

Instructions for authors, subscriptions, and further details:  
<http://brac.hipatiapress.com>

## Más Allá del Yo: el Concepto de Espacio Autobiográfico en la Cultura Audiovisual Contemporánea

Úrsula San Cristóbal <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Independent Researcher/ The Taller de Músics, Bachelor of Music. Spain.

---

Date of publication: February 3, 2024  
Edition period: February 2024 – June 2024

---

**To cite this article:** San Cristobal, Ú. (2024). Más Allá del Yo: el Concepto de Espacio Autobiográfico en la Cultura Audiovisual Contemporánea. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation*, 12(1), pp. 1-26. Doi: 10.17583/brac.11282

**To link this article:** <https://doi.org/10.17583/brac.11282>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. The CC BY license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research.

# Más Allá del Yo: el Concepto de Espacio Autobiográfico en la Cultura Audiovisual Contemporánea

Úrsula San Cristóbal.

Investigadora independiente/ Taller de Músics Escuela Superior de Estudios Musicales. España.

(Recibido: 28 octubre 2022; Aceptado: 28 septiembre 2023; Publicado: 3 febrero 2024)

## Resumen

---

En este trabajo introduzco el concepto de espacio autobiográfico como una perspectiva para abordar la exposición de la intimidad del cuerpo y sus vivencias, en el contexto de la creación audiovisual contemporánea. A partir de una revisión crítica de planteamientos procedentes de los estudios literarios (Phillipe Lejeune y Leonor Arfuch) y de la teoría del arte contemporáneo (Lea Vergine, Amelia Jones, Estrella de Diego y Rosalind Krauss), busco delinear las principales características del término para aplicarlas al estudio de obras donde coexisten distintos lenguajes audiovisuales (cine experimental, documental, videoclip, etc.) y donde los elementos sonoros colaboran de manera particular a la configuración del espacio autobiográfico.

---

**Palabras clave:** Espacio autobiográfico; intimidad; cultura audiovisual; videoarte; sonido

# Més Enllà del Jo: el Concepte d'Espai Autobiogràfic a la Cultura Audiovisual Contemporània

Úrsula San Cristóbal.

Investigadora independent / Taller de Músics, Escola Superior d'Estudis Musicals. Espanya.

*(Rebut: 28 octubre 2022; Acceptat: 28 setembre 2023; Publicat: 3 febrer 2024)*

## Resum

---

En aquest treball introdueixo el concepte d'espai autobiogràfic com una perspectiva per abordar l'exposició de la intimitat del cos i les seves vivències, en el context de la creació audiovisual contemporània. A partir d'una revisió crítica de plantejaments procedents dels estudis literaris (Phillipe Lejeune i Leonor Arfuch) i de la teoria de l'art contemporani (Lea Vergine, Amelia Jones, Estrella de Diego i Rosalind Krauss), busco delinear les principals característiques del terme per aplicar-les a l'estudi d'obres on coexisteixen diferents llenguatges audiovisuals (cinema experimental, documental, videoclip, etc.) i on els elements sonors col·laboren de manera particular a la configuració de l'espai autobiogràfic

---

**Paraules clau:** Espai autobiogràfic; intimitat; cultura audiovisual; videoart; so

# Beyond the Self: Autobiographical Space in Contemporary Audiovisual Culture

Úrsula San Cristóbal.

Independent Researcher / The Taller de Músics, Bachelor of Music. Spain.

(Received: 28 October 2022; Accepted: 28 September 2023; Published: 3 February 2024)

## Abstract

---

In this article, I present the concept of autobiographical space as a viewpoint to confront the exposure of the body's intimacy and its experiences in the context of contemporary audiovisual creation. Through a critical examination of approaches from literary studies (Philippe Lejeune and Leonor Arfuch) and contemporary art theory (Lea Vergine, Amelia Jones, Estrella de Diego, and Rosalind Krauss), I aim to outline the main characteristics of the term and apply them to the study of works in which different audiovisual languages coexist (experimental film, documentary, music videos, and so on) and where sound elements contribute in a specific way to the configuration of autobiographical space.

---

**Keywords:** Autobiographical space; intimacy; audiovisual culture; video art; sound

La exposición de la intimidad se ha convertido en un rasgo esencial de la subjetividad contemporánea, cuya impronta se aprecia en diferentes expresiones audiovisuales de fines del siglo XX y principios del XXI. Desde el videoarte hasta el videoclip, es posible encontrar numerosos ejemplos que juegan con la autorreferencia sin recurrir necesariamente al relato convencional en primera persona. En algunos casos, es posible encontrar piezas que no se agotan en la exposición de la propia historia y cuyas problemáticas interpelan a una comunidad amplia, empleando el cuerpo y el audiovisual como principales medios expresivos. Se trata de piezas que participan en lo que la teórica Amelia Jones denomina *self imaging*: “the rendering of the self in and through technologies of representation” (Jones, 2006, p. XVII).

En este texto introduzco la noción de espacio autobiográfico como perspectiva para analizar piezas que orbitan en torno a la autobiografía y la exposición de la intimidad del cuerpo, valiéndose de la música, el sonido y la imagen en movimiento. Pretendo delinear las características del concepto que resulten operativas para indagar algunos ejemplos de la cultura audiovisual contemporánea que se definen por la interrelación entre distintas prácticas y lenguajes audiovisuales, como pueden ser el videoarte, el videoclip y el cine experimental. En primer lugar, abordo los antecedentes del concepto en los estudios literarios y sus aplicaciones posteriores en el análisis de piezas audiovisuales. En segundo lugar, reviso aportaciones procedentes de la teoría del videoarte y la performance, y que permiten profundizar en algunas problemáticas recurrentes en estas piezas, como el narcisismo y la memoria. Finalmente, aporto una síntesis general de las características del concepto esperando que resulte de utilidad para eventuales aplicaciones.

### **Antecedentes: de la Literatura al Audiovisual**

Phillipe Lejeune aporta el concepto de espacio autobiográfico en un intento por abordar las maneras en que lo autobiográfico es definido en relación a diversos tipos de escritura. Dentro del espacio autobiográfico los límites entre los géneros de la autobiografía, la biografía, la ficción y las memorias se encuentran constantemente redefinidos y contestados (Lejeune, 1975, 1988).

En otras palabras, dentro del espacio, lo autobiográfico no estaría condicionado por un único tipo de escritura. En otros textos Lejeune reflexionará sobre la ubicuidad de este impulso autobiográfico más allá del texto escrito, abordando en particular el cine experimental (Lejeune, 2012).

Leonor Arfuch aporta una relectura crítica del concepto original de Lejeune en el libro *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*, donde pone en relación algunos textos clásicos sobre la autobiografía como los de Paul Ricoeur y Paul de Mann. Nótese que la autora aún no emplea el prefijo “auto”, algo que solo hará en aplicaciones posteriores del concepto. Arfuch considera el espacio biográfico como “una dimensión de lectura” (Arfuch, 2002, p. 22) que aplica a fenómenos que van más allá de la autobiografía tradicional. La autora matiza la definición de Lejeune al considerar que el espacio biográfico no es solo un “reservorio donde cada espécimen aporta un ejemplo” (Arfuch, 2002, p. 22) sino un lugar donde convergen formas disímiles y donde, sin embargo, es posible identificar genealogías y relaciones, o “parecidos de familia” (Arfuch, 2014, p. 73).

Para Arfuch, el espacio autobiográfico es fragmentario y sus límites son difusos, ya que no se restringe a una forma o estilo literario específico. En un razonamiento que acusa la influencia de Paul De Man (Man, 1991), la autora señala que la biografía, la memoria colectiva, el testimonio y la autoficción, se entrelazan libremente en el espacio biográfico. Los hechos se mezclan con el relato de “lo que pudo haber sido” y la propia memoria se confunde con los recuerdos de otros (“¿lo viví o me lo contaron?”). En el espacio biográfico también colapsa la distinción entre lo público y lo privado, dando lugar a una nueva “intimidad pública”. Una exhibición de lo íntimo que, en determinadas circunstancias, puede contribuir a la afirmación de ciertas identidades colectivas o aliviar ciertos traumas históricos dentro de una comunidad. Sin embargo, tal como advierte Paula Sibilia, la exhibición de lo privado conlleva el riesgo de convertir la intimidad en espectáculo (Sibilia, 2008), una problemática que caracteriza nuestra relación actual con las redes sociales.

Considero que el concepto de Arfuch se revela útil para estudiar ciertas prácticas de nuestro presente. En una época marcada por la tendencia a la autoexposición, la noción de espacio biográfico aporta una perspectiva de lectura mucho más abierta. No se limita a condenar el narcisismo de estas

prácticas, sino que analiza su complejidad, la red de relaciones que establecen con otras obras e imaginarios, y su repercusión social.

En un primer momento Arfuch aborda el espacio autobiográfico desde el análisis del discurso, pero en ensayos sucesivos la autora analiza prácticas que van más allá de lo verbal y que se sitúan en algún lugar del espacio autobiográfico. Obras de arte contemporáneo de diverso tipo y piezas cinematográficas constituirían medios privilegiados para abordar la relación entre biografía y memoria:

Es el arte quizá, en relación con la memoria, el que aporta un impacto simbólico irremplazable, en tanto modo de significar que va más allá del “relato de los hechos” para desplegar sin límites la dimensión de la metáfora, cuyo don es, volviendo a Aristóteles, el innegable privilegio icónico de “hacer ver el mundo de otra manera”. Potencia de la imagen –o de la palabra como imagen, en su textura poética y sensible– que toca otros registros de la percepción y, por ende, de la comprensión. (Arfuch, 2014, p. 75)

Arfuch aborda principalmente obras relacionadas con la memoria traumática de la pérdida, en relación a delitos de lesa humanidad en Latinoamérica y en Europa (dictaduras, genocidios, etc.). Se trata de piezas donde el relato transita entre el testimonio individual y la memoria colectiva. Interesantes son aquellos casos que afrontan la pérdida traumática de un ser querido, explorando alternativas poco convencionales para lidiar con la ausencia. Arfuch cita el film *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, quien aborda la pérdida de sus padres montoneros durante la dictadura militar en Argentina y para ello reconstruye ciertas escenas con muñecos Playmóbil. Se trata de objetos de extrema sencillez que remiten a la infancia y a esa necesidad de aproximarse a una realidad aberrante desde un estado de fragilidad. Me gustaría agregar otros dos ejemplos que tratan la ausencia a través de estrategias de reconstrucción similares a las del film de Carri.

En el documental *L'image manquante* (2013) el realizador camboyano Rithy Panh intenta narrar su infancia, marcada por el genocidio perpetrado por los jemes rojos durante el régimen de Pol Pot. De ese pasado traumático no sobrevive ningún recuerdo material, por lo que Panh decide recrearlo con

maquetas y figuras de arcilla. En la banda sonora del film, las grabaciones de canciones de propaganda del régimen aparecen de manera difusa, y se superponen a la música incidental para luego diluirse, en un gesto que evoca el acto mismo de recordar.

¿Este impulso de recrear para lidiar con la ausencia también se aprecia en algunos ejemplos de la cultura popular, como el videoclip de la canción “Papaoutai?” (¿papá dónde estás?) del cantante belga Stromae (album *Racine carrée*, 2013). La figura del padre ausente es representada por el propio cantante maquillado como un maniquí, cuya perenne sonrisa evoca con sarcasmo los sentimientos contradictorios provocados por la incertidumbre de la ausencia. Se trata de una canción autobiográfica donde un Stromae adulto encarna al padre ausente, mientras un Stromae niño le increpa sin obtener respuesta. La visualidad *vintage* del video inevitablemente recuerda al personaje de Tintín, y se conjuga con una músicaailable que combina elementos de la electrónica *new beat* belga y una guitarra eléctrica cuya sonoridad recuerda al *still drum* afrocaribeño. De esta manera, imágenes y sonidos reenvían a la propia experiencia multicultural del músico, hijo de madre belga y padre ruandés, con influencias musicales tan diversas como el rap, la electrónica, Buena Vista Social Club y Cesaria Evora (Véase [KEXP, 2013](#)). La insistencia obsesiva del recuerdo del padre ausente se manifiesta a través del recurso de la aliteración (“outai”) en un texto que muestra sentimientos contradictorios: a veces increpa con rabia e impotencia al padre (“Tout le monde sait comment on fait des bébés/ Mais personne sait comment on fait des papas”), pero luego expresa la necesidad de encontrarlo (“Ah sacré papa/ Dis-moi où es-tu caché?”). La relación entre el texto y la músicaailable sugieren una especie de catarsis, como si bailar la rabia y el dolor de la ausencia permitiera hacer estos sentimientos más manejables. Algunos autores interpretan la canción como un ajuste de cuentas ([July, 2014](#)). Sin embargo, al ser el propio Stromae quien encarna al padre ausente, la canción actúa más bien como una advertencia hacia sí mismo y hacia la audiencia: ¿qué tipo de padre quieres ser?

Es interesante notar que tanto en el caso de Pahn como en el de Stromae, las figuras recreadas no pretenden ni llenar el vacío ni sustituir la presencia con imágenes idealizadas. Por el contrario, ponen en entredicho el uso de las



imágenes como prueba de lo real, y dejan en claro que ninguna imagen permite acceder al dolor asociado a esa realidad. Por otra parte, estas figuras son un recordatorio constante de la ausencia y del trauma asociado a ella. Imágenes que se presentan como una especie de cicatriz que asegura una conexión permanente con la memoria. Por muy dolorosa que esta sea, forma parte de nuestra subjetividad y de nuestra historia personal. Como ha expresado el artista argelino Kader Attia: “Las cicatrices nos recuerdan que nuestro pasado es real” ([Fundación Miró, 2018](#)). Estos ejemplos además nos muestran que las cicatrices no solo se manifiestan como una huella visual. También hay cicatrices en la escucha. Sonidos que vuelven a nuestra memoria y palabras que se repiten obsesivamente para mantener un vínculo vivo con nuestro pasado.

En los casos citados, la vivencia personal es también la historia de muchas otras personas. Ello pone al descubierto la complejidad no solo estética sino ética de la relación entre autobiografía y testimonio. Abordar la experiencia personal de una realidad que es sensible para una colectividad más allá de los estereotipos, puede dar lugar a la articulación de un relato que va del yo al nosotros. Una articulación que Arfuch ha definido como: “poner al desnudo la huella lacerante de la pérdida singular y en ese gesto hacer visible la tensión entre lo individual y lo colectivo” ([Arfuch, 2014, p. 78](#)). La tensión descrita por la autora es literal, ya que el tránsito de lo individual a lo colectivo no está exento de problemas y plantea serias interrogantes vinculadas con la ética del arte actual. Cuando la persona que crea pretende “hablar por otros”, ¿Lo hace bajo premisas explícitas que han sido compartidas previamente con la comunidad en cuestión? ¿Pone de manifiesto los límites de su propia visión? Cuando intenta presentar su propia vivencia en términos universales, ¿Lo hace para llegar a un público más amplio o solo para liberarse de particularidades sociales e históricas que expresan la cara más polémica del problema? ¿Logra ir más allá del relato victimista?

## **Espacio Autobiográfico en la Teoría del Arte: Cuerpo, Performance y Video**

Hasta ahora he discutido algunas de las características básicas de la noción de espacio autobiográfico: plantea que el impulso de lo autobiográfico caracteriza la subjetividad contemporánea, no se limita a formas o géneros específicos, sugiere el vínculo entre memoria, testimonio y autoficción, y pone en evidencia la problemática ética que plantea la tensión entre lo individual y lo colectivo. El espacio autobiográfico también es el lugar para la exploración de la propia subjetividad a través de la intimidad del cuerpo. En ocasiones esta exploración puede realizarse sin recurrir necesariamente a la narración de una vivencia de forma lineal. En estos casos, el cuerpo, su imagen y su voz, se convierten en elementos expresivos relevantes. En este punto la noción de espacio autobiográfico se cruza con la de autorretrato, concepto que merece la pena discutir a la luz de algunas investigaciones sobre arte contemporáneo.

Amelia Jones en su libro *Self image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006), aborda el modo en que diferentes artistas emplean determinadas tecnologías de representación para expresar y/o confirmar el yo. Desde la fotografía hasta el imaginario de las redes, pasando por el film y el video, Jones aborda artistas como Pippilotti Rist, Stelarc y Guillermo Gómez Peña, cuyas obras parten de la imagen del propio cuerpo, pero sin ser autorretratos en el sentido más estricto del término. Se trata de piezas que representan el yo y participan en lo que Jones denomina “Self imaging” (XVII) y que, como ha sido citado más arriba, alude a la expresión del sí mismo en y a través de las tecnologías de representación. Para la autora estas estrategias presentan al menos dos características. Por una parte, inevitablemente fallan al intentar representar el yo como una realidad coherente. Por otra, abren una paradoja: objetualizan al sujeto en el tentativo de probar su existencia como tal. Jones ejemplifica esta idea a través del conocido caso de Jackson Pollock y su aparición en la portada de la revista *Life* en 1949. La fotografía y los medios de comunicación afirmarían la construcción de un genio blanco americano, pero al mismo tiempo rompen esta construcción al presentar la imagen del artista y su obra como mercancías.

Una paradoja que más tarde también habría sido encarnada por Andy Warhol (Jones, 2006, p. 6).

La propuesta de Jones permite considerar el rol de las tecnologías (especialmente las audiovisuales) y las múltiples paradojas desplegadas en el acto de representar el yo. Los ejemplos aportados por la autora ponen en evidencia dos cosas: 1) en la creación contemporánea el uso de la propia imagen ya no permanece confinado a los límites del autorretrato clásico, y 2) los medios de comunicación influyen en la configuración de la imagen del artista, por lo que es necesario analizar cómo esta influencia se manifiesta en la creación artística y en las instituciones del arte.

De hecho, la tendencia confesional que impregna buena parte de nuestra cultura se nutre de los medios audiovisuales. Michael Renov se refiere al giro confesional en occidente y al papel desempeñado por el video en este proceso. La cámara se vuelve un instrumento de confesión en diferentes ámbitos (Renov 1996, p.82), desde el *Talk show* televisivo hasta las redes sociales, pasando por las galerías de arte. Dos piezas que podrían ilustrar este giro son *Why I Never Became a Dancer* (1995) de Tracy Emin (Véase MOCA North Miami, 2013) y *Trauma* (2000) de Gillian Wearing. En el primer caso, es la voz de la propia artista la que confiesa delante de la cámara las humillaciones vividas a manos de un grupo de hombres de su barrio, quienes después de haber tenido relaciones sexuales con ella siendo menor de edad, la insultaban tratándola de puta (*slag*) durante un concurso de baile. El video acaba con Emin bailando la canción disco “You make me feel (mighty real)” del cantante americano Sylvester, un gesto que puede interpretarse como un mecanismo de resiliencia que intenta exorcizar la humillación vivida. En una línea diferente, la pieza de Gillian Wearing expone las confesiones de otras personas, quienes han accedido a contar traumas de su infancia usando una máscara. En ambos casos es el lenguaje audiovisual el que posibilita el ejercicio de la confesión, a través de recursos como el montaje de imágenes que muestran la memoria del pasado (Emin), el primer plano del busto que habla directo frente a la cámara (Wearing), el empleo de la voz como transmisor de la experiencia traumática, y el uso de la música como un instrumento para gestionar las emociones.

Estrella de Diego en su libro *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011) ofrece una visión afín a la de Arfuch al abordar lo biográfico a través de diversas manifestaciones de la creación contemporánea. La autora recurre a un elenco variado de ejemplos -desde el autorretrato de Joshua Reynolds hasta la fotografía de Cindy Sherman- para problematizar la relación entre un sujeto autobiográfico definido por su fragmentación, y un espectador al que se le otorgan nuevas posibilidades. Según de Diego, mientras la perspectiva Renacentista eliminaba lo que John Berguer denominaba “reciprocidad visual” (Diego, 2011, p. 25), expresiones artísticas contemporáneas como la performance implican un nuevo *status* para quien observa: “Si el que mira forma parte del relato, el que mira una *performance* forma parte de ella porque mirar es estar” (Diego, 2011, p. 12).

La autora señala que el autorretrato clásico se caracterizaba por la representación de un sujeto ejemplar, representativo de su tipo social. El sujeto contemporáneo, en cambio, se caracterizaría por una búsqueda de singularidad que acaba encontrándose con un yo quebrado: “mirarse en el espejo para darse de bruces con una imagen fracturada, una historia, la propia, que se rompe y se fragmenta, a su manera un acto fallido con algo de fracaso cada vez; cierto autorretrato que podría ser el de cualquiera” (Diego, 2011, p. 39). La autora identifica una voluntad autobiográfica en obras de diverso tipo, entendida como “el deseo de relatar la propia existencia desde la veracidad” (Diego, 2011, p. 111) e insiste en varias ocasiones en que “escribir la propia autobiografía implica colocarse en un inevitable espacio narrativo” (Diego, 2011, p. 63). Sin embargo, De Diego no profundiza en la idea de narración aplicada al arte, aun cuando parece considerarla esencial. Respecto a la relación entre autobiografía y autorretrato la autora señala que “la autobiografía reenvía a una omisión y el autorretrato a un desplazamiento” (Diego, 2011, p. 48). Omisión porque el sujeto del presente desaparecería del relato autobiográfico para dar lugar a la narración del sujeto del pasado. Desplazamiento en el caso del autorretrato, porque “la cara, máscara, pasa a ser un territorio para la representación de la vida de los otros, los que quisimos ser o hubiéramos podido ser” (Diego, 2011, p. 48). En consecuencia, la búsqueda de un “yo real” o la necesidad de poner orden en la propia historia,

que caracterizan a las autobiografías clásicas como las confesiones de Rousseau, no serían sino quimeras.

Las consideraciones de Diego permiten precisar algunas características del espacio autobiográfico: se trata de un entorno donde quien *performa* y quien escucha/observa, se encuentran en una interacción constante y compleja, pues el sujeto que se muestra en la obra está interpelando a la audiencia. En este entorno, el sujeto renuncia a una imagen unificada de sí para reconocerse en la fragmentación. Este ser fragmentado aborda tanto la memoria (el recuerdo del propio yo) como la autoficción (lo que pude o podría ser).

### Narcisismo

Las piezas que he reseñado suelen ser consideradas narcisistas y autoindulgentes, una crítica recurrente a toda práctica autobiográfica. Pero incluso en una obra donde el narcisismo parezca evidente, hay también otros fenómenos que son activados por ese mismo gesto autorreferente, y considerar *a priori* el narcisismo de manera peyorativa impide analizar el fenómeno en profundidad. Por ello, resulta pertinente revisar los usos del término narcisismo en la teoría de la performance y del videoarte, para mostrar que no necesariamente se trata de una categoría negativa, sino de una herramienta conceptual útil para comprender expresiones artísticas donde el cuerpo de quien crea tiene un rol central.

Lea Vergine en su conocido texto *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio* (1976) reflexiona sobre la proyección especular llevada a cabo por cada artista en el momento de la performance:

C'è poi il conforto o addirittura il compiacimento nel controllo dell'identificazione speculare, nel ritrovare cioè la propria coordinazione motoria in uno specchio [...]. Narciso si proietta fuor di sé e ama ciò che è dentro di lui: la ricerca dell'altro se stesso è la ricerca di un partner e viceversa. Si è soli e, per di più, separati. Si dissimula la simulazione [...]: non si tratta di negazioni totali della realtà, né di confusi romanziamenti di questa, né di allucinazioni o di delirio. La proiezione espelle una minaccia interna creata dalla pressione di un impulso intollerabile in una più maneggevole minaccia esterna. Essi

localizzano all'esterno, versando il loro problema dal soggetto all'oggetto, espellendo da sé e situando nell'altro cosa o persona, qualità e sentimenti che non vogliono riconoscere come propri. (Vergine, 1976, p. 25)

Siguiendo a Vergine y retomando la metáfora de Narciso, se podría decir que la artista se mira a sí misma para explorar en el reflejo de su propia subjetividad, aquello que no puede manejar dentro de sí. Lo interesante es que la proyección se sitúa en el cuerpo y en su relación con la audiencia: “Il consenso dello spettatore è essenziale per confermare l'artista nella sua pièce; la pièce è lui e l'investimento narcisistico non è più spostato sull'opera ma esplose nel suo stesso fisico” (Vergine, 1976, p. 25). La proyección especular planteada por Vergine se caracteriza por su capacidad de interpelar a la audiencia. No se trata solo del cuerpo de la artista, sino de todos los cuerpos pasados y presentes que se reconocen en él: el “yo” es también el “otro”.

Amelia Jones aborda esta idea desde una perspectiva fenomenológica y plantea el narcisismo en el *body art* como una instancia de reciprocidad: “Calling the subject narcissistic might thus be another way of opening out how body art works in terms of phenomenological conception of subjectivity as “other-directed” (reciprocal and intertwined with the other” (Jones, 1998, p. 46). Esto ayuda a comprender que incluso las obras más autorreferentes adquieren un carácter dialógico en la instancia de la performance, tal como lo indica Deirdre Heddon en sus indagaciones sobre la performance autobiográfica: “Although autobiographical performances look, in form, monologic, the public context of their work and the performers’ aspirations to communicate with their spectators transform those works into dialogues” (Heddon, 2008, p. 5).

Quisiera rescatar un elemento del mito de Narciso: su cuerpo desaparece y en su lugar crece una flor. Creo que en la performance la autorreferencia al cuerpo del artista desaparece para dar lugar a un proceso dialógico con la audiencia. Esta metáfora y los planteamientos de Heddon encuentran cabida en las reflexiones de Richard Schechner sobre la performance: “To perform is to become someone else and yourself at the same time. To empathize, react, grow and change” (Schechner, 2015, p.9). Este tránsito de la singularidad del

“yo” a la comunidad, puede considerarse uno de los elementos que otorga importancia social a la performance.

Es necesario tener en cuenta que el paso el “yo” al “nosotros” puede dar lugar a controversias sobre el uso de lo autobiográfico, especialmente cuando la eventual relevancia social de una performance es concebida como un “mensaje universal”. En ocasiones dentro del mercado del arte se tiende a promocionar la figura de la artista que transmite un mensaje universal a partir de sus vivencias particulares. En esta lógica, la universalización de la subjetividad de la artista se convierte en un elemento clave para la difusión de ciertas obras a mayor escala. La historiadora y crítica de arte Louisa Avgita se refiere a este problema citando el caso de Tracy Emin, cuya obra se caracteriza por exponer detalles controvertidos de su intimidad, como su experiencia con el aborto y la depresión. Avgita comenta la presentación de la artista en la web de la Saatchi Gallery:

Tracey Emin reveals intimate details from her life to engage the viewer with her expressions of universal emotions’ ([saatchi-gallery.co.uk](http://saatchi-gallery.co.uk)). The claimed transformation of Emin’s personal life into something that appeals to universality reflects an attempt to confirm Emin’s pop voyeuristic works as art. (Avgita, 2012, p. 10)

La autora analiza este tipo de discursos a la luz de la influencia del capitalismo global en la cultura. Basándose en las ideas de Mari Carmen Rodríguez, Avgita señala que el capitalismo tardío no operaría a través de la homogeneización cultural, sino a través de la mercantilización de lo “diferente” y de lo particular (Avgita, 2012, p. 8). Para la autora esta lógica también afecta a la performance, donde el cuerpo de la artista se convierte en objeto de interés para el público y el mercado: “The presumed convergence of the personal and the universal in the very body of the artist – particularly in the case of performance art – makes the artist relevant not only to the public but also to potential buyers and sponsors” (Avgita, 2012, p. 10). Avgita toma como caso de estudio a Marina Abramović, cuyo proceso de “balcanización” en las piezas como *Balkan Baroque* (1997) y *Balkan Erotic Epic* (2005), permitiría ilustrar el problema de la universalización de la propia historia en el contexto global del mercado del arte.

El narcisismo también ha sido abordado en el campo del videoarte. Rosalind Krauss en “Video: The Aesthetics of Narcissism” (1976), ensayo pionero en las investigaciones teóricas sobre videoarte, aborda el narcisismo como un elemento inherente a las primeras producciones en este soporte. Kraus parte del análisis de la video performance *Centers* (1971) de Vito Acconci, donde el artista aparece apuntando al centro de la imagen durante más de 20 minutos. Para Krauss, Acconci emplea el video como un espejo, un gesto autorreferente que caracterizaría la estética del videoarte en general: “In that image of self-regard is configured a narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as the condition of the entire genre. Yet, what would it mean to say “the medium of video is narcissism?” (Krauss, 1976, p. 50).

Según Krauss, considerar el narcisismo como el medio del video describiría una condición psicológica y no material. Mientras el medio en la pintura o la escultura tiene que ver con elementos materiales (lienzo, pigmentos, superficie, etc), intentar definir el medio del video solo en base a sus características tecnológicas, no describiría en profundidad la experiencia que esta forma artística ofrece. Por ello Krauss se inclina por el modelo psicológico (Krauss, 1976, p. 52). La autora propone emplear la connotación parapsicológica del término *medium*, relacionada con la percepción extrasensorial y de allí lo vincula al psicoanálisis. Haciendo referencia al estadio del espejo de Lacan, Krauss define el narcisismo “as the unchanging condition of a perpetual frustration” (Krauss, 1976, p. 58).

Krauss parece abordar el narcisismo solo desde la perspectiva del sujeto que se mira a si mismo, sin considerar la posibilidad de la interpelación a la audiencia que he mencionado antes. Sin embargo, algunas de las piezas analizadas por la autora sí poseen esta capacidad de interpelación. Esta es una de las críticas que aporta Michael Rush, quien al referirse a *Centers* de Acconci indica que el gesto del artista de apuntar hacia la cámara busca implicar al público. Para el autor, considerar este tipo de obras como producto de un narcisismo cerrado, impide apreciar la crítica cultural que proponen (Rush, 2007, p. 11). Creo que la visión de Krauss está muy influenciada por su experiencia en el análisis de medios tradicionales como la pintura. Al comienzo del ensayo, la autora interpreta el gesto de Acconci como una crítica



a la pintura abstracta de los '60 y a sus nociones de simetría y centro como bases estructurales de la obra (Krauss, 1976, p. 50). Tal vez si la autora hubiese considerado la pieza desde el punto de vista de la performance, habría podido identificar la imagen de Acconci como el gesto de un cuerpo que busca a la audiencia al otro lado del monitor.

Uno de los argumentos de Krauss que resulta relevante para esta investigación, es su consideración del medio del video en términos psicológicos. Incluso en las producciones actuales, el medio del video no puede definirse sólo por sus características tecnológicas. Hay una condición psicológica vinculada a la exploración de la subjetividad contemporánea que puede distinguirse en varias piezas mencionadas en este texto. El narcisismo de esta condición creo que no tiene tanto que ver con una mirada ensimismada, sino con el cuerpo que analiza su condición al sumergirse en la pantalla con el propósito de interpelar a la comunidad.

## Memoria

Varios autores se han referido a la relación entre el video y la memoria, ya sea individual o colectiva. Según Westgeest el video establece relaciones con la memoria a varios niveles. Por una parte, el video como documentación de la performance se convierte en la memoria del futuro, ya que ayudaría a los participantes a recordar el evento. Esto se apreciaría en el uso de los videos caseros o *home videos*. Según la autora, durante la década de 1970 este tipo de videos tuvieron al menos dos usos en el arte: 1) La creación de obras autobiográficas y/o diarios, y 2) la documentación del propio activismo (Westgeest, 2016). Independientemente del tipo de soporte utilizado (*videotape*, película de 16 u 8 mm), ambos casos plantean la discusión entre recuerdo e invención en el uso de registros audiovisuales, una problemática relevante en otros ámbitos como el cine documental. “Memory is the work of fiction”, dice Rancière al reflexionar sobre el documental *The Last Bolshevik* de Chris Marker. Con ello intenta poner en evidencia que la memoria se construye como el vínculo que une relatos de eventos y huellas de acciones (Rancière, 2006, p. 158).

Este tipo de procesos son relevantes tanto para la memoria colectiva como para la memoria personal (Véase Bellour, 1996; Sturken, 1996). En algunos audiovisuales experimentales los fragmentos de la memoria íntima no necesariamente se materializan a través de una narración convencional, sino que se expone deliberadamente su carácter fragmentario. Jonas Mekas fue uno de los cineastas experimentales que trabajó de manera sistemática el video diario explorando la intimidad. Una de sus piezas más logradas en esta línea es *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) grabada en 16 mm. Mekas recopila grabaciones caseras realizadas entre 1972 y 1985, que contienen principalmente imágenes de su familia y de sus amigos. Su voz *en off* comenta las imágenes, poniendo en evidencia la brecha que separa la época en que fueron realizadas las tomas y el momento de la edición. La voz de Mekas es todo lo contrario a la recitación de un actor. No proyecta la voz, su narración es entrecortada, carente de énfasis dramáticos y se intercala con improvisaciones musicales al piano, tomas grabadas de la radio, piezas de música popular y de música clásica. El paso de la voz grabada a la música es completamente brusco y todo suena a grabación casera (se oye constantemente el corte de la grabadora y el ruido de fondo). La crudeza de esta banda sonora, sumada al montaje de las imágenes, otorga al film una sencillez y honestidad con la que la audiencia puede fácilmente identificarse. Por otra parte, el montaje de sonido e imagen no busca dar coherencia narrativa a la memoria, sino que acepta la fragmentariedad de los recuerdos. “Mekas’ best films are characterized by a complex tension between the perpetual present-tenseness of the onscreen images and the frequent reminders on the soundtrack that they are fragments of memory” (Suchenski, 2016, p. 63). La imagen y el sonido no actúan como documentos, sino como puntos de acceso al recuerdo y a la reflexión sobre él.

El video también permite afrontar la memoria reciente de los lazos familiares, en relación a problemas que afectan a una comunidad más amplia. En estos casos, los elementos sonoros pueden llegar a cumplir un rol relevante, aún cuando su presencia sea muy sutil. Por ejemplo, en el video *Measures of distance* (1988), la artista libanesa Mona Hatoum aborda la intimidad entre madre e hija en relación a la emigración forzada. Como imágenes de fondo vemos fotografías de la madre de Hatoum en la ducha, comenzando por

primeros planos que van haciéndose más amplios a medida que avanza el video. Sobre estas imágenes aparecen textos en árabe, que corresponden a cartas escritas por la madre. En la banda sonora escuchamos una conversación en árabe entre madre e hija, sobre la cual se intercala la voz de Hatoum leyendo la traducción al inglés de una de las cartas de su madre. En ella se refiere abiertamente a sus sentimientos, a la proximidad que siente con su hija al haber tomado esas fotografías en la ducha y a las aprehensiones de su marido al respecto. Según la propia Hatoum, *Measures of distance* es una obra que habla de la cercanía entre madre e hija al mismo tiempo que expresa la distancia provocada por la emigración:

Although the main thing that comes across is a very close and emotional relationship between mother and daughter, it also speaks of exile, displacement, disorientation and a tremendous sense of loss as a result of the separation caused by war. In this work I was also trying to go against the fixed identity that is usually implied in the stereotype of Arab woman as passive, mother as non-sexual being ... the work is constructed visually in such a way that every frame speaks of literal closeness and implied distance. (Archer et al, 1997, p. 140)

La compleja relación entre intimidad y desplazamiento cultural se expresa tanto en lo visual como en lo sonoro. Las imágenes nos remiten a la intimidad de la madre arraigada en su propio contexto. Su cuerpo desnudo está sumergido y arropado por la caligrafía árabe de sus cartas. No se presenta como un cuerpo exótico ni oprimido sino como un cuerpo cotidiano, y la palabra escrita parece protegerlo de la eventual mirada voyerista del público. Los sonidos de las voces que se expresan en árabe y en inglés no solo transmiten la tensión entre cultura de origen y cultura de adopción, sino que refuerzan la memoria emotiva asociada a los lazos familiares. El sonido de la voz se comporta como la memoria encarnada de una relación estrecha entre dos mujeres que se tratan en igualdad de condiciones. Reenvía a una intimidad que existe en la memoria de la propia artista y que se materializa de manera fragmentaria en el audiovisual. A pesar del gesto transgresor de exponer la propia intimidad familiar, la pieza no se centra en una mirada nostálgica ni excesivamente emocional. Se trata más bien de una exploración de los lazos

afectivos que parece exigir una actitud de respeto por parte de la audiencia, intentando superar lugares comunes asociados a la jerarquía tradicional entre madre e hija, y a la mujer árabe entendida como sujeto oprimido. Por otra parte, la artista no nos deja acceder al cuadro completo del testimonio. Dada la ausencia de subtítulos, quien aprecia la obra y desconoce el árabe, no puede comprender el significado de las conversaciones y de los textos que aparecen en la pantalla. La artista parece “reservar” la intimidad del diálogo entre madre e hija solo a quienes conocen la lengua. Pero este gesto también deja abierta una interrogante: ¿Cuánto de testimonio y cuánto de autoficción hay en la obra? Lo que se aprecia es justamente la ausencia deliberada de límites entre uno y otro. En síntesis, en la obra de Hatoum el sonido de la voz se conjuga con las imágenes para exponer una parte de la intimidad de la artista y sobrepasar lugares comunes. La complejidad de la obra es apreciable solo cuando se aborda la relación entre sonido e imágenes.

Lo sonoro también puede cumplir un papel importante en la recuperación de la memoria. A continuación, quisiera aportar una breve digresión sobre este tema a partir de la secuencia *A Story About a Story* del film *Heart of a Dog* (2005) de Laurie Anderson. La artista narra cómo se fracturó la espalda cuando tenía apenas 12 años y el posterior proceso de recuperación. Anderson cuenta su paso por el hospital con el humor y la ironía que han caracterizado su práctica de *storytelling*, para luego referirse a su propia relación con el relato de esta vivencia personal. En ese momento, su narración adquiere un tono más dramático:

But there is always something weird about telling this story that may be very uneasy, like something was missing. Then one day, when I was in the middle of telling it, I'd just described the little rotisseries that the kids were hanging in. And suddenly it was like I was back in hospital, just exactly the way it had been. And then I remembered the missing part. It was the way the world sounded at night. It was the sounds of all the children crying and screaming. It was the sounds the children make when they're dying. And then I remember the rest of it: The heavy smell of medicine, the smell of burned skin, how afraid I was... (Anderson, 2015)

En la narración de Anderson, es el recuerdo de los sonidos de los niños en el hospital lo que le permite recuperar la parte más traumática de una experiencia, aquella que evocaba el miedo y la fragilidad. Esto sugiere que evocar la memoria sonora a través del acto de relatar, permite acceder a ciertos recuerdos que parecían bloqueados.

La función del sonido como activador de la memoria traumática, ha sido observada entre los supervivientes de los bombardeos en Düsseldorf durante la II Guerra Mundial. Caroline Birdsall observó cómo algunos de sus entrevistados que narraban la propia vivencia por primera vez después de tantos años, recordaban primero los sonidos (bombas y sirenas antiaéreas) y luego comenzaban a reconstruir el resto de la vivencia. La autora también observó cómo el sonido era capaz de activar el recuerdo del shock (Birdsall, 2009, p. 169). Abordar la relación entre sonido y memoria traumática excede los límites de este trabajo. Solo cito estos ejemplos para ilustrar un rol desempeñado por lo sonoro que también se aprecia en algunas obras de arte contemporáneo: el sonido y la música permiten acceder a un recuerdo personal o colectivo a través del impacto emocional que producen en la audiencia.

### **Síntesis de las Características del Espacio Autobiográfico Contemporáneo**

La noción de espacio autobiográfico sirve como una óptica de lectura para comprender obras que abordan la intimidad y la historia personal, pero que no se ajustan a la idea convencional de autobiografía. Se trata de piezas que escapan a la idea de presentar un “yo real” a través de una narración que intenta “poner orden” en la exposición de la propia vida, como ocurría en la autobiografía clásica al estilo de Rousseau. Más bien, se trata de obras que desdibujan los límites entre la memoria, el testimonio y la autoficción, y que, a pesar de emplear diferentes medios y formatos, presentan ciertos “parecidos de familia”. Estas obras no se agotan en la descripción de la singularidad del sujeto. Éste no solo se expresa a sí mismo, sino que se constituye como parte de una pluralidad, en la medida que cada mirada a la propia intimidad puede convertirse en un diálogo colectivo. El sonido puede jugar un papel importante

en este tránsito a la pluralidad, pues fomenta la comunión entre los sujetos, activa la memoria y produce un impacto emotivo. En el espacio biográfico, el sujeto no necesariamente relata su historia en primera persona, ni la aborda de manera lineal. A veces se trata de ilustrar un problema mayor a partir de una mirada fragmentada a la propia intimidad que luego se vuelve pública.

Cabe agregar que la noción de espacio autobiográfico que he descrito se diferencia de la interpretación de la obra en clave autobiográfica. Esta práctica ha sido ampliamente criticada en los discursos más recientes sobre arte contemporáneo, debido a que plantea una lectura determinista entre biografía y obra (véanse Salas, 2007 y Krauss, 2007). La noción de espacio autobiográfico que propongo nos permite comprender cómo se configura un entramado artístico a partir de la intimidad del cuerpo y de la propia vivencia, pero no pretende justificar cada componente de la obra a partir de la historia personal de quien la ha creado. Por el contrario, la noción de espacio autobiográfico permite comprender los mecanismos empleados por el sujeto en la construcción de su imagen y su historia, poniendo en evidencia las contradicciones y problemáticas que ello comporta.

A continuación, un breve listado de algunas de las características fundamentales del espacio autobiográfico:

- (1) Convergen diversos géneros (memoria, autoficción, autobiografía, etc.) y diversos medios (video, música, sonido, movimiento, etc.).
- (2) Expone la intimidad del sujeto abordando aspectos que pueden ser relevantes para una comunidad más amplia. Esta exposición no siempre es coherente y a menudo está llena de contradicciones.
- (3) El cuerpo y su representación a través de tecnologías audiovisuales son elementos recurrentes (*self imaging*). Puede tratarse del propio cuerpo del artista, o de un cuerpo que reenvía a su subjetividad.
- (4) El sujeto se presenta fracturado en múltiples facetas. Pone en evidencia la crisis de la idea de un sujeto unificado.
- (5) La exposición de la intimidad y del cuerpo no dependen solo de la poética de la artista. Los medios audiovisuales, desde la televisión hasta las redes sociales, la crítica y las instituciones del arte son una influencia a considerar.

## Palabras Finales

La definición de espacio autobiográfico presentada en este texto no pretende ser una categoría de análisis rígida ni un concepto para etiquetar fenómenos, sino aportar una perspectiva más amplia que la idea de autobiografía tradicional. La manera de abordar la exposición de la intimidad en la práctica artística se ha transformado radicalmente gracias al uso de medios audiovisuales y de redes sociales, y para aproximarse a este fenómeno es necesario establecer puntos de vista que vayan más allá de las categorías tradicionales. A través de este estudio se ha podido apreciar la necesidad de abordar estas prácticas sin limitarse a condenar el narcisismo. En lugar de ello, se propone analizar la red de relaciones que establecen con otras obras e imaginarios, y su repercusión social. Es en esta línea que la óptica de lectura que ofrece la idea de espacio autobiográfico puede contribuir a ampliar nuestras consideraciones.

## Referencias

- Anderson, L. (Director). (2015). *Heart of A Dog [DVD]*. Dogwoof Ltd.
- Archer, M., Brett, G., Zegher, M. C. de., & Hatoum, M. (1997). *Mona Hatoum*. Phaidon Press.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 68-81.
- Avgita, L. (2012). Marina Abramović's universe: universalising the particular in Balkan Epic. *Cultural Policy, Criticism and Management Research*, 6, 7-28.
- Bellour, R. (1996). The images of the worlds. En *Resolutions: Contemporary Video Practices* (pp. 149-164). University of Minnesota Press.
- Birdsall, C. (2009). Earwitnessing: Sound memory of the nazi period. En Karin Bijsterveld; José van Dijck (Ed.), *Sound souvenirs: Audio*

- technologies, memory and cultural practices* (pp. 169-181). Amsterdam University Press.
- Brunow, D. (2015). *Remediating transcultural memory: Documentary filmmaking as archival intervention*. De Gruyter.
- Cubitt, S. (1991). *Timeshift: On video culture*. Routledge.
- Diego, E. de. (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela.
- Genette, G. (1993). Fictional narrative, factual narrative. En *Fiction and diction* (pp. 54-84). Cornell University Press.
- Heddon, D. (2008). *Autobiography and performance: Performing selves*. Palgrave Macmillan.
- Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject*. U of Minnesota Press.
- Jones, A. (2006). *Self Image: Technology, representation, and the contemporary subject*. Routledge.
- July, J. (2014). Les échos phoniques dans la chanson. En *Figures du discours et contextualisation*. Université Nice Sophia Antipolis.
- Krauss, R. (1976). Video: The aesthetics of narcissism. *October*, 1, 50-64. <https://doi.org/10.2307/778507>
- Krauss, R. (2007). Who comes after the subject? En C. G. Salas (Ed.), *The life & the work: Art and biography* (pp. 28-33). The Getty Research Institut.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- Lejeune, Ph. (1988). *On autobiography*. University of Minnesota Press.
- Lejeune, Ph. (2012). Cine y autobiografía. Problemas de vocabulario. En G. Martín Gutiérrez (Ed.), *Cineastas frente al espejo* (p. 238). T & B editores.
- Man, P. de. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, (29), 113-118.
- Rancière, J. (2006). *Film fables*. Berg.
- Rush, M. (2007). *L'art vidéo* (3ra ed.). Thames & Hudson.
- Salas, C. G. (2007). *The life & the work: Art and biography*. Getty Research Institute.
- Schechner, R. (2015). *Performed imaginaries*. Routledge.



- Sibilia, P. (2008). *La intimidación como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Sturken, M. (1996). The politics of video memory: Electronic erasures and inscriptions. En M. Renov & E. Suderburg (Eds.), *Resolutions: Contemporary video practices* (pp. 1-12). University of Minnesota Press.
- Suchenski, R. I. (2016). *Projections of memory: Romanticism, modernism, and the aesthetics of film*. Oxford University Press.
- Vergine, L. (1976). *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*. Skira.
- Westgeest, H. (2016). *Video art theory: A comparative approach*. Wiley Blackwell.

### Sitios web

- Fundación Miró. (2018). *Kader Attia. Las cicatrices nos recuerdan que nuestro pasado es real*  
<https://www.fmirobcn.org/es/exposiciones/5739/kader-attia-las-cicatrices-nos-recuerdan-que-nuestro-pasado-es-real>
- Jbgoje Nvfoj (2007) *Measures of Distance, (Mona Hatoum)* [Video]. Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/x31gw4>
- KEXP. (2015, 21 de Abril). *Stromae - Full Performance (Live on KEXP)* [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=oq766xFY8\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=oq766xFY8_Y)
- MOCA North Miami. (2013) *Tracey Emin: Why I Never Became a Dancer, 1995* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/79687251>
- Stromae. (2013, 6 de junio). *Stromae - Papaoutai (Official Music Video)* [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=oiKj0Z\\_Xnjc](https://www.youtube.com/watch?v=oiKj0Z_Xnjc)

**Name and Surname:** Úrsula San Cristóbal.

**Membership:** Independent Researcher / The Taller de Músics, Bachelor of Music. Spain.

**ORCID iD:** 0000-0002-3809-9371

**Email address:** [usancristobal@gmail.com](mailto:usancristobal@gmail.com)