creación, generando exposiciones en las que la transparencia y crudeza que emplea se dulcifican con ciertos procesos de producción asociados culturalmente a lo femenino, como pueden ser la costura o el trabajo con materiales textiles. Sus obras pueden percibirse como un engaño visual o una ficción construida, o, como expone Giulia Lamoni «entre la autobiografía afectada y la ficción» (Lamoni, 2008). Entender «lo afectado» como los recursos que se utilizan para mediar el mensaje a la vez que lo transforman en algo que no es exactamente un relato objetivo o limpio de efectismos. La investigadora expone que la artista busca conscientemente esta manipulación emocional al trabajar en un espacio que sitúa la dimensión privada como pública, mostrando un contenido agresivo y crudo y unas técnicas y procederes cálidos y suaves. Emin utiliza textos que hablan sin tapujos de una realidad traumática que pretende apelar violentamente al espectador, la autobiografía se entrega bajo medios conscientemente sensacionalistas vehiculados a través de procesos seleccionados de forma premeditada. La expresión del retrato se combina con otros significantes que

manipulan el mensaje, así, en el trabajo de esta artista se puede percibir de forma bastante clara cómo lo auto- y lo ficcionalizado conviven.

Estos cuatro textos nos sirven para entender cómo el arte plástico, resguardado bajo nomenclaturas diferentes, amplía el término revelando distintas manifestaciones artísticas, bajo variadas etiquetas que navegan habilidosamente entre la complejidad de lo identitario y lo ficticio. La autoficción visual, como vemos en los ejemplos anteriores, emerge como una respuesta lúcida a las incógnitas fundamentales del arte conceptual, específicamente aquellas que giran en torno al debate sobre la autoría artística. Esta práctica se sumerge en la búsqueda incesante de una identidad que, tras la muerte del autor, se transforma. La autoficción visual se adentra con astucia en el entramado de narrativas, múltiples voces y perspectivas, abrazando con convicción la metonimia como una de sus principales estrategias. En lugar de concebir la figura del artista como una creadora absoluta de sí misma, se la representa más bien como un remanente, subrayando la interdependencia esencial entre la práctica artística y la autoría. Estas obras, desde su autonomía conceptual, se embarcan en la exploración profunda de las complejidades de las narrativas personales y artísticas, desafiando la disociación entre el yo privado y el yo artístico, yendo más allá de una mera autorrepresentación o autorretrato convencional.

3. Otreddades y autoficción: *Fake it till you make it*

Existen estrategias que las artistas y los artistas han empleado para situarse entre lo ficticio y lo real, en ocasiones teniendo como objetivo que esto primero, lo imaginado, tenga la posibilidad de existir dentro del espectro de lo normal y común en un futuro. Además de la crítica a la institución del arte, aparecen otro tipo de narrativas dentro de las autoficciones plásticas como son las relacionadas con las condiciones contextuales.

Las luchas sociales, y, con ellas, los discursos de género o raciales, se reflejan en las obras de toda una variedad de medios. De este modo, con las luchas identitarias, las otreddades se observan a sí mismas y se analizan. El hecho de que la mayor parte de los grandes nombres hayan sido hombres, cisgénero, heterosexuales y blancos ha generado que, de algún modo, las personas pertenecientes a la alteridad hayan aprendido a ponerse en el lugar de este canon para sentirse así representadas, vinculadas o apeladas. Una especie de empatía que permite que, ante la no existencia de sujetos semejantes, podamos disfrutar de las producciones *mainstream* a pesar de no aparecer como, ni parecernos a, los protagonistas. Así, desde las alteridades, la idea de autoficción también puede ser un pensamiento recurrente en el que la

propia realidad se abalanza hacia autopoicionamientos ajenos. La relación que se ha construido entre la escritura femenina y la autoficción (Fraser, 2015, p. 40; Worthington, 2016), o las semejanzas que pueden existir entre este género y el afrofuturismo —que se define como una corriente entre la ficción histórica, las nuevas subjetividades y la diáspora africana (Marlo, 2007)—, pueden no ser casuales.

Como expone Morven Fraser, las *performances* de identidad se construyen del mismo modo que la autoficción, a través de significantes de referencialidad y de ficción,

cada significante en sí mismo no produce autoficción; más bien, es la acumulación de tales significados lo que la crea. Una de las principales formas en que la autoficción genera representaciones de referencialidad es, de hecho, a través de la actuación de la identidad. (Fraser, 2015, p. 41)

4. Feminidades y masculinidades, en plural. El género como proceso autoficcional

Nos interesa en este texto analizar estas prácticas visuales tridimensionales teniendo en cuenta la identidad de género, que es asumido como proceso. Los juegos entre clichés masculinos y femeninos están presentes en las distintas formas de trabajar de los y las artistas. Tracey Emin empleaba ciertos recursos plásticos, metafóricos y sensoriales relacionados con procesos femeninos para vehicular un mensaje autobiográfico de un determinado modo. De la misma forma, otro tipo de procesos se han inclinado por un lado u otro de la balanza y en ocasiones se ha hecho uso de ellos con la intención de desestabilizarla, de desmontarla o de ampliar sus límites. Tejer, bordar, destrozarse, romper, diseccionar, trabajar en miniatura o a gran escala, de una forma pasional o fría y analítica, trabajar desde la fragilidad o desde la violencia, estas palabras tienen ciertas connotaciones que arquetípicamente se conectan con lo entendido como femenino o masculino.

Como explica Elyse Speaks, esto no sugiere simples sustituciones de lo uno por lo otro, «la madera por el metal, la tactilidad por la opticalidad» (Speaks, 2011, p. 1075), sino el objetivo de que estos términos no permanezcan estables y estén permanentemente en competencia.

Además de la selección de procesos llevada a cabo para ampliar estos dos marcos a la vez que se acercan el uno al otro, también vemos cómo el género de las artistas influye numerosas veces a la hora de leer una obra. En ocasiones las interpretaciones se hacen de forma desacertada, en base a estereotipos, y provocan el disgusto de las creadoras. Esto da

lugar a prácticas apropiacionistas de compañeros en las que el yo personal y el yo artista se acercan y se alejan al mismo tiempo que se acercan y se alejan del «otro».

Whitney Chadwick desarrolla ampliamente la cuestión de las interpretaciones desacertadas durante el siglo XX y expone el hecho de que muchas artistas intentaron evadir las características consideradas femeninas en sus obras para conseguir la aprobación de la crítica. Otras como Lee Krasner o Elaine de Kooning utilizaron únicamente sus iniciales para ocultar su género y conseguir que no hubiera condicionamientos *a priori*. Se construye así cierto imaginario social y se abre el camino hacia el volcado de información sobre las obras según las ideas que el espectador o la crítica tiene preconcebidas. Y, desde estas vinculaciones, a la postre prejuiciosas, se establece de una forma clara que la información cultural de la persona que recibe la obra será proyectada sobre esta.

Así vemos cómo las identidades van a influir en ciertas selecciones procesuales, pues en las obras de estas artistas volvemos a ver cuestiones tratadas en los textos analizados en el capítulo anterior, como por ejemplo los trabajos bajo seudónimos, que sirven de protección ante unas ficciones proyectadas. Trabajar bajo iniciales genera un espacio de posibilidad identitaria, uno más libre y menos condicionado.

Otro sector asumió estas diferencias para potenciarlas en unas prácticas que existieron y existen entre estas dos dualidades. Seguir el tópico o desmontarlo no deja de ser una experimentación con la identidad artística, un control sobre lo que se comunica y cómo se comunica. Un acercamiento entre lo personal y lo ficcional.

Al lado de sentencias como «pinto con mi verga», de Renoir, o «pintar en realidad es como hacer el amor», de Picasso —que relacionaban la energía sexual masculina con el acto de creación (Chadwick, 1992, p. 279)—, aparecían textos como el de Judy Chicago y Miriam Schapiro para la revista *Woman Space*, que acuñaron el término «imágenes del núcleo central». (Chicago y Schapiro, 1973). Los platos realizados por Chicago van a potenciar las relaciones entre mujer y naturaleza al crear imágenes cercanas a flores y bulbos vegetales, en una producción que hace una referencia explícita a la sexualidad femenina. Las obras en forma de abanico de Schapiro adquieren los mismos matices y ambas artistas conducían una autoinvestigación consciente de la subjetividad femenina y la experiencia de ser mujer, seleccionando estos procesos y repitiéndolos en sus obras. Por su parte, Lucy Lippard también trataba de delimitar unas características comunes femeninas que serían:

[...] una densidad uniforme, una textura lisa, con frecuencia sensualmente táctil y así mismo repetitiva hasta la obsesión; preponderancia de formas circulares y del foco central... capas o estratos; una indefinible soltura o flexibilidad en la aplicación; nueva propensión a los rosas y tonos pastel. (Chadwick, 1992, p. 358)

Artistas como Lee Bontecou van a rechazar esta serie de definiciones dentro de su creación y seleccionarán procesos opuestos. Entrevistada por Mara Tapp, esta artista exponía que no le gustaba la etiqueta feminista que le habían puesto y que, cuando empezó, su galería quería que sus obras fueran femeninas, débiles y vulnerables, términos que no estaban dentro de sus intereses. La comisaria de la exposición comentaba que su trabajo fue absorbido por las críticas durante la génesis de este movimiento, que percibieron su trabajo y las imágenes que utilizaba como «grietas circulares y profundas, y vieron eso como una celebración de las imágenes vaginales de una manera en que ellas mismas estaban pensando en la creación de arte» (Tapp, 2004).

Chadwick comenta que Lee Krasner evitó reflejar un yo en sus pinturas, de la misma forma que Georgia O’Keeffe trató durante toda su carrera de evitar que el público y la crítica vieran su vida en su obra. La autora relata cómo O’Keeffe se disgustó cuando Marsden Hartley escribió un artículo sobre sus pinturas y las de sus compañeras Marie Laurencin y Sonia Delaunai en términos freudianos, elaborando teorías sobre los poderes de expresión femeninos y su forma de percibir el mundo. Cita también la crítica que hace Paul Rosenfeld sobre esta artista, que amenaza con dejar de pintar si continúa recibiendo ese tipo de interpretaciones, arguyendo que «los cuadros de flores de Marsden Hartley y Charles Demuth no se interpretaban eróticamente» (Chadwick, 1992, p. 306). Esta reseña expone también que

Ningún hombre puede sentir como Georgia O’Keeffe, ni manifestarse a sí mismo precisamente en esas curvas y esos colores; porque en esas curvas y esas manchas y en ese prismático colorido está la mujer trasladando el universo a su propio marco, a su propio equilibrio: y plasmando en su pintura de las cosas, el conocimiento subconsciente de su propio cuerpo. (Chadwick, 1992, p. 306)

La crítica numerosas veces definirá la obra de las artistas con estas formas, aludiendo a lo que entendían como femenino, voluble, frágil o de naturaleza maternal. Por ejemplo, en *The Spectator*, Adrian Stokes habla sobre *Dos Formas* (1934) de Barbara Hepworth como piezas habitadas por un sentimiento constantemente femenino que percibe no solo en el bloque de piedra, sino también en su fruto potencial (Chadwick, 1992, p. 306). Podemos recordar cómo las esculturas blandas de Oldenburg o las aspiradoras de Koons no han sido cargadas con este tipo de connotaciones. Igualmente, las instalaciones textiles de Ernesto Neto, acolchadas, participativas y sensoriales, se convierten en espacios de colores pastel que no se

han percibido como lugares de protección simbólicamente femeninos, adjetivos que sí que veíamos volcados sobre las estructuras de Rosemary Mayer. Este párrafo de Francisco Javier San Martín nos sirve para entender el ejercicio de apropiaciones que han hecho algunas artistas de las obras de sus compañeros como forma de tergiversación de significados, simplemente cambiando la figura de la persona que emite y presenta:

Cuando Fleury realiza una pieza como *Eternal Wow On Shelvesen* (2007), un remake de los estantes minimalistas de Donald Judd de los que se desbordan entes informes, oscuros y pegajosos, está continuando una tradición antiminimalista de raíz feminista que busca la crítica de la dureza del minimal clásico —fálico y autoritariamente masculino— con la blandura informe de esas mismas formas que Lynda Benglis tomó en los setenta de Pollock, siempre entre la crítica política y la fascinación formal. Mona Hatoum lo ha hecho con Piero Manzoni, Santiago Sierra con Sol LeWitt, Janine Antoni con Robert Morris y Wim Delvoye con Carl Andre. (San Martín, 2011, p. 21)

Los trabajos *a la manera de* sirvieron a las artistas para establecer una crítica al medio y a la propia institución del arte, en estos casos enfocada en su amplio protagonismo de artistas masculinos. Gracias a estos textos entendemos cómo las artistas han reaccionado ante todo este despliegue de clichés existentes, asumiéndolos o rechazándolos, generando lecturas sobre sus propias prácticas o ejerciendo crítica sobre el propio contexto como germen de otro de los modos de la autoficción. Desdoblando sus identidades y formas de trabajar en prácticas que se observan a sí mismas, se estudian y se repiten o evitan, en identidades, plegadas, divididas o repetidas.

Por otro lado, de la misma manera que la feminidad fue puesta en entredicho por tantas artistas, la crisis de la masculinidad también se hace presente y es tratada por artistas masculinos. Dentro de los procesos artísticos vemos cómo las disciplinas se mezclan y son permeables, el textil y las artes decorativas anteriormente absorbidas y también enlazadas con el imaginario femenino pasan a ser objeto de uso por parte de artistas de ambos géneros. Las obras textiles o cerámicas se ven en producciones como las de Joshua Ben Longo, adquiriendo formas que podrían recordarnos a las bulbosidades de Louise Bourgeois o a las esculturas blandas de Dorothea Tanning. Presentando sus pinturas a modo de vidrieras, Kehinde Wiley se pregunta cuáles son los factores que determinan la elección a la hora de celebrar a ciertas personas en la sociedad y lo hace con una representación de la comunidad negra y una alusión a las imágenes de santos que hay en las iglesias. Philip Guston asimila el rosa como color principal de sus pinturas para hacer una investigación autorreflexiva y Koons explora el imaginario Kitsch del ornamento decorativo inherentemente femenino.

Durante el 2002, José Miguel Cortés organizaba en el Espai d'Art Contemporani de Castelló la exposición *Héroes Caídos. Masculinidad y Representación*, para tratar los cambios sufridos en la masculinidad desarrollados por diversos artistas. En esta se reúnen las esculturas de Peter Land y Paul McCarthy, junto a obras pictóricas y fotográficas de Del LaGrace Volcano, John Coplans, Mark Morrisroe y Juan Pablo Ballester. La muestra expone ampliamente retratos y autorretratos que abordan la subjetividad masculina, entendida ahora como antiheroica y centrada en la vulnerabilidad. Fabricio Forastelli escribía así sobre la muestra y sobre las relaciones entre estas cuestiones y la creación masculina contemporánea:

La vulnerabilidad aparece como modelo de performance paródica ya que precisa a la vez de la identificación con la fragilidad de esos sujetos y con la ansiedad que prometen. Si la exhibición es una muestra de la fragilidad y vulnerabilidad actual del hombre, no es menos cierto que también es un ataque a la cada vez más difícil tarea de defender la noción de masculinidad [...]. «Feminización» y «fragilidad» masculina no son, entonces, dos caras de la misma moneda sino dos modos de articular, de poner en lenguaje y de suturar, una crisis de dominio. En términos de Cortés, se trata del hecho mucho más perturbador de que tanto la «identidad» como la «dignidad» masculinas ya no son posibles si no es por un acto de juicio en el que el trabajo del creador, pero también del crítico, produce discursos sobre una identidad que ha sido contaminada por su alteridad. (Forastelli, 2002, pp. 121-122)

Paul McCarthy coloca en sus esculturas e instalaciones su propia subjetividad, ridiculizando algunos aspectos como forma de tratar cuestiones de identidad. Para hablar de la violencia utiliza ketchup en vez de sangre y así aprovecha para utilizar este alimento como símbolo de la sociedad de consumo. Los objetos infantiles, los gnomos de jardín a gran escala, los peluches en posturas eróticas y otros elementos de la cultura popular estadounidense conforman escenarios grotescos de orgías, violaciones o asesinatos imaginados. El tratamiento que hace de la imaginería infantil y del universo Disney ataca directamente a los valores con los que se construye la sociedad norteamericana, que se ve tambaleada por este tipo de esculturas indecentes. Dentro de la modestia de la miniatura existe la obra de Charles LeDray, que realiza pequeñísimos trajes de sastre o colecciones de minúsculas vasijas de cerámica. Torey Akers, en un artículo para *Artspace*, se pregunta: ¿qué es la masculinidad en el arte?, y lo relaciona directamente con la idea de fracaso:

Pienso en Guston, en Shrigley [...], en un período en el que cuestionar la estabilidad individualizada de la masculinidad o la relación tensa con la destreza no se consideraba llorón, desagradable o intimidante, donde se elogia la vulnerabilidad de los hombres blancos, en la medida en que cumplen sus edictos necesariamente heroicos (o antiheroicos). (Akers, 2019)

En este texto expone que no es de extrañar que el discurso en torno al cual giran la mayoría de los trabajos de los artistas Blue Chip sea el dinero y el capitalismo, pues son obras asentadas en los emblemas del sistema de mercado a través de un despliegue de significantes vacíos. Alude a la creación de algunas artistas en torno a las ideas masculinas de creación, por ejemplo, cuando Cindy Sherman habla sobre sus trabajos a gran escala «como lo hacen los hombres» o con la obra de Cady Noland, que consiste en «organizar tótems codificados por hombres en esculturas modestas» (Akers, 2019).

Al lado de estas frases sobre la masculinidad más hegemónica hecha arte, podemos revisar obras de artistas que no se adaptan a estos roles ajustados a la norma social. Inmediatamente nos acordamos de las palabras de El Fary sobre el hombre blandengue, un estereotipo que nos lleva a pensar en artistas cuya obra no encajaría en los parámetros de la masculinidad hegemónica; sería el caso de Carlos Pazos, por ejemplo, o las series de hatillos *Deodorized Central Mass with Satellites* producidas por Mike Kelley entre 1991 y 1999 a partir de peluches y telas. También pensamos en Grayson Perry, presentando sus tapetes y jarrones cerámicos, autoproclamándose alfarero en lugar de artista plástico y vestido con *little dresses naifs* de color rosa brillante y tacones coloridos a la manera de las Lolitas japonesas.

Entendemos que las luchas por la igualdad de géneros, del mismo modo que otra serie de luchas sociales, van a desembocar en un sector de obras dedicadas concretamente a estos discursos, que han sido tratados de forma mucho más amplia dentro de la producción de artistas mujeres, queers o no binarias que en la producción hecha por hombres artistas. Destilamos de este capítulo ciertas nociones tratadas por artistas masculinos que se han enlazado con las prácticas relacionadas con lo femenino como son el uso del textil y lo blando o la reivindicación de las artes aplicadas o menores; así como el pequeño tamaño y lo discreto, o el trabajo en torno a la idea del fracaso y cómo esta saca a flote ciertos sentimientos de vulnerabilidad. También nos quedamos con la idea de cómo el trabajo de las artistas desplaza sus procedimientos hacia procesos leídos como masculinos o cómo estas creadoras intentan ocultar los nombres propios para no sentir un condicionamiento previo a la hora de trabajar.

5. Cady Noland y Sylvie Fleury

Después de este repaso sobre prácticas que extienden o se aprovechan de estereotipos, clichés y concepciones asumidas, el análisis de la obra de estas dos artistas nos sirve para ejemplificar cómo los juegos identitarios de lo que significa «lo masculino» y «lo femenino» en la sociedad han sido retados, utilizados y aprovechados en cuerpos de trabajo que pueden representar lo autoficcional teniendo al género como variable principal. La inevitabilidad que existe en el vínculo arte-vida, comenzado a partir de la entrada del objeto en la historia del arte y continuado con las prácticas performativas, crea un contexto en el que la biografía se enlaza en las trayectorias tanto de Noland, como de Fleury.

En el trabajo de la primera, la artista expone la violencia que puede experimentarse en el día a día a través de dispositivos de demarcación tanto espaciales como ideológicos. En sus obras aparece como eje temático la rabia ejercida por el sector masculino, como válvula de escape permitida, que no desestabiliza ningún tipo de estructura social, sino que es practicada como método de distensión personal inmediata, que no trasciende, motivo principal por el cual se consiente. Sus objetos y procesos sientan sus bases en estas dinámicas de agresión y de territorialidad desde una crítica velada y una utilización irónica de ciertas formas de hacer. Así vemos en su obra este punto frío, aséptico y metálico de lo masculino que se ejerce desde un análisis más racional, casi antropológico, que aparece gracias a la perspectiva de alguien que mira y analiza desde fuera.

Por ejemplo, la instalación *Stockade* (1987-88) se compone de un conjunto de objetos de acero galvanizado, andadores, una señal de salida, vallas y demás elementos que se enlazan de una forma precaria y que transpiran cierta rabia y violencia debido a este tipo de acabados. La artista asume este tipo de proceder basados en sentimientos muy contenidos como revisión de los procesos y actitudes masculinas, tanto en el arte como en la cotidianeidad. Se investigan desde fuera estos proceder, que le interesan por el tipo de dinámicas que establece la masculinidad y que se absorben como propias. Así se añade una capa de lectura más en una autoficción que utiliza el nombre propio y vehicula unas narrativas bajo unos medios seleccionados convenientemente.



Imagen 3. *Stockade*, Cady Noland, 1987-88.

Además, el caso de esta artista es interesante en este contexto porque durante toda su trayectoria ha evitado realizar entrevistas o ser fotografiada, y ha rechazado incluso que se realizaran retrospectivas de su obra en museos como el MoMA de Nueva York. Una creadora esquiva que finalmente expone una gran parte de su obra en la muestra de 2018 en el MMK (Museum für Moderne Kunst), comisariada por Susanne Pfeffer. Su figura como autora queda diluida en estos trabajos que, como explica en una de las pocas entrevistas a las que podemos acceder, se organiza en una especie de

[...] inventiva que es casi el tipo de desecho hostil que encuentras a menudo en las películas de terror. En *La matanza de Texas*, esas personas que trabajan en el sacrificio de carne en algún pueblo rezagado y endogámico asesinan, sacrifican y desuellan a las personas de la misma manera que lo harían con los animales. [...] Es un caso extremo de tratar a las personas como objetos, y tiene esta inventiva desechable. [...] Acerca del metal: su uso a veces es jerárquico, usar cromo en un lugar y aluminio galvanizado en otro es describir relaciones relativas con él. La frescura puede implicar la disociación, pero el efecto espejo en algunos lugares es para atraerte de nuevo después de la disociación. (Noland, entrevistada por Cone, 1990, pp. 20-25)

En la instalación *Genre Scum* (1989), construida a partir de la disposición de varios tipos de puertas y verjas, fronteras entre un espacio y otro, Noland trata el ideal del sueño americano y su fracaso. Este tema aparece como eje temático de gran parte de la producción en la que se repiten la bandera de EE. UU., intervenida, rasgada y agujereada, o boquetes que atraviesan algunas de sus obras haciendo referencia a disparos. Por otro lado, el metal, el hierro que conforma las estructuras del mobiliario público aparece representado en toldos, puertas o andadores para ancianos. Noland hace hincapié concretamente en la construcción de la masculinidad dentro de este arquetipo configurado en Norteamérica y las latas de cerveza Budweiser que utiliza, por ejemplo, en «Crate of Beer» (1989) aparecen como símbolo de esta. La estética del arte pop confluye con la minimalista en una práctica, tanto escultórica como instalativa y pictórica, en la que recortes de imágenes de iconos famosos como Charles Manson dialogan con estructuras que recuerdan a espacios de demolición o barricadas. Leah Pires explicaba su producción como el placer nihilista de tirar los desperdicios por la ventana de tu coche mientras estás conduciendo por la carretera, «dañar la propiedad pública por diversión, porque a quién le importa, nada importa» (Pires, 2019, pp. 83-85).

Las biografías afectadas que explicábamos anteriormente, siendo Noland una americana inmersa en la cultura con la que trabaja, y las relaciones entre el *modus operandi* de las autoras y sus producciones dan lugar a un espacio similar a lo que entendemos como autoficción. La obra se expone desde el propio nombre y los sucesos abren un territorio de dudas e incertezas.

Al seleccionar esta serie de procesos, que en este caso vinculamos a un género pero que podríamos afirmar como específicos de un modo concreto de masculinidad, vemos cómo estos trabajos se realizan a la manera de una identidad que no es propia, una ficción real que, como proponía Sophie Calle, «no es mi vida, pero tampoco es mentira» (Calle, en Camarzana, 2015).

Por otra parte, Fleury comentaba sobre una época de su vida en la que convirtió su casa en una especie de oficina médica: «soy muy obsesiva, así que cuando me intereso por algo, lo vivo de verdad». Su atracción por los objetos de hospital, un ámbito ajeno a ella, acaba desembocando en una vivienda que semeja una consulta. Revisando el catálogo de la exposición de Sylvie Fleury en el CAC de Málaga, nos damos cuenta de que el texto que Denis Pernet escribe sobre esta, *Sylvie Fleury: buceando en la superficie de los mundos*, hace una referencia constante a la idea de narración o a la construcción de un personaje que existe

entre lo real y lo ficticio. Estas cuestiones que entenderíamos como centro de la autoficción narrativa existen en este caso en una serie de obras que se sitúan, como en las producciones de Noland, entre la instalación y la escultura objetual. Fleury coloca en el suelo de la galería una agrupación de bolsas de marcas de lujo que, acompañadas del eslogan «sí a todo», nos hacen imaginar una tarde de compras o el olvido de una coleccionista de arte que pasaba por allí. Este es un mantra que se repite sin reflexión, dejándose llevar y sin pensar en las consecuencias de nuestros actos. Lo único que cuenta es el aquí y el ahora, sumergidos en un momento de deseo que extrae sus formas de los sistemas publicitarios y de marketing.



Imagen 4. «C'est la Vie!» de la serie *Shopping bag*, Sylvie Fleury, 1990.

No sabemos a quién pertenecen estos elementos, si son de la artista o de otra persona a la que Fleury está representando, y, además «es difícil saber si verdaderamente idolatra estos objetos o si son un mero instrumento para satirizar una sociedad que venera el culto al cuerpo, la belleza y las posesiones materiales» (Francés y Pernet, 2011, p. 14). La producción de esta artista oscila convenientemente entre la «identidad del autor de la obra y el personaje imaginario, que parece ser productor y también espectador» (Francés y Pernet, 2011, p. 56). Fleury adoptaba la actitud de una mujer rica que se deja llevar por sus impulsos consumistas, evidenciando de una supuesta alienación por parte de la masa ciudadana ante el bombardeo de estímulos que la abocan a gastarse el dinero en los productos que se le ponen delante; productos, en este caso, enfocados hacia un consumismo femenino como zapatos, ropa o complementos. Brandon Taylor define esta acción como «una celebración

ficticia de la mentalidad del compeeteo de los ricos y alienados» (Taylor, 2000, p. 94) y repite las palabras de la crítica Elisabeth Hess cuando dice que Fleury sugiere que la mayoría de la gente, cuando va de compras, no va por comprar, sino para fantasear sobre las vidas de otras personas (Taylor, 2000, p. 94).

En su serie *Skin Crimes* (1999), presenta coches que adquiere en desguaces y luego interviene con colores pertenecientes a gamas de maquillaje como son los pintalabios y pintañas. Muchas de estas obras llevan como subtítulo la gama cromática definida por la propia marca que los comercializa, por ejemplo, en «Skin Crime 3 (Givenchy 318)». Los nombres de esta serie de esculturas hacen alusión a algunos eslóganes que la artista selecciona de revistas femeninas, en este caso «Crímenes de piel: y 28 formas de prevenirlos».

En otra de sus obras más recientes titulada *Eyeshadows* realiza pinturas escultóricas que reproducen a gran escala paletas de sombras de ojos, material que con el que trabaja también de forma recurrente. El *glamour* y el diseño se emplean como materia prima para introducir otras claves, pero la artista no trata de poner en cuestión los dispositivos de poder o fetichización masculinos, sino insertarse por los mismos a través del uso de lo banal y supuestamente superficial del asunto. Tampoco consiste en una denuncia hacia la industria de la belleza, del maquillaje o de la objetualización del cuerpo femenino. Su producción llama la atención sobre esto desde una apropiación y no una crítica:

Las herramientas de poder se ejercen en nuestra sociedad por hombres y no por mujeres, por ello, cualquier fetiche se percibe en primer lugar desde una perspectiva masculina, y esto es algo que tendemos a dar por sentado. (Fleury entrevistada por San Martín, 2011, p. 37)

Fleury hace alusiones constantes al universo cinematográfico, lo cual puede también llegar a generar un vínculo más claro entre su obra y la autoficción escrita que luego es llevada a la pantalla. Ella construye narraciones imaginarias, personajes que en ocasiones aparecen en *performances* y dejan rastros objetuales de lo sucedido. En otras obras, la disposición de objetos se presenta a sí misma, de forma que la persona que los observa construye la historia. Así, estos elementos parecen funcionar como germen de una historia narrativa que se encuentra entre lo ficticio y lo real, entre la apariencia construida y la identidad.

Otro cuerpo de trabajo que podemos percibir cercano a esta corriente narrativa son las obras que crea como referencia a otras de autores masculinos relevantes, versionadas en su forma «femenina»: en 1997 realiza una acción caminando con tacones sobre una de las obras de suelo de Carl Andre, parte de una colección privada, después de haber sido censurada por el artista en una ocasión anterior. En *Eternal Wow on Shelves* (1997) realiza un *remake* de los

estantes de Donal Judd añadiéndoles volúmenes redondeados de colores iridiscentes. Cuando Fleury lleva a cabo este tipo de ejercicios de desplazamiento identitario está reaccionando al minimalismo ampliamente masculinizado y, como respuesta, vuelve a construir una feminidad ficcionada de zapatos de tacón y colores brillantes.

Por último, volvemos brevemente a la artista con la que abrimos el artículo, y que ejerce también esta revisión o remirada, pero, en esta ocasión, no lo hace sobre procesos relacionados con lo masculino, si no directamente sobre obras hechas por compañeros y por grandes nombres de la historia del arte. A finales de los años setenta, Sherrie Levine intentaba eliminar el mito de la originalidad. Esta artista se negaba a crear sus propias imágenes e inició un trabajo de retrofotografía en el que se apropiaba de las obras de otros artistas masculinos que, continuando con el giro duchampiano, añadían diferentes tipos de capas de lectura sobre las obras. En *After Walker Evans* (1981) la artista se apropiaba del resultado de este encargo de imágenes sobre la gran depresión estadounidense, realizando capturas de las obras ya existentes para luego exponerlas. Entre estas nos encontramos otro tipo de trabajos también escultóricos y pictóricos que siguen el mismo proceso, como la versión en oro del urinario que titula «Fountain (Madonna)» (1991) o las mesas de billar sin orificios sobre las que se encuentran tres pelotas de «La Fortune (after Man Ray)» (1990) que recrean el objeto que este pintor reproduce en su cuadro *La Fortune* en 1938. Guasch explica que Levine, con este ejercicio de apropiacionismo, realiza un abordaje a las autorías masculinas y las subvierte, dejando el camino libre «al menos simbólicamente, para que las mujeres reivindiquen el mando de la sociedad» (Guasch, 2000, p. 357).

Levine va a desafiar las nociones de autenticidad, identidad y originalidad descontextualizando obras y exponiéndolas a las actitudes de recepción actuales. La esencia de las obras utilizadas sigue presente, pero estas cargan ahora con una reciente aura de novedad. Las audiencias contemporáneas las experimentan desde una óptica diferente, de forma que la obra va acumulando diferentes significados y sugiere, también, una historia del arte alternativa en la que estas imágenes se convierten en el trabajo de una mujer artista.

6. Conclusiones

Esta reunión de obras escultóricas e instalativas, junto con los textos teóricos de otras investigadoras, nos da pie para tratar varios puntos importantes en la producción de arte bajo las variables de la biografía, la ficción y la identidad de género. La primera conclusión es el hecho de que podemos diferenciar ciertos procesos que se asocian a lo masculino o a lo

femenino en nuestras sociedades. Cuando contraponemos lo grande a lo pequeño, lo frío a lo caliente, lo agresivo a lo dócil, lo activo a lo pasivo, podemos enlazar estas cualidades con una supuesta dualidad existente entre los dos géneros. De la misma manera los objetos y los materiales pueden hacer el mismo ejercicio, la casa y el coche, los textiles y el metal, la sartén y el hacha, el traje y el vestido, etc.

El segundo resultado relevante que extraemos es la puntualización en el análisis que hacen de sí mismas las alteridades observándose desde fuera. Hay una serie de artistas que escogen sus procesos conscientemente para trabajar con esta idea de identidad, que se hace desde lo queer, se practica desde el feminismo y que trabaja su producción de obra desde la otredad.

Entendemos que esta experimentación con las identidades masculinas y femeninas a partir de objetos y procesos encasillados puede existir como autoficción objetual. Existen aquí estas mezcolanzas de pactos en los que cabe preguntarse por lo que es verdad y lo que es ficción desde una forma de comunicación que se aleja de la textualidad o de la imagen bidimensional fotográfica. La sociedad se ha construido en torno a estos dos polos entre los que las personas existen y las autoficciones narrativas han sido uno de los modos de expresión que las alteridades han aprovechado para inventar nuevas realidades para sí mismas. Al habernos construido en estos grises, la experimentación entre lo que pertenece a un lado u otro existe como una autoficción consciente de algo que quizás aún no existe pero puede ser realidad en el futuro.

Fuera del terreno escrito las artistas y los artistas han aprovechado estos estereotipos que se asimilan a ciertos procesos, objetos y materiales para experimentar con los significados a ellos asociados, realizando producciones que, al existir *a la manera de*, pueden enmarcarse dentro del terreno de la autoficción. Copiar las formas de hacer que supondríamos de un hombre americano muy masculino no deja de ser una unión entre la identidad de la artista y otras. Emular las acciones de una mujer consumista de clase alta dejando un espacio para la duda entre lo que es realidad y lo que es performado también existe dentro de los mismos parámetros. Todas las experimentaciones en torno a la identidad, la autenticidad, la veracidad, la copia o la apropiación existen de forma muy cercana a lo que Serge Doubrovsky llamó autoficción. La crítica al medio, la autoría, la metonimia entre obra y artista y la idea de autenticidad junto con las construcciones de género o raciales erigen un espacio de creación muy propicio para esta tipología de trabajos que amplían la definición del término.

7. Referencias

- Akers, Torey. (23 de noviembre de 2019). What Is Masculinity In Art, And Do We Have To Care? *Artspace Magazine*.
www.artspace.com/magazine/interviews_features/in_depth/what-is-masculinity-in-art-and-do-we-have-to-care-56336
- Beauvais Lyons, Ellen McClung Berry. (s.f.). *Issues Raised by Folk Art Parody*. Hokes Archives.
<https://volweb.utk.edu/~blyons/spelvinissues.htm>
- Bloois, Joost de. (2007). The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of 'visual autofiction'. *Image and Narrative* (19).
<https://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/debloois.htm>
- Camarzana, Saioa. (3 de marzo de 2015). Sophie Calle: Mi arte es una ficción real, no es mi vida pero tampoco es mentira. *Revista El Cultural*.
https://www.lespanol.com/el-cultural/arte/20150303/sophie-calle-arte-ficcion-real-no-mentira/15248870_0.html
- Castro Jorquera, Carolina. (4 de mayo de 2015). La ilusión de decirlo todo (29.771 días). *Artishock. Revista de arte contemporáneo*.
<https://artishockrevista.com/2015/05/04/on-kawara-la-ilusion-decirlo-29-771-dias/>
- Chadwick, Whitney. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Editorial Destino.
- Chicago, Judy y Schapiro, Miriam. (1973). Female Imagery. *Womanspace Journal* (14).
- Cone, Michelle (1990). Entrevista a Cady Noland. *Journal of Contemporary Art*, 3 (2), 20-25.
<https://static1.squarespace.com/static/54889e73e4b0a2c1f9891289/t/565f4832e4b0b002ffd16366/1449084978763/Cady+Noland+-+Michele+Cone.pdf>
- Feldman, Robert S. (2008). *Desarrollo en la infancia. Cuarta edición*. Pearson Educación.
- Ferrando, Bartolomé. (2012). *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en el arte*. Editorial Árdora Expres.
- Forastelli, Fabricio. (2002). Masculinidad, homosexualidad y exclusión. *Dossiers feministes 6: Masculinitats: Mites, de/construccions i mascarades*, (6), 111-126.
<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102446/153636>

- Francés, Fernando y Pernet, Denis. (2011). *Sylvie Fleury* [Catálogo de exposición]. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Fraser, Morven. (2015). *Genres instables: Ludic performances of autofiction in the works of Catherine Cusset, Philippe Vilain, Chloé Delaume and Éric Chevillard* [Tesis doctoral, Universidad de St. Andrews].
- Guasch, Ana María. (2000). *El arte último del siglo XX*. Alianza Editorial.
- Kjellman-Chapin, Monica. (2009). Fake Identity, Real Work: Authenticity, Autofiction, and Outsider Art. *SPECS journal of art and culture*, 2, 148-159.
<https://scholarship.rollins.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=specs>
- Lamoni, Giulia. (2008). Dé-couvrir. Écriture et couture dans le discours autofictionnel de Tracey Emin. *Image [e] Narrative*, 22.
<https://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction2/lamoni.html>
- Marlo, David. (2007). Afrofuturism and Post-Soul Possibility in Black Popular Music. *African American Review*, 41 (4), 695-707.
- Mike Kelley. (2014). MoMA PS1. www.moma.org/calendar/exhibitions/3744
- Miller, Scot. (2013). Afrosurreal Manifesto: Black Is the New Black—a 21st-Century Manifesto. *Black Camera*, 5(1), 113-117. <https://doi.org/10.2979/blackcamera.13.1.0515>
- Mulvey, Laura. (1975). Visual pleasure and narrative cinema en Braudy, Leo y Cohen, Marshall (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). Oxford University Press.
- Pires, Leah. (2019). Cady Noland at MMK Frankfurt. *Art in America Magazine*, 107(4), 83-85.
- Pozuelo, José María (2022). Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción. *Revista Signa*, 31, 673-696. <https://10.5944/signa.vol31.2022.29418>
- Reisz, Susana. (2016). Formas de la autoficción y su lectura. *Lexis*, 40(1).
<https://doi.org/10.18800/lexis.201601.003>
- San Martín, Francisco J. (2011). El mundo como voluptuosidad e hidratación. *Revista Arte y Parte*, (91), 20-41.

- Serra Lopes, Francisco. (2008). IKB, une autofiction par Yves Klein. *Image [e] Narrative*, 22.
<http://www.imageandnarrative.be/autofiction2/serralopes.htm>
- Speaks, Elyse. (2011). Space, Gender, Sculpture: Bourgeois, Nevelson, and the Changing Conditions of Sculpture in the 1950s. *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*, 40(8), 1052-1091. <http://dx.doi.org/10.1080/00497878.2011.609416>
- Tapp, Mara. (4 de marzo de 2004). *Lee Bontecou Doesn't Care What You Think*. Chicago Reader. Recuperado de <https://chicagoreader.com/news-politics/lee-bontecou-doesnt-care-what-you-think/>
- Taylor, Brandon. (2000). *Arte boy*. Editorial Akal.
- Taylor, Paul. (1987). Sherrie Levine: Entrevistada por Paul Taylor. *Flash Art International*, (135). <https://flash---art.com/article/sherrie-levine-2/>
- Tuan, Yi-Fu. (2007). *Topofilia*. Editorial Melusina.
- Worthington, Marjorie. (2016). "Sex-Consciousness" to Self-Consciousness: Second-Wave Feminism and Postmodern Autofiction. *Genders*, (1:2 Fall 2016). <https://www.colorado.edu/genders/issues/issue-12-fall-2016>