

CAMINO DE VALDENIGRIALES 6, 1i



Fernanda Osborne González-Fabrés

CAMINO DE VALDENIGRIALES 6 1i

Exploración de la soledad en el espacio doméstico



Universidad
Francisco de
Vitoria

UFV Madrid

Fernanda Osborne González-Fabrés
@fernandaosbornegfy@gmail.com
Amaia Salazar
amaia.salazar@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria
Facultad de Comunicación
Grado en Bellas Artes

Trabajo fin de grado
Curso 2024-2025
Convocatoria extraordinaria

Mi más sincero agradecimiento a Camino de Valdenigrales 6 1i, ya que me has prestado la oportunidad de recogerme entre tus cuatro paredes, donde he podido reflejarme. Gracias por nuestras conversaciones a veces tan gratificantes y otras tan dolorosas. Gracias a todos los que han cruzado tus puertas, a los que vuelven y a los que no van a volver.

Gracias a todas las personas que han sido parte fundamental de este proyecto. A quienes me han acompañado física o simbólicamente. Gracias a Celia Beneytez, porque si tú no creyeras en mi obra incluso más que yo, no me atrevería a investigar nuevos territorios de exploración. A Fernando Urrutia, por introducirme al lenguaje de la proyección, y por prestarme ese proyector que lleva ocho meses encima de mi frogorífico. A Celia, María Lastras y Fernando, por ayudarme a grabar mi intimidad en el piso, con cuidado y respeto. Gracias también a todos los que se prestaron a ser retratados en mi hogar, por habitar conmigo ese espacio, por dejarse mirar y mirar conmigo.

A mis padres, por haberme dado la oportunidad de estudiar en Madrid, porque sin vosotros no habría *Camino de Valenigrales 6, 1i*. Gracias a Amaia Salazar y Javier Riera, por creer en mi obra. Vuestro acompañamiento ha motivado el impulso de llevar a cabo este proyecto.

Y gracias a todas las experiencias y conversaciones que han construido este imaginario. A ti, papá, y a Javier Masoliver, Nicolás Arreciado, Fernando Urrutia, Carolina López, mi abuela, mi madre, a Tomás, Carmen, Vero y Celia.

Cada uno de vosotros forma parte de mi imaginario y de mi forma de autopercibirme. En lo luminoso y en lo oscuro, en la ternura y en el conflicto. Sois espejos, fantasmas y testigos de esta grieta que intento nombrar entre el yo en soledad y el yo acompañado.

CAMINO DE VALDENIGRALES 6, 1i surge de la experiencia de la soledad en el espacio doméstico y de la irrupción de pensamientos intrusivos en forma de la mirada del otro. Este proyecto explora la autorrepresentación como herramienta antropológica para reflexionar sobre la identidad, la desconexión entre el “yo” social y el “yo” individual y la relación con la realidad desde lo cotidiano.

El proyecto se desarrolla en el espacio doméstico, un espacio de tránsito e introspección donde se investiga cómo las actividades automatizadas del día a día generan un estado de desconexión mental con la realidad.

A través de proyecciones sobre estas rutinas, se explora cómo emergen voces internas que se proyectan sobre el cuerpo y el entorno.

A su vez, se indaga en cómo la mirada del otro—ya sea real o internalizada—influye en la construcción de la identidad.

Mediante estas proyecciones, se busca reconciliar la disonancia entre el “yo” en soledad, donde la artista se siente observada y fragmentada, y el “yo” en compañía, donde esa sensación de juicio desaparece.

Este proyecto busca tender un puente entre ambos estados, utilizando la autorrepresentación como un medio para comprender y unificar la identidad en distintos espacios y contextos.

SOLEDAD / ESPACIO DOMÉSTICO / MIRADA DEL OTRO / AUTORREPRESENTACIÓN / PROYECCIÓN

CAMINO DE VALDENIGRIALES 6, 1i arises from the experience of solitude in the domestic space and the intrusion of intrusive thoughts in the form of the gaze of the other. It explores self-representation as an anthropological tool to reflect on identity, emotional disconnection, and the relationship with reality from the everyday.

The project is developed in the domestic space—a space of transition and introspection—where it investigates how automated daily activities generate a state of mental disconnection from reality. Through projections onto these routines, it explores how internal voices emerge and are projected onto the body and surroundings.

It also delves into how the gaze of the other—whether real or internalized—influences the construction of identity. Through these projections, it seeks to reconcile the dissonance between the “self” in solitude, where the artist feels observed and fragmented, and the “self” in company, where that sense of judgment disappears.

This project aims to bridge both states, using self-representation as a means to understand and unify identity across different spaces and contexts.

SOLITUDE / DOMESTIC SPACE / GAZE OF THE OTHER / SELF-REPRESENTATION / PROJECTION

ÍNDICE

Introducción	12
1. Objetivos y Metodología.....	16
1.1 Objetivos.....	16
1.2 Metodología.....	17
2. Marco teórico	24
2.1 Soledad s.XXI. Condición afectiva y síntoma estructural	24
2.1.1 Automatismo. Hiperactividad y desconexión.....	28
2.2 Mirada y otredad. Identidad, reconocimiento y exposición.....	30
2.2.1 Voyeurismo. Ser visto, ser controlado.	34
2.3 Espacio doméstico como territorio simbólico y político.....	36
2.3.1 Arte y espacio según Martin Heidegger	37
2.3.2 El concepto de no-lugar y el espacio doméstico	38
2.3.3 Espacio doméstico como proyección identitaria	42
2.4 Autorretrato como estrategia crítica y corporal	47
2.4.1 El autorretrato como respuesta al control: Panoptismo	47
2.4.2 El cuerpo como soporte de memoria, deseo y resistencia	50
2.4.3 Nuevas formas de autorretrato en la contemporaneidad	54
3. Desarrollo	60
3.1 Diagnóstico final del estado de la cuestión	60
3.2 Propuesta personal : Camino de Valdenigrales 6, 1 i.....	61

3.3 Desarrollo conceptual	62
3.3.1 Un ruido silenciador: El exterior, evasión y fiesta.....	62
3.3.2 Apertura doméstica al exterior.....	71
3.3.3 Huellas visuales como espectros de presencia	75
3.3.4 Identificación de voces, miradas y fantasmas de lo cotidiano	76
3.3.5 Intimidad y voyeurismo	80
3.3.6 Primeras proyecciones en el espacio doméstico.....	84
4. Desarrollo del proyecto creativo	90
4.1 Contextualización	90
4.2 Recogida de material del exterior.....	90
4.3 Construcción del espacio.....	97
4.4 Sesiones de fotografía.....	98
4.5 Hacia el video y la performance	99
4.6 Creación audiovisual	100
4.7 Identificación y representación de los “fantasmas”	102
5. Análisis de resultados	108
6. Conclusiones	146
7. Bibliografía y webgrafía	152
8. Anexos.....	160

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Justificación o motivación

Camino de Valdenigrales 6, 1 i es el espacio que habito, pero también el lugar donde por primera vez he experimentado la soledad de forma consciente, sintiendo una ausencia y un vacío de los que he intentado evadirme. Para ello, he automatizado mis actividades domésticas, generando ruido y propiciando una desconexión tanto física como mental.

Este proyecto nace de la necesidad de reconciliar ¿Quién soy en soledad?, donde me siento observada y fragmentada, con ¿Quién soy en compañía?

El resultado de esta investigación se materializará en una exposición que recreará mi espacio doméstico fuera de su contexto original, permitiendo una observación distanciada de la soledad, la ausencia, la mirada del otro y mi propia autopercepción.

Planteamiento del problema

En la cotidianeidad automatizada del hogar, surgen diálogos internos que examinan la identidad de la artista. La mirada del otro, como una presencia invisible condiciona esa percepción.

La hiperconexión constante y la sobreexposición han diluido los límites entre el “yo” en sociedad y el “yo” en soledad o en la intimidad, como en este caso se trata en el espacio doméstico.

Este proyecto investiga esta tensión identitaria entre lo íntimo y lo performativo, el interior y el exterior y la presencia o la ausencia de las miradas externas.

Busca establecer un puente entre mi yo en el ámbito privado y mi yo en el espacio compartido.

Estructura de la memoria

La memoria se articula en torno a una investigación teórica y visual que parte de la soledad en el hogar y deriva en la autorrepresentación como respuesta a una tensión entre el yo individual y el yo colectivo. El desarrollo conceptual narra un proceso en el que, tras buscar fuera lo que no se halla, el cuerpo se convierte en soporte de proyecciones interiores y exteriores, culminando en autorretratos mediante distintas técnicas que confrontan la intimidad del hogar con el exterior.

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1.1 Objetivos

Objetivo general

Conectar quién soy en la intimidad de mi hogar y quién soy en el exterior, explorando cómo la presencia de otros y del exterior, influye en mi identidad y autopercepción.

Objetivos específicos

-Analizar la relación entre la identidad y la soledad.

- Investigar cómo la presencia de otros, física o mental, influye en la forma en que me percibo a mí misma dentro y fuera de mi espacio doméstico.

- Estudiar cómo influye el espacio doméstico en nuestra construcción identitaria y de cómo nuestro cuerpo habita el espacio.

- Identificar las miradas que condicionan mi identidad en soledad y trasladarlas del plano intangible al físico a través de una obra pictórica.

-Utilizar el autorretrato como un puente entre quién soy en soledad dentro de mi hogar y quién soy en presencia de otros en el exterior.

-Explorar mediante proyecciones la conexión entre lo consciente y lo automático, lo presente y lo ausente, para revelar cómo mi identidad se transforma en estos dos espacios.

- Documentar y evaluar el proceso creativo para generar reflexiones sobre los temas de soledad, la autopercepción, la relación entre identidad y espacio y el interior frente al exterior del hogar.

- Descontextualizar mediante el análisis y la experimentación mi espacio doméstico y hacerlo perceptible mediante una exposición final para poder generar puentes que hagan conectar o reflexionar sobre la experiencia de habitar en soledad el hogar.

1.2 Metodología

Investigación teórica:

La presente investigación se sustenta en una metodología de carácter teórico que combina enfoques filosóficos, sociológicos y estéticos para abordar la expresión del autorretrato en el contexto de la soledad contemporánea y el espacio doméstico, así como la tensión entre el yo individual y el yo social. A través del análisis de textos fundamentales y discursos clave, se construye un marco conceptual que permite comprender de forma crítica las dinámicas del habitar, la representación identitaria y la visibilidad del cuerpo en el arte contemporáneo.

El estudio parte de una reflexión en torno a la soledad en el siglo XXI, entendida no solo como una condición afectiva, sino como un fenómeno social vinculado a la automatización de la vida cotidiana. Autores como Byung-Chul Han, Zygmunt Bauman y Fay Bound Alberti ofrecen perspectivas fundamentales para entender las transformaciones recientes en las formas de aislamiento, hiperconectividad, cansancio existencial o relacional. A estos enfoques se suman las aportaciones de Parente y Axel Honneth, que permiten enmarcar estos procesos en debates sobre tecnología, autonomía y reconocimiento social.

Desde esta base, se examina el papel de la mirada del otro como parte constitutiva del yo, explorando cómo la presencia (o ausencia) de una mirada social condiciona la construcción de la identidad. En este sentido, el pensamiento de Jean-Paul Sartre y John Berger resulta clave para entender la dimensión fenomenológica y política del ser mirado, así como los mecanismos de voyeurismo y exposición que emergen en el ámbito doméstico y artístico. Este análisis se enriquece con los aportes de Paula Roldán y su reflexión sobre la intransitividad de la imagen, junto a casos artísticos como el de Cindy Sherman, Vito Acconci, Sophie Calle y Francesca Woodman, desde el autorretrato íntimo y performativo.

El espacio doméstico, concebido como lugar simbólico y político, constituye otro eje central de la investigación. Se aborda tanto desde una perspectiva filosófica como desde estudios visuales, recurriendo a textos de Martin Heidegger, Marc Augé y Gaston Bachelard, quienes ofrecen una lectura ontológica, antropológica y poética del habitar. A ellos se suman estudios contemporáneos que analizan el hogar como construcción cultural e imaginario identitario, como los de J. J. Cuervo Calle, J. Uzcátegui Araujo o L. Mendinueta. La obra de artistas como Doris Salcedo o Louise Bourgeois sirve como material de análisis para explorar estas relaciones entre cuerpo, memoria y espacio.

La cuestión del autorretrato se vincula aquí a procesos de exposición, vigilancia y control. Michel Foucault permite problematizar la necesidad de ser visto bajo la lógica panóptica de la modernidad, donde la representación del “yo” queda atrapada entre la exposición a la mirada externa y la capacidad de decidir cómo mostrarse. Este marco se complementa con aproximaciones desde el arte y el género, como las propuestas de Claude Cahun y Nan Goldin.

La fenomenología del cuerpo tiene un papel destacado en este análisis, a través de las teorías de Maurice Merleau-Ponty y la exploración del cuerpo como superficie expresiva y campo de batalla simbólico, en prácticas artísticas que van desde el accionismo (Günter Brus) hasta los cuerpos mutantes y cyborg mediante la obra de Orlan contrastada con Donna Haraway. Por último, las propuestas de artistas contemporáneos como Filip Custic se insertan en este marco como reformulaciones digitales de la representación identitaria y la posible nueva corporalidad. Esta investigación teórica sirve de base para analizar una serie de prácticas artísticas que abordan temas como la soledad, la mirada, el cuerpo y el espacio, generando así un diálogo transversal entre filosofía, arte y experiencia contemporánea.

Investigación de campo:

La investigación de campo parte de una experiencia directa: la primera vez que la artista habita un espacio doméstico en soledad.

Camino de Valdenigrales 6, 1i, la dirección de su piso se convierte en el escenario desde el cual se activa una observación sostenida de las tensiones entre el cuerpo, la identidad y la intimidad. En este contexto, las acciones cotidianas como fregar, barrer o tender la ropa, adquieren un carácter automático, casi ritual, como respuesta al silencio que invade el espacio. A pesar de estar sola, existe la percepción de una conversación continua, dando lugar a una inquietud fundamental: ¿quién acompaña cuando no hay nadie? O ¿estamos siempre acompañados por otros pese a una soledad física?

Como reacción inmediata, se busca la evasión mediante ruido; música y plataformas digitales que, lejos de resolver la sensación de vacío, profundizan la desconexión. El hogar, en vez de refugio, se torna hostil. A raíz de esta fricción, la artista se desplaza al exterior en busca de la mirada del otro, realizando retratos fotográficos en espacios nocturnos madrileños como bares y discotecas, donde la efervescencia colectiva produce encuentros fugaces. La cámara funciona como mediadora: habilita una conexión breve, captura una identidad que emerge en la interacción, y deja una huella visible.

Sin embargo, las imágenes, vistas posteriormente desde la soledad del piso, evidencian su condición espectral. Lo retratado no acompaña; actúa más bien como testigo de una distancia.

Esta insatisfacción invierte la dirección del desplazamiento: en vez de salir al encuentro del otro, se le invita a entrar. Durante dos meses, alrededor de treinta personas acceden al espacio doméstico de la artista, donde se establece un vínculo a través del retrato. Lo íntimo se comparte: la cocina, el cuarto de baño, la nevera, los objetos cotidianos se exponen sin filtro. Cada retrato se realiza en sesiones breves, en las que el contacto visual constante genera momentos de revelación o incomodidad. El cuerpo del otro, al ser observado con detenimiento, se vuelve extraño y a veces incómodo. Los retratos son colgados en la pared del salón, y su presencia genera nuevas preguntas, la ausencia física se transforma en una especie de compañía muda. Surgen testimonios de quienes han sido retratados que expresan esta ambigüedad: estar y no estar al mismo tiempo. Como plantea Fernando Urrutia, “ser retratado fue incómodo. Más que una mirada, es una indagación profunda del rostro, y por tanto del alma.” Otros hablan de intrusión, de sentirse ladrones de una intimidad, incluso mientras se acomodaban en ella.

Esta situación reactiva una investigación previa centrada en la influencia de las miradas biográficas sobre la autoimagen. Mediante grabados, se había explorado cómo la mirada masculina, familiar o afectiva, actuaba como filtro sobre el cuerpo y la percepción propia. Ahora, estas mismas miradas parecen habitar el hogar: se hacen presentes cuando hay desorden, cuando se interrumpe el cuidado personal, cuando se está sola. Algunas son benévolas; otras, demasiado críticas.

Desde ahí, se desplaza el foco hacia el propio piso como motor de las inquietudes que impulsan este proyecto. Las paredes, los objetos, los rincones se convierten en espectadores silenciosos. El hogar ya no solo contiene intimidad, sino que observa. Se exploran entonces prácticas autorreferenciales: retratos de la artista realizados por otras personas, sesiones de modelo al natural, intervenciones sobre tela, cristal o proyección de imágenes. El cuerpo, la intimidad y la mirada externa se convierten en elementos de una narrativa en la que el hogar actúa como interlocutor.

Finalmente, se desarrollan ejercicios de proyección en los que el espacio doméstico se transforma en soporte visual: ollas, cortinas, bañeras y electrodomésticos son activados como superficies para imágenes del archivo personal. Esta acción, en principio lúdica, revela una dimensión conceptual más profunda: las proyecciones materializan el cruce entre lo exterior y lo interior, entre la mirada del otro y la introspección.

Investigación creativa:

La metodología creativa parte de un proceso de observación en el espacio doméstico, donde el cuerpo de la artista se convierte en herramienta de análisis. Se articula una secuencia de acciones que transita desde lo cotidiano automatizado hacia lo simbólico, utilizando técnicas como la fotografía, el vídeo la performance y la intervención pictórica.

El proceso comienza con la recolección de material audiovisual en espacios públicos, especialmente en momentos de tránsito (metro, autobús, calles, bares), donde el cuerpo se convierte en sujeto observado y observador. Las imágenes obtenidas funcionan como archivo vivo, en el que se refleja la tensión entre la intimidad y la exposición, entre la mirada interior y la social.

Posteriormente, la artista traslada ese archivo visual al espacio doméstico, donde el cuerpo vuelve a situarse en el centro del proceso. En una primera etapa, se proyectan imágenes del exterior sobre su cuerpo, sobre el espacio doméstico mayoritariamente en la cocina. La piel se convierte en superficie de cruce entre lo público y lo íntimo, generando un espacio simbólico de negociación entre ambas dimensiones. Estas proyecciones se registran fotográficamente con cámara digital.

En el desarrollo del proyecto, la artista percibe que ciertos gestos y estados no pueden ser capturados desde la imagen fija. Aparece entonces el vídeo como herramienta clave.

Paralelamente, se lleva a cabo una obra pictórica como cierre y apertura del proceso. Un lienzo de gran formato, del tamaño exacto de la pared principal del salón de la artista, se pinta íntegramente de negro. El negro actúa como la sombra ya presente. A diferencia de la pintura donde se parte del blanco y se generan sombras, aquí se parte de la oscuridad para extraer luz, lo que podría representar la conciencia.

A través de técnica mixta; acrílico, óleo, pastel y tiza, se va revelando quiénes son esas presencias que habitan la soledad física de la artista, configurando un mapa visual de las identidades internas, voces o miradas que la acompañan.

Toda la metodología investiga distintos lenguajes y formatos. No se parte de una técnica cerrada, sino de una necesidad: visibilizar lo invisible. Por eso el proceso se mueve entre la imagen documental y la intervención subjetiva, entre lo íntimo y lo social, entre lo real y lo fantasmagórico. Es una metodología construida desde el cuerpo y en diálogo constante con el entorno.

2. MARCO TEÓRICO

2. MARCO TEÓRICO

2.1 La soledad en el siglo XXI Condición afectiva y síntoma estructural

Lo que en algún momento se presentaba como una cualidad “estar sin nadie más” ha evolucionado hacia un sentimiento de carencia. La Real Academia Española define la soledad como la “carencia voluntaria o involuntaria de compañía” y también como un “lugar desierto o tierra no habitada”. Esta evolución semántica revela cómo la soledad ha pasado de ser una elección a una condición percibida negativamente: una cualidad, un sentimiento, un lugar.

Desde una perspectiva antropológica, se distingue entre la soledad objetiva y la subjetiva. La primera hace referencia al hecho físico de no estar acompañado, mientras que la segunda se relaciona con la experiencia interna de desconexión, independientemente de si hay o no personas alrededor.

En el contexto actual del siglo XXI, esta dimensión subjetiva ha cobrado mayor protagonismo. A pesar de la hiperconectividad digital que define nuestra época, la Organización Mundial de la Salud ha declarado la soledad como una epidemia silenciosa. Estamos más conectados que nunca, pero al mismo tiempo profundamente desconectados de nosotros mismos y de nuestro entorno.

El filósofo Byung-Chul Han, en *La sociedad del cansancio* (2015), explora esta paradoja. Argumenta que la soledad contemporánea no se explica únicamente por la falta de contacto físico, sino por una crisis de identidad. El constante bombardeo informativo y la presión por ser productivos y autosuficientes han generado un vacío existencial. La necesidad de reafirmación continua nos impide conectar de forma genuina con nosotros mismos.

A esta idea se suma Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida* (1999), donde describe cómo la obsesión por una autoimagen en constante mejora genera una “guerra interior”. (p. 45) Este esfuerzo incesante por encajar y sobresalir nos conduce a la ansiedad y al sufrimiento, alejándonos aún más de las relaciones reales y significativas. Así, la soledad deja de ser una mera situación circunstancial para convertirse en un síntoma profundo de la sociedad actual.



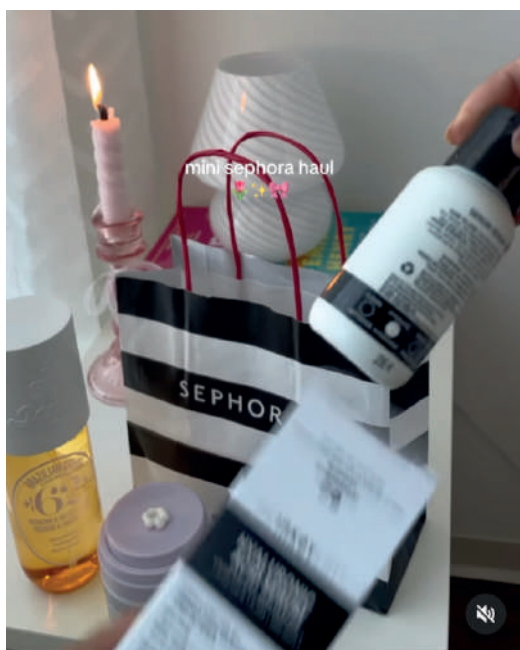
F. 1. Edward Hopper. *Morning Sun*, (1952)

La obra de Edward Hopper ilustra, a través de escenas casi cinematográficas, cómo la intimidad en la era moderna se transforma en melancolía, desconexión y desolación. Esta representación visual se encuentra teóricamente en Fay Bound Alberti, quien en *Una biografía de la soledad* (2019) afirma que “La intimidad se ha convertido en soledad en el siglo XXI”. (Alberti, 2019, p.58) Esta transformación, se sostiene, no únicamente por el resultado de factores individuales, sino de profundas causas históricas y culturales.

Alberti recupera el pensamiento del psiquiatra Carl Gustav Jung, quien planteaba que el viaje vital del ser humano consiste en diferenciar el yo de los otros. Jung en su obra *El yo y el inconsciente* (Jung, 2009) plantea que el desarrollo personal pasa por un proceso de individuación, en el que el individuo se diferencia del entorno social y del inconsciente colectivo, construyendo así un yo autónomo sin romper con los vínculos relacionales. Esta búsqueda de identidad cobra nuevos matices en una época donde los vínculos tradicionales se han debilitado.



F.2 Publicación en Instagram de @paulagonu
<https://www.instagram.com/reel/DFvk21gsBSn/>



F.3 Captura de la publicación en Instagram de @haul_now
<https://www.instagram.com/p/DKvHuhnIla5/>

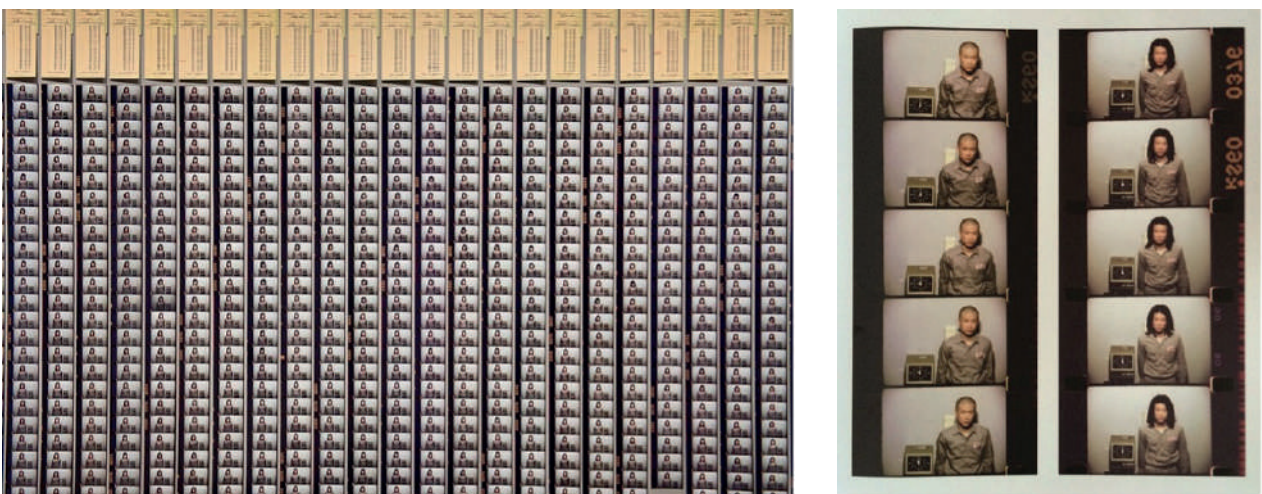
Alberti señala que en un mundo donde abundaban los dioses, la soledad era inconcebible, pues siempre existía la posibilidad de un consuelo divino. Con el declive de la religión y el auge del humanismo racional, ha surgido una nueva forma de soledad, en la que ya no hay una pérdida de espiritualidad, sino una transformación de los códigos de pertenencia.

Este cambio se refleja en los nuevos rituales digitales. Donde antes se acudía a templos, hoy proliferan prácticas como los hauls — videos (como vemos en las Figuras 2 y 3) donde se muestran compras de ropa, maquillaje o utensilios— o los *Get Ready With Me* (GRWM), en los que creadores de contenido comparten con sus seguidores sus rutinas cotidianas. Estas prácticas crean una ilusión de comunidad y cercanía a través de la pantalla. Sin embargo, esta aparente pertenencia digital no resuelve de manera estructural la experiencia de soledad no elegida. La ausencia de trascendencia y la simulación de vínculos pueden mitigar momentáneamente el aislamiento, pero no sustituyen el sentido profundo de conexión y pertenencia que antes ofrecían los vínculos espirituales o comunitarios reales.

2.1.1 Automatismo

La exponencial evolución tecnológica ha transformado no solo nuestra forma de percibir el tiempo y los lugares, sino también nuestra manera de autopercebirnos. La creciente automatización de las actividades humanas ha incrementado la eficiencia, pero a costa de nuestra capacidad de reflexión. Este fenómeno no se limita a los entornos industriales o laborales, sino que también afecta profundamente nuestras actividades de ocio y la construcción de nuestra identidad.

Byung-Chul Han en el capítulo cinco de la obra *La Sociedad del Cansancio* (2014) critica esta hiperactividad contemporánea, destacando cómo la repetición constante de tareas, tanto en el trabajo como en lo personal, genera una aceleración que elimina cualquier espacio para el descanso o la contemplación. La sociedad, al volverse incapaz de detenerse, se desconecta de su capacidad de introspección.



F.4 Tehching Hsieh *Time Clock Piece* (1980–1981)

Un ejemplo paradigmático de esta lógica se encuentra en la obra de Tehching Hsieh *Time Clock Piece* (1980–1981). En esta performance, el artista ficha cada hora durante un año, sin interrupciones. La repetición extrema convierte su cuerpo en una máquina, al servicio de un ritmo externo y deshumanizado. Esta automatización radical abre una grieta para reflexionar sobre la vivencia del tiempo, cuestionando cómo la rutina tecnológica transforma nuestra humanidad.

Del mismo modo, en el actual contexto de hiperconexión y sobreexposición digital, la construcción de la identidad se ve condicionada por dinámicas de visibilidad constante: ser percibido y validado por los demás puede llegar a convertirse en un requisito. Las redes sociales, al fomentar una exposición permanente del yo, generan una identidad moldeada por la mirada ajena, que puede acabar desplazando la reflexión interna. Como señala Honneth (1997), “Si el amor representa una simbiosis quebrada por la recíproca individualización, entonces lo que en él encuentra reconocimiento en las otras personas ocasionales es claramente su autonomía individual” (p. 132).

Sin embargo, esta autonomía se puede ver comprometida cuando el reconocimiento depende de patrones externos y fluctuantes de aprobación, propios del ecosistema digital. Así, al igual que Hsieh se vuelve pieza de una maquinaria temporal, nosotros corremos el riesgo de convertirnos en autómatas de la validación ajena, creando una grieta entre el ser auténtico y el ser expuesto.

2.2 La mirada del otro como constituyente de la identidad

Cobra relevancia la mirada del otro como constituyente de la identidad. En *Modos de ver*, John Berger analiza cómo la identidad femenina ha sido históricamente construida a través de la mirada masculina. “Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se ven a sí mismas siendo vistas por los hombres” (Berger, 2000, p. 55). Esta frase resume cómo la imagen de la mujer ha sido moldeada para satisfacer expectativas externas, convirtiéndose en objeto de observación y juicio.

Berger extiende esta crítica al análisis del desnudo femenino en la tradición pictórica occidental, como en *Susana y los viejos* de Tintoretto (1555). Allí, la representación del cuerpo femenino no responde a la percepción de la mujer sobre sí misma, sino a cómo debe ser vista por el espectador. Como Berger señala: “Ella está desnuda como el espectador la ve”. (Berger, 2000, p. 58). La mujer, entonces, no se presenta como sujeto, sino como imagen ofrecida a la mirada masculina.



F. 5 Tintoretto *Susana y los viejos* 1555

Berger subraya también la hipocresía moralista que recubre estas representaciones. En cuadros donde se representa a mujeres desnudas frente a un espejo, como en el caso de *Vanidad*, se condena la supuesta superficialidad femenina, cuando en realidad “el espejo estaba destinado a que la mujer accediera a tratarse a sí misma principalmente como un espectáculo” (Berger, 2000, p. 59). El juicio moral proyectado sobre la mujer sirve como herramienta de control: el espejo no refleja su vanidad natural, sino la que se le ha enseñado a adoptar como parte de su identidad.

Este juicio también lo encontramos en *El Juicio de Paris*, donde se introduce el concepto de la competición por la belleza: “la belleza se convierte en objeto de competición. El premio ha de ser poseído por un juez, es decir, ha de estar disponible para él” (p. 60). Así, la identidad de la mujer queda sujeta al reconocimiento externo; su valía depende de ser seleccionada, validada, poseída.

Así, Berger nos ofrece un análisis claro de cómo la mirada ajena y particularmente la mirada masculina, ha sido un mecanismo fundamental en la construcción histórica y cultural de la identidad femenina, transformándola en objeto de espectáculo, evaluación y deseo. Esta mirada no se limita al arte, sino que se extiende al modo en que las mujeres se ven a sí mismas, creando una identidad constantemente supervisada y moldeada desde fuera.



F. 6 Lucien Freud *Benefits Supervisor Sleeping* (1995)

Una obra como *Benefits Supervisor Sleeping* (1995) de Lucian Freud puede leerse como una ruptura deliberada con la tradición pictórica que Berger analiza en *Modos de ver*. En este cuadro, Freud retrata a Sue Tilley una mujer de complexión grande dormida, desnuda, y sin ninguna intención de posar para el espectador. A diferencia de los desnudos femeninos clásicos, donde la mujer aparece consciente de ser observada, componiendo su cuerpo y su expresión en función de una mirada externa en la obra de Freud se nos presenta una figura ajena a la auto-vigilancia, completamente ausente de la lógica del espectáculo. En lugar de la imagen idealizada y disponible que exige el juicio masculino, como ocurre en *El Juicio de París* o en los anuncios contemporáneos analizados por Berger. Freud nos confronta con un cuerpo real, pesado, sin adornos, que desafía tanto los cánones tradicionales de belleza como la expectativa de sumisión visual.

Podría decirse que, en este caso, el cuerpo no se contempla a sí mismo siendo visto, sino que se retira de la escena de la mirada, reivindicando así una forma de existencia femenina no mediada por el ojo masculino. Sin embargo, la pregunta permanece: ¿acaso no sigue operando la mirada del espectador sobre ese cuerpo? Freud parece señalar ese dilema: incluso cuando la mujer duerme, incluso cuando no se ofrece como espectáculo, su cuerpo sigue siendo objeto de observación.

En *El ser y la nada* (1943), Jean-Paul Sartre desarrolla el concepto de la mirada (le regard) como clave en la constitución de la identidad. La mirada del otro no es simplemente una percepción externa, sino una estructura ontológica que transforma radicalmente la autoconciencia. La presencia del prójimo revela al sujeto como un ser para otro, fijado en una imagen. Como señala Sartre: “El ‘ser-visto-por-otro’ es la verdad del ‘ver-al-otro’”. Así, la noción de prójimo no podría, en modo alguno, apuntar a una conciencia solitaria y extramundana que no puedo ni siquiera pensar, pues el hombre se define con relación al mundo” (Sartre, 1943, p. 164).

Esta dinámica se manifiesta con claridad en la experiencia de la vergüenza: “Tengo vergüenza de mí tal como me aparezco al prójimo. Y, por la aparición misma de un prójimo, estoy en condiciones de formular un juicio sobre mí mismo como lo haría sobre un objeto, pues al prójimo me aparezco como objeto” (Sartre, 1943, p. 143). En ese momento, el sujeto deja de ser plenamente dueño de su ser y se ve reflejado en la mirada ajena, cosificado y expuesto. La identidad, por tanto, se construye en un terreno compartido y conflictivo, atravesado por el juicio del otro y por la tensión entre autonomía y exposición.



F. 7 Cindy Sherman *Untitled Film Stills #52*, (1979)

La obra *Untitled Film Stills* (1977-1980) de la fotógrafa Cindy Sherman ofrece una reflexión visual penetrante sobre la construcción de la identidad femenina y su subordinación a la mirada del espectador. En esta serie, Sherman aparece en una variedad de escenas que remiten al cine clásico, recreando con minuciosa intención los estereotipos que históricamente han definido a la mujer en la cultura visual. Aunque las imágenes simulan momentos espontáneos, son cuidadosamente construidas, lo que subraya el carácter performativo y artificial de esas representaciones. Así, Sherman se convierte deliberadamente en objeto visual, sometida a una mirada que impone sentido y limita la expresión de una subjetividad autónoma.

Este mecanismo conecta con las teorías existencialistas sobre la mirada, que señalan cómo el ser humano, al ser observado, se convierte en objeto para el otro, viéndose reducido a una imagen externa que ya no le pertenece. En este marco, las mujeres que Sherman representa encarnan esa paradoja: atrapadas entre la voluntad de afirmarse como sujetos y la imposición de una identidad construida desde fuera. La serie revela cómo la mirada ajena no es neutra, sino una forma de poder que fija, interpreta y cosifica.

2.2.1 Voyeurismo

En la sociedad contemporánea, la mirada ajena tiene un papel crucial en la configuración de la identidad. La mirada no solo determina la forma en que los individuos se perciben a sí mismos, sino que también moldea cómo son percibidos y tratados por los demás. El concepto de voyeurismo, entendido como una invasión de la privacidad del otro a través de la observación, se convierte en una herramienta clave para entender cómo la mirada influye en la construcción de la identidad. Como explica Roldán (2014), la imagen no representa simplemente una copia de la realidad, sino que “sustituye la realidad por el fantasma inmediato de la misma: un fantasma de carne y hueso” (p. 3). Esta afirmación sugiere que la imagen genera una ilusión tangible que reemplaza la experiencia real, funcionando como un simulacro con cuerpo propio.

El autor evidencia cómo el deseo de observar sin participar genera una imagen distorsionada del otro, y por tanto, también del yo observado. Esta lógica se amplifica en el contexto digital, donde las redes sociales permiten observar y ser observados en un bucle constante, muchas veces sin reciprocidad. La exposición voluntaria e hipercontrolada del yo en estas plataformas no implica necesariamente una comunicación, sino que puede devenir en una forma contemporánea de voyeurismo, en la que el individuo se convierte en objeto de su propia mirada mediatizada y ajena.



F. 8 Vito Acconci *Following piece* (1969)

En su obra *The Following Piece* (1969), Vito Acconci realizó una serie de acciones en las que seguía a desconocidos por las calles de Nueva York hasta que estos ingresaban en un espacio privado. Esta intervención pone en evidencia los límites difusos entre lo público y lo privado. Como alega Doberti (2011), “los territorios públicos conquistan reconocimiento social al brindar un contexto privado y familiar sin embargo, también existen nominativos intermedios, como semipúblico y semiprivado, para pensar cómo se superponen lo público y lo privado” (p. 2).

La acción de Acconci también revela cómo la presencia del artista en el espacio público puede adquirir una dimensión de intromisión, asemejándose a una invasión del espacio privado. Su sola presencia transforma el entorno urbano en un contexto de intimidad vulnerada, desdibujando los límites entre lo visible y lo invisible. Así, la obra plantea cuestiones fundamentales sobre el control del espacio personal, el derecho a la privacidad y la fragilidad de las fronteras entre la exposición y la invisibilidad.



F.9 Sophie Calle *Suite Vénitienne* (1980)

Una década después, Sophie Calle llevó a cabo una acción de naturaleza similar en su obra *Suite Vénitienne* (1980), en la que siguió y documentó a un hombre por las calles de Venecia sin su conocimiento. A través de fotografías y notas, Calle construyó un relato en el que el otro se convierte en objeto de su mirada, sin que exista reciprocidad.

En este marco, Calle transforma el acto voyeurístico en una reflexión crítica sobre la vigilancia y la construcción de la intimidad. Ambas obras problematizan el concepto tradicional del voyeur: no se trata simplemente de mirar en secreto, sino de desdibujar los límites entre lo visible y lo oculto, entre lo íntimo y lo expuesto. Acconci y Calle invaden lo íntimo sin traspasar físicamente los umbrales de lo privado, lo que plantea una reflexión sobre cuándo y cómo comienza el espacio íntimo en una era de sobreexposición. Esta tensión entre mirada y espacio personal cuestiona la estabilidad de la identidad observada y la ética del observador.

Esta obra se encuentra vinculada al concepto de voyeurismo planteado por Calle (1979), que se refiere a la invasión consciente de la privacidad, y con la reflexión de Simone de Beauvoir sobre cómo la identidad se construye a través de las miradas ajenas. La obra de Francesca Woodman se enmarca dentro de una reflexión profunda sobre la mirada y la identidad, articulada desde una posición ambigua entre lo íntimo y lo público.

A través del autorretrato, Woodman explora el cuerpo femenino no solo como objeto de representación, sino como territorio donde se disputa el control de la imagen. En palabras de Baños Palacios (2021), “jamás se fotografiaba tal y como era sino que siempre escogía la manera en que deseaba mostrarse ante la cámara y presentarse ante sus receptores” (p. 48), lo que revela una constante negociación entre exposición y ocultamiento. Esta estrategia no solo le permite sostener el control sobre su propia imagen, sino que cuestiona activamente el lugar del espectador, obligándolo a confrontar los límites entre observar y ser observado.



F.10 Francesca Woodman *Self-Portraits* (1976-1980)

Este juego entre visibilidad y ocultamiento remite a la lógica del voyeurismo, donde la escena parece pensada para un espectador oculto. Como explica Roldán (2014), en obras como *La camisa alzada de Fragonard* “se tiene la sensación de ver la escena a través del ojo de una cerradura, como si las escenas fueran vistas por un mirón” (p. 1). En este sentido, Woodman subvierte esta lógica: no es el espectador quien espía, sino la artista quien decide qué mostrar y cómo, encarnando simultáneamente la figura observada y la que observa.

2.3 El espacio doméstico

2.3.1. Arte y espacio según Heidegger

“La relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con los espacios, se basa en el habitar” (Cuervo Calle, 2008, p. 5). Esta afirmación, que proviene de una lectura contemporánea del pensamiento de Heidegger, nos sitúa en el centro de una cuestión fundamental: el espacio no es una entidad física neutral ni un mero contenedor funcional, sino una dimensión ontológica que se configura a partir de la existencia humana. Martin Heidegger en su obra *El Arte y el espacio* (2019) va más allá del entendimiento técnico o geométrico del espacio al plantear que “la configuración acontece en la delimitación, entendida como inclusión y exclusión con respecto a un límite” (Heidegger, 2019, p. 13). Es decir, el espacio no está dado previamente como una extensión homogénea, sino que emerge en el acto de delimitar, de establecer una relación significativa entre presencia y ausencia.

En esta línea, Heidegger se pregunta críticamente: “¿El espacio, es esa extensión uniforme, indistinguible en cualquiera de sus posibles ubicaciones, equivalente en todas sus direcciones, pero imperceptible a los sentidos?” (Heidegger, 2019, p. 15). Esta interrogación revela una ruptura con la concepción moderna del espacio como mero vacío mensurable, y nos invita a pensar el espacio como una experiencia vivida, como un fenómeno que no se capta por la razón matemática sino por la presencia poética de las cosas.

Desde esta perspectiva, el espacio no puede reducirse a una estructura física preexistente: “Queda por resolver el modo en el que el espacio es y si se le puede atribuir en general un ser” (Heidegger, 2019, p. 17). Aquí el pensamiento de Heidegger se adentra en una dimensión ontológica del espacio, como algo que no simplemente es, sino que acontece en relación con el ser. El espacio, por tanto, no puede entenderse sin referencia al modo de existencia del ser humano, quien lo habita y lo configura en su experiencia cotidiana.

Por eso, Heidegger advierte que “mientras no experimentemos la peculiaridad del espacio, el hablar de un espacio artístico también seguirá permaneciendo un asunto oscuro” (Heidegger, 2019, p. 19). El arte, en tanto revelación del ser, no ilustra un espacio ya dado, sino que lo hace emerger. Es en la obra artística donde el espacio se desoculta, donde se hace evidente su carácter de lugar, de encuentro, de posibilidad de sentido. El espacio artístico, entonces, no es un escenario pasivo, sino una presencia activa que acontece con la obra y a través de ella.

2.3.2. El concepto de no-lugar y el espacio doméstico

Heidegger nos invitaba a comprender el espacio como una experiencia ontológica configurada por el acto de habitar y Marc Augé, nos propone una mirada crítica a los espacios contemporáneos donde esa experiencia se diluye. En *Los no lugares*, Augé afirma: “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 2017 p. 83). Los no lugares no son simplemente sitios de tránsito como aeropuertos, centros comerciales o hoteles sino que son espacios donde el sujeto pierde toda inscripción simbólica: no se construye vínculo, ni memoria, ni pertenencia.

Lo inquietante surge cuando esa lógica del no lugar se traslada al espacio doméstico, tradicionalmente entendido como el refugio último de la intimidad y la identidad. ¿Qué sucede cuando el hogar y más aún, la cama se convierte en un territorio sin arraigo? Tracey Emin responde a esta pregunta con una obra que subvierte radicalmente los significados del ámbito doméstico. En *My Bed* (1998), la artista no representa un entorno privado: lo despliega como ruina emocional. Botellas vacías, colillas, condones usados, ropa interior manchada: todo un inventario de restos íntimos que, lejos de articular un hogar, exhiben un naufragio subjetivo.

En ese sentido, el arte, como diría Heidegger, sigue siendo revelación del ser, pero ahora no en la forma del desocultamiento armónico de un mundo, sino en el gesto violento de exhibir su quiebre.



F.11 Tracy Emin *My Bed* (1998)

Emin recuerda: “Oh, Dios mío, podía haber muerto aquí, y así era como me habrían encontrado. Y entonces, pasé repentinamente de estar horrorizada ante lo que tenía delante, a sentirme distanciada de todo aquello que de repente percibí como algo bello. Me imaginé la escena fuera de aquel contexto, congelada, fuera de mi cabeza en otro lugar” (Freeman, 2006, como se cita en Sáez Pradas, 2015, p. 25). Esta declaración no solo revela la potencia afectiva de la instalación, sino también su inscripción en una lógica de desplazamiento simbólico: el cuarto se convierte en escena, la cama en dispositivo de enunciación y no lugar emocional.

Sáez Pradas lo describe con precisión al señalar que Emin lleva a cabo “este derramamiento de todo lo que pertenece a la esfera privada y que ella acaba por convertirlo en público” (2015, p. 26). La cama ya no es símbolo de descanso, ni de intimidad amorosa, ni de refugio: es la escenografía de una subjetividad colapsada, una cápsula afectiva que ya no protege sino que expone. En términos de Augé, podríamos decir que *My Bed* podría encarnar un no lugar emocional, un espacio donde ya no hay apropiación ni arraigo, y donde el “yo” se convierte en espectador distante de su propia descomposición.



F.12 Sophie Calle *The sleepers* (1979)

En *The Sleepers*, Sophie Calle descontextualiza la intimidad individual del hogar al convertir la cama en un espacio compartido y transitorio. La identidad de los durmientes, y el vínculo entre sujeto y espacio cambia. Calle transforma el hogar en lo que podría ser un hotel. La cama alquila presencias.

Podría entonces convertirse en un “no lugar” o todo lo contrario. Ya que se podría ver como una lugar en el que la identidad se diluye o en el que se comparte un lugar íntimo con desconocidos. Los cuerpos entran y salen, pero el espacio permanece igual. Calle subvierte el vínculo entre espacio e identidad: ¿Cómo habitan los sujetos el espacio?

Tanto *The Sleepers*(1979) como *My Bed* (1998) interrogan el hogar no como forma arquitectónica, sino como experiencia subjetiva. ¿Puede un espacio íntimo dejar de ser un lugar? En ambas obras, la cama, símbolo doméstico por excelencia, se convierte en el eje de una reflexión ambigua: lugar de memoria, pero también de desplazamiento, de anonimato. Como señala Marc Augé, “la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos, no integran los lugares antiguos: estos catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de lugares de memoria” (Augé, 2017, p. 83). Las artistas no alegan si estamos frente a un lugar o un “no lugar”, pero hacen visible la inestabilidad de esa frontera.



F.13 Sophie Calle *The sleepers* (1979)

En *Blind Light* (2007), Antony Gormley plantea una experiencia espacial que puede relacionarse con el concepto de “no lugar” desarrollado por Marc Augé: espacios marcados por la ausencia de referencias simbólicas, por la anonimidad y la transitoriedad. Al sumergir al espectador en una sala saturada de niebla, sin límites visibles ni puntos de orientación, la instalación genera una percepción espacial inestable, que invita a repensar la relación entre cuerpo, entorno e identidad.

El visitante no se sitúa en un espacio reconocible, sino en una especie de suspensión donde la propia presencia corporal se convierte en único anclaje posible. Más que representar directamente un no lugar como los que describe Augé, la obra de Gormley parece explorar esa sensación de pérdida de inscripción simbólica, abriendo preguntas sobre qué significa habitar, cómo construimos sentido a través del espacio, y qué ocurre cuando esa construcción se desdibuja.



F.14 Antony Gormley *Blind Light*, (2007)

2.3.3. El espacio doméstico como lugar de memoria y proyección identitaria

En *La Poética del Espacio* (1957), Gaston Bachelard aborda la casa como un espacio íntimo, cargado de significados afectivos y simbólicos, más allá de su configuración arquitectónica o funcional. Desde un enfoque fenomenológico, considera que la casa constituye un “ser privilegiado” (Bachelard, 1957, p. 27), “en tanto que es capaz de integrar múltiples valores particulares en un valor fundamental: el de la intimidad habitada”(Bachelard, 1957, p. 27).

A lo largo del texto, Bachelard enfatiza en cómo la memoria y la imaginación se entrelazan en la experiencia del hogar. No se trata solo de recordar un lugar, sino de revivirlo con una intensidad emocional que revela su profundidad simbólica: “abordando las imágenes de la casa con la preocupación de no quebrar la solidaridad de la memoria y de la imaginación, podemos esperar hacer sentir toda la elasticidad psicológica de una imagen que nos conmueve con una profundidad insospechada” (Bachelard, 1957, p. 29). Esta dimensión afectiva de lo doméstico se hace aún más evidente en la relación entre el espacio y los recuerdos: “las casas perdidas para siempre viven en nosotros. Insisten en nosotros para revivir, como si esperaran que les prestáramos un suplemento de ser” (Bachelard, 1957, p. 66). Así, la casa no es únicamente un escenario de la vida cotidiana, sino un lugar donde se sedimentan emociones, experiencias y vínculos, convirtiéndose en un verdadero archivo afectivo.

Incluso en sus zonas más marginales o escondidas, como los rincones, se condensa esta carga simbólica: “el rincón es entonces una negación del universo. En el rincón no se habla consigo mismo. Si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda el silencio, un silencio de los pensamientos” (Bachelard, 1957, p. 127). Y, como señala, la imaginación habita esos espacios con un sentido de refugio, incluso aunque sea ilusorio: “veremos a la imaginación construir ‘muros’ con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas” (Bachelard, 1957, p. 28).

En este contexto, la casa se presenta como un “primer universo” del sujeto: un microcosmos donde se entrelazan la identidad, el recuerdo y el deseo. Lejos de ser un contenedor neutro, es un espacio que se habita emocionalmente, que se imagina y se sueña, convirtiéndose así en una extensión simbólica del “yo”.



F.15 Doris Salcedo *Casa viuda VI*, (1995)

Esta concepción poética del espacio doméstico explorada por Gaston Bachelard, conecta con la obra de Doris Salcedo, *Casa Viuda* (1995), donde mediante sus instalaciones que recogen objetos domésticos atravesados por la destrucción de la guerra, convierte la morada en un territorio caracterizado por la ausencia, la pérdida y el silencio.

En su análisis de esta obra, Lauren Mendiñeta (2025) escribe: “En ella no sólo nuestros recuerdos están alojados, también nuestros olvidos. La memoria es la morada del mundo inmaterial que nos habita” (p. 7). La obra analizada de la instalación está compuesta por una silla infantil conectada a dos costillas humanas que hacen de patas de la silla, en segundo lugar una pieza tubular negra y todo esto conectado con dos puertas que forman un ángulo recto. Lauren Mendiñeta alega que al contemplarla experimentó estar frente a una tumba.

La pieza combina objetos domésticos cotidianos cargados de intimidad con fragmentos corporales que aluden a la muerte. Así, el espacio del hogar se transforma en un escenario donde la memoria y el dolor coexisten, mostrando cómo lo íntimo también puede ser atravesado por la violencia.

Mendiñeta sostiene que “La casa es el espacio por excelencia de la memoria; en ella se aloja la arqueología sentimental de sus habitantes, en ella nuestros sueños tienen albergue” (2025, p. 6). Así, los objetos en la obra de Salcedo no son simples restos de lo cotidiano, sino portadores de la ausencia, de lo que ya no está pero aún nos habita.

En este sentido, la instalación se convierte en una casa vaciada, habitada por el duelo. Los elementos arquitectónicos, dislocados y suspendidos, hacen visible la fractura entre el recuerdo y la materia. Recuperando a Heidegger, con *El Arte y el Espacio*, alega que “Tendríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no se limitan a pertenecer a un lugar” (Heidegger 2019, p.27) La obra de Salcedo no ilustra la casa, sino que la desarma y convierte los objetos en signo de lo irresuelto, proponiendo una estética del vacío donde lo íntimo y lo político se entrelazan.

Salcedo parte de un trabajo testimonial, entrevistando a víctimas de la violencia en Colombia, y recogiendo objetos ,como muebles, prendas o fragmentos orgánicos, que han sobrevivido a los hechos traumáticos. Estos elementos, privados de su funcionalidad, son resignificados en las instalaciones. De este modo, la casa, en tanto espacio privado, se convierte en “el ámbito privilegiado para el drama humano de la vulnerabilidad, la desaparición y la muerte” (Uzcátegui Araujo, 2010, p. 238). Los restos y ruinas de lo doméstico funcionan como vestigios de una presencia ausente, activando la memoria en un lenguaje visual donde lo literal y lo simbólico se entrelazan.

La artista dirige su atención a aquello que ha sido “elidido, olvidado por la historia oficial o las conveniencias políticas” (Uzcátegui Araujo, 2010, p. 239), y que ha sido excluido al ámbito de lo privado. En este sentido, el espacio de la casa se vuelve político al convertirse en el archivo no institucional de las violencias no narradas: lo que no se dijo, lo que no se recuerda oficialmente, encuentra en la casa un lugar donde persistir, aunque sea como espectro o herida. Es así como, en palabras del mismo análisis, La casa viuda traza un territorio simbólico “donde la historia particular de una víctima se confunde y se entremezcla con la historia de dolor y duelo colectivo” (Uzcátegui Araujo, 2010, p. 240).

En este cruce entre lo íntimo y lo histórico, el hogar deja de ser solamente un espacio físico y se convierte en un dispositivo de memoria. La instalación nos habla no solo de una pérdida individual, sino de una red de ausencias que estructuran el tejido social y que requieren ser reconocidas y recordadas. El acto de “hacer memoria del olvido” como titula Uzcátegui un apartado clave de su análisis se materializa precisamente en esta reactivación del espacio doméstico como escenario de duelo, denuncia y resistencia silenciosa.



F.16 Louise Bourgeois *Passage Dangereux* (1997)

En *Passage Dangereux*, Louise Bourgeois propone una experiencia espacial fragmentaria pero profundamente íntima. Según Uzcátegui Araujo (2010), “la artista ha dispuesto cinco habitaciones en las que ha reelaborado cinco recuerdos de su memoria íntima” (p. 162). El espectador debe atravesar un corredor que conecta estos espacios, cada uno cargado de objetos que parecen encapsular fragmentos de una biografía velada. Las habitaciones, de dimensiones variables, configuran un itinerario progresivo, donde cada escena activa una clave sensorial o emocional distinta: escuchar, observar, sentir miedo, recordar.

El recorrido comienza con una sala donde sillas vacías contienen esferas translúcidas que resguardan huesos; en otra, las sillas se agrupan en círculo como si evocaran una reunión familiar interrumpida. Más adelante, una gigantesca silla de tortura rompe con la familiaridad anterior, introduciendo una sensación de amenaza. El tramo final se corona con una habitación mayor, en cuyo centro cuelgan sillas del techo, mientras una cama de hierro exhibe dos pares de piernas forjadas en actitud de cópula, rodeadas por mobiliario cuidadosamente dispuesto: una silla tapizada, un pupitre, una gran silla señorial con respaldo. Como explica la autora, “el deseo de reinstaurar físicamente algo perdido (la memoria, los recuerdos) es lo que promueve la obra” (Uzcátegui Araujo, 2010, p. 162).

Esta pieza convierte la casa en una estructura narrativa, pero paradójicamente fragmentaria. Cada habitación contiene restos, huellas, objetos que activan la memoria más allá de lo racional. La obra no presenta una historia lineal, sino una superposición de tiempos y emociones, en la que lo doméstico se convierte en escenario simbólico de lo reprimido y lo traumático. Así, Bourgeois no representa una casa: la reconstruye desde los escombros de la experiencia personal, haciendo del espacio un cuerpo que recuerda.



F.17 Rebecca Horn *Finger gloves* (1972)

En la obra de Rebecca Horn, el cuerpo se convierte en una herramienta para explorar y redefinir los límites del espacio, así como para encarnar emocionalmente el encierro, el aislamiento y la memoria traumática. A través del uso de prótesis, extensiones corporales la artista transforma el cuerpo en escultura viva, donde el espacio no se percibe como algo externo, sino como una extensión de la psique. Horn convierte el entorno en un espacio cargado de sensaciones contradictorias: “nurturing and toxic, peaceful and foreboding, liberating and torturous” (Janeiro Obernyer, 2019, p. 6). Estas performances corporales están directamente ligadas a su biografía, especialmente a la etapa en que estuvo recluida por motivos de salud en un sanatorio. La artista reconoce que “all of my early performances came out of my experiences at this time” (Horn, citado en Janeiro Obernyer, 2019, p. 6), donde vivió un aislamiento forzado que marcó profundamente su visión del espacio íntimo.

El cuerpo se convierte en eje generador del espacio, movimiento y memoria. Sus esculturas corporales, como *Finger Gloves* (1972), extienden las capacidades físicas del cuerpo, permitiéndole establecer una relación íntima con el entorno. En palabras de los autores, “el cuerpo se convierte en generador de movimiento, es el motor de la escultura viva, como un generador de energía y emociones, y a su vez de relaciones espaciales y temporales” (Pérez Sánchez et al., 2022, p. 15). Este trabajo responde directamente a la experiencia personal de la artista, quien pasó un año confinada en un sanatorio tras una intoxicación. Desde ese encierro, la producción de sus primeras esculturas corporales emerge como una forma de explorar tanto el límite físico como la dimensión psíquica del espacio habitado.

2.4 El Autorretrato

Revisada la evolución histórica del autorretrato, y la manera en la que esta investiga la individualidad e identidad propia, la investigación se enfocará en su desarrollo durante el siglo XX y sus implicaciones contemporáneas.

2.4.1 El autorretrato como respuesta al control: Panoptismo

Michel Foucault (2003), en *Vigilar y castigar*, describe cómo el poder moderno ya no se ejerce exclusivamente a través de la violencia soberana, sino mediante dispositivos de vigilancia y disciplina que se inscriben en los cuerpos. “El panoptismo es el principio general de una nueva ‘anatomía política’ cuyo objeto y fin no son la relación de soberanía sino las relaciones de disciplina” (p. 192). En este contexto, la obra de Nan Goldin, especialmente *The Ballad of Sexual Dependency*, puede leerse como una respuesta visual al modo en que el poder atraviesa y marca los cuerpos, sobre todo los de las mujeres. Como señala Galaxina (2023), el eje de la serie es “la lucha entre la autonomía y la dependencia”, en particular el poder ejercido por los hombres sobre las mujeres, que en el caso de Goldin se plasma de forma descarnada en los autorretratos que realizó tras sufrir una agresión de su pareja. Al mostrar su cuerpo herido sin mediaciones, Goldin no solo rompe el silencio sobre la violencia íntima, sino que subvierte el orden panóptico: se autoexpone, sí, pero no desde una posición de obediencia, sino como un acto de resistencia. Así, el autorretrato se convierte en un espacio político donde el cuerpo ya no es solo objeto de control, sino también un dispositivo de denuncia y emancipación.



F.18 Nan Goldin *The Ballad of Sexual Dependency* (1984)

Por otro lado Michel Foucault en la misma obra, plantea que “el cuerpo se convierte en una fuerza útil sólo cuando es al mismo tiempo cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault, 2003, p. 26), una idea que permite reflexionar sobre cómo el poder moldea los cuerpos en función de su utilidad social. Esta noción se ve claramente interpelada por el trabajo de Claude Cahun, en especial en obras como *Que me veux-tu?* (1928), donde la artista subvierte las lógicas de identificación normativa al explorar una identidad ambigua, fluida e inestable. A través de sus autorretratos, Cahun esquivo las expectativas del biologismo y de la heterosexualidad obligatoria, encarnando múltiples figuras desde “Safo” hasta un “dandi francés” y cuestionando así la idea de un cuerpo que deba ser leído de forma unívoca. Como se ha señalado, “La ambigüedad, la imprecisión y la imposibilidad de clasificar o etiquetar aquello que se ve en sus fotografías es justamente lo más remarcable de su obra” (La Imagen Justa, s.f.). El cuerpo, en este sentido, deja de ser una entidad sometida a una función disciplinaria y se convierte en un espacio de fuga simbólica frente a la normatividad de género. Cahun no solo encarna un rechazo a la utilidad impuesta al cuerpo, sino que propone una política de la identidad como performance abierta, no codificada, en permanente mutación.



F.19 Claude Cahun *Que me veux-tu?* (1928)

El cuerpo, en este sentido, deja de ser una entidad sometida a una función disciplinaria y se convierte en un enfrentamiento a la normatividad de género. Cahun no solo encarna un rechazo a la utilidad impuesta al cuerpo, sino que propone una política de la identidad en permanente mutación.

Esta lectura se articula con las ideas de Judith Butler (2007), quien sostiene que el género no es una esencia interna ni un hecho biológico inmutable, sino una construcción performativa que se produce reiterativamente bajo regímenes de poder. Como apunta la autora, “la categoría de sexo, ya sea masculino o femenino, es la producción de una economía difusa que regula la sexualidad” (p. 73). Desde esta perspectiva, la obra de Cahun puede leerse como una crítica anticipada a la suposición de una identidad fija, abriendo paso a formas de subjetividad polimorfa que resisten las tecnologías de clasificación. Tal como afirma Saldaña Alfonso (2002), “Cahun es ella misma y nadie más. Sólo en sus propios términos, que están fuera del alcance social” (p. 207), reafirmando una subjetividad que escapa tanto al panóptico como a las normas binarias de género.

2.4.2 El cuerpo como soporte y campo de tensión

En las prácticas artísticas de las décadas de 1960 y 1970, el cuerpo dejó de ser objeto de representación para convertirse en soporte, medio y lugar de conflicto. Lejos de ser una superficie neutra, se presentó como campo de inscripción política, lugar de resistencia, y vehículo para problematizar las relaciones entre poder, subjetividad y deseo. Desde una perspectiva fenomenológica, Merleau-Ponty alega que el cuerpo “no es cual una cosa inerte; también él esboza el movimiento de la existencia. Incluso puede llegar hasta el peligro de que mi situación humana borre mi situación biológica, de que mi cuerpo se entregue sin reserva a la acción” (Merleau-Ponty, 1993, p. 103).

Eleanor Antin podría encarnar precisamente este “peligro”: su cuerpo, más allá de la biología o la pasividad, se convierte en agente de transformación, en una superficie activa que se talla a sí misma. *En Carving: A Traditional Sculpture* (1972), documenta mediante 148 fotografías la pérdida de peso autoinfligida a lo largo de 37 días, registrando las mínimas variaciones físicas desde cuatro ángulos. Este acto transforma su cuerpo en escultura viva, una crítica directa tanto a los cánones de la escultura clásica como al control normativo sobre el cuerpo femenino. No representa una imagen: es su cuerpo el que se convierte en proceso, en acción, en disputa entre la forma y la libertad.



F.20 Eleanor Antin, *Carving: A traditional sculpture* (1972)



F.20 Eleanor Antin, *Carving: a traditional sculpture* (1972)

Mientras que Antin explora el cuerpo como soporte sometido a una norma estética, Günter Brus lleva esta reflexión al límite, convirtiendo su cuerpo no solo en superficie, sino en campo de violencia simbólica y física.

En este sentido, Merleau-Ponty (1993) señala que “nosotros tomamos nuestro destino en manos, nos convertimos en responsables de nuestra historia mediante la reflexión, pero también mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida; y en ambos casos se trata de un acto violento que se verifica ejerciéndose” (p. 20). Esta violencia del acto cobra sentido en la radicalidad de Brus, quien, como explica Pianowski (2011), pasa de utilizar el cuerpo como mero soporte pictórico a convertirlo en la propia obra de arte: “el cuerpo, y solamente él, será el protagonista de la obra. El cuerpo pasa entonces a ser la propia obra de arte, pura materia, presencia viva, la realidad en sí misma” (p. 42). A través del uso de fluidos corporales, el dolor y el riesgo físico, Brus subvierte la idea del cuerpo como objeto pasivo o contemplativo, proponiéndolo como materia activa, expuesta y conflictiva. Así, el cuerpo se convierte en lugar donde la subjetividad se afirma a través de la transgresión, y la creación mediante el acto vital, extremo, existencial.



F.21 Günther Brus *Automutilation* (1965)

Günther Brus radicaliza el uso del cuerpo en el arte al desdibujar la frontera entre lo simbólico y lo físico, transformando el dolor en gesto estético. En esta misma línea, pero desde un enfoque distinto, Gina Pane incorpora el sufrimiento real como dispositivo de ruptura, forzando al espectador a confrontar aquello que la sociedad prefiere ignorar. En sus performances, el cuerpo no solo actúa: sufre, sangra, se expone, se convierte en un umbral entre la experiencia íntima y el malestar colectivo.

Como plantea Bojorque-Pazmiño (2021), “los artistas con aparentes fines políticos, pero con interés en ello, en el dolor, plantearon a través del arte de acción desafíos que involucraban su propia humanidad pero que buscaban delatar aquel estado de sueño colectivo” (p. 220). Tanto Brus como Pane entienden la carne como campo de tensión: no representación del dolor, sino encarnación directa de una crítica social que nace de la herida corporal.



F.22 Gina Pane, *Azione sentimentale*, (1973)

Orlan reconfigura el cuerpo como espacio de construcción simbólica y tecnológica. Sus performances quirúrgicas cuestionan la fijeza de la identidad corporal, confrontan los cánones estéticos dominantes y operan sobre la carne como si fuera una interfaz mutable. A través de su *Carnal art*, Orlan no solo denuncia la violencia cultural inscrita sobre el cuerpo femenino, sino que la resignifica interviniéndola quirúrgicamente, en tiempo real y ante espectadores conectados por satélite. En su célebre performance La obra maestra absoluta: *La reencarnación de Santa Orlan*, la artista rediseña su rostro a partir de un collage de modelos renacentistas la frente de la *Mona Lisa*, los ojos de *Psique*, la nariz de *Diana*, la boca de *Europa* y el mentón de *Venus*, para luego encarnarlo mediante siete cirugías plásticas retransmitidas públicamente. Como señalan Vilodre Goellner y Souza Couto (2007), “su cuerpo, convertido en síntesis entre arte clásico y biotecnología, se transforma en frontera viva entre lo privado y lo público, lo biológico y lo digital, el pasado pictórico y la imagen futura” (p. 3).



F.23 Orlan, *The reincarnation of Saint Orlan* (1990)

Este gesto performativo conecta directamente con el Manifiesto Ciborg de Donna Haraway, quien advierte que “mente, cuerpo y herramienta se encuentran en términos muy íntimos” (Haraway, (1984) p. 12). Desde esta perspectiva, el cuerpo de Orlan encarna literalmente el cruce entre tecnología, cuerpo y mente en lo que al proceso de recreación se refiere, se constituyen mutuamente. Como señala Haraway, “las imágenes mantenedoras de los límites entre base y superestructura, público y privado o material e ideal nunca tuvieron un aspecto más débil” (p.12), y en el caso de Orlan, su cuerpo se convierte en la materialización de esta fragilidad entre los límites.

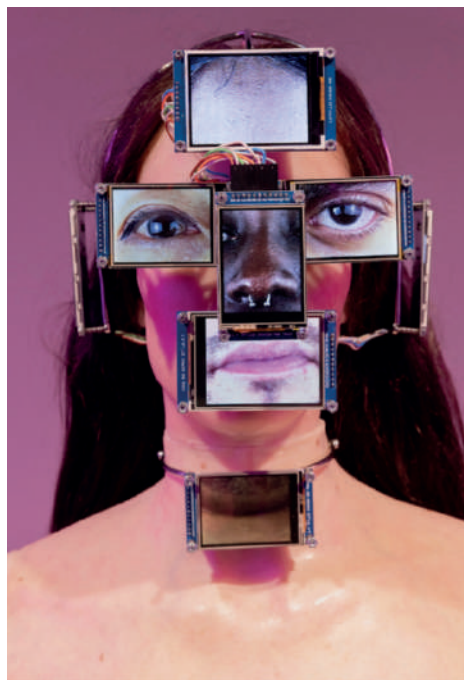
2.4.3. Nuevas formas de autorretrato en la contemporaneidad

En la era digital, la práctica del autorretrato se expande como un gesto cotidiano de autoconstrucción y exposición constante. En esta nueva dinámica de visibilidad, el cuerpo y la identidad se producen y reproducen a través de pantallas, redes y algoritmos. Tal como advierte Byung-Chul Han en *La sociedad de la transparencia*, vivimos en un “panóptico digital” donde “La vigilancia no se realiza como ataque a la libertad, más bien, cada uno se entrega voluntariamente a la mirada panóptica. El morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez” (Han, 2013, pp. 94–95). Aquí, la autorrepresentación se transforma en exposición voluntaria: “la sociedad del control se consume allí donde el sujeto se desnuda no por coacción externa, sino por la necesidad engendrada en sí mismo” (p. 89). Esta dialéctica entre control y libertad reformula el autorretrato como un acto simultáneamente performativo, estético y vigilado. El yo, convertido en perfil, historia y feed, se presenta como construcción incesante bajo la mirada ajena y algorítmica.



F. 24 Filip Cusic *pi(x)el* in HEK's *Virtual Beauty* (2022)

En la obra *Pi(x)el' in HEK's 'Virtual Beauty'* (2022), Filip Cusic convierte el cuerpo humano en una interfaz mutable, hipervisual y fragmentada, aludiendo directamente a la experiencia contemporánea de la identidad como construcción tecnológica y colectiva. La escultura humanoide un cuerpo hiperrealista cubierto de pantallas táctiles donde las imágenes de partes corporales pueden ser intercambiadas por otras pertenecientes a identidades no normativas problematiza la noción de un “yo” estable o cerrado. Como señala Cusic, “cada proyecto es un retrato de mi presente, de mi paisaje mental en ese momento” (Neo2, s.f.), una afirmación que revela su interés por la autorrepresentación como proceso situado, contingente y subjetivo. Esta concepción enlaza con la idea de que “la construcción de nuestra propia imagen se impone en el escenario mediático que nos regala el espacio digital” (San Pablo Moreno, 2022, p. 19), donde el yo deviene espectáculo y superficie editable. En este contexto, la tecnología deja de ser solo un medio y se convierte en materia identitaria: “La tecnología es un campo nuevo que contempla nuevas cuestiones y nuevas formas de materialización” (Cusic en Neo2, s.f.). Este dispositivo visual y performativo conecta directamente con el concepto de “panóptico digital” formulado por Byung-Chul Han, donde “No hay ningún afuera del panóptico” y las plataformas tecnológicas como Google o las redes sociales “adoptan formas panópticas” (Han, 2013, p. 94). En este régimen visual totalizante, el sujeto ya no es simplemente vigilado, sino que colabora activamente en su propia exposición. *Pi(x)el' in HEK's 'Virtual Beauty'* (2022) escenifica esta dialéctica entre deseo y vigilancia: el cuerpo se muestra, se fragmenta, se intercambia, pero también es consumido por una mirada incesante. La pregunta queda suspendida: ¿hay aún posibilidad de agencia en esta exhibición digital?, ¿o el deseo de ser visto ha sustituido toda forma de resistencia?



F.25 Filip Cusic *pi(x)el' in HEK's 'Virtual Beauty'*(2022)

La obra *21 desde los 17* de Jose Rozalem ejemplifica la circunstancia de vigilancia, desde la cual creamos nuestra propia identidad mediante el dato y la apariencia. Su pieza de arte digital, basada en la animación de un fotomontaje del propio rostro, genera una imagen que se distorsiona cromáticamente en bucle, proyectada sobre un fondo plástico que remite a lo artificial y lo desechable. Como explica el propio artista, la obra “investiga el concepto de simulación en la era digital en combinación con la idea de reproducción estética de la realidad, colocando como protagonista al ser humano como agente responsable de la elaboración de estos procesos”. (Rozalem, 2024 p. 205) Esta reflexión visual sobre la imagen del yo convierte al autorretrato en un campo de tensión entre lo físico y lo virtual, lo estable y lo mutable, revelando la estetización de la vigilancia en el espacio digital.



F.26 Jose Rozalem. *21 desde los 17*, (2024)

Esta forma de autorrepresentación remite al “panóptico digital”, “una estructura en la que no hay ningún afuera, y donde plataformas como Google o las redes sociales, que se presentan como espacios de la libertad, adoptan formas panópticas” (Han, 2013, p. 94). *En 21 desde los 17*, el rostro animado del artista aparece como una interfaz hipervisual, reproducida, distorsionada y vigilada, que refleja tanto la voluntad de mostrarse como el individuo libremente desea ser percibido o al mismo tiempo, la falta de libertad al sentirse continuamente vigilado. La distorsión cíclica de la imagen subraya ese bucle entre simulacro y control, entre subjetividad y espectáculo, donde el “yo” es a la vez autor, avatar y objeto de una mirada, voluntaria o involuntaria.

Tras este recorrido teórico, la artista Fernanda Osborne plantea una reflexión visual y conceptual sobre el autorretrato como espacio de fricción entre el yo íntimo y el yo colectivo. A través de una obra audiovisual desarrollada en el contexto del espacio doméstico, indaga en la vivencia de soledad física como detonante de una crisis identitaria: ¿quién soy cuando no hay nadie? ¿y quién soy cuando me presento ante los otros? Esta dualidad se convierte en un eje central de su investigación, donde la intimidad no aparece como refugio, sino como un lugar atravesado por la posibilidad constante de ser vista, incluso en ausencia de espectadores.

Pudiendo ser afectada por el panóptico digital, se trata de una forma más difusa y emocional de vigilancia: la sensación persistente de estar siendo observada, juzgada o interpretada, aunque no haya ojos presentes. En este marco, el autorretrato se configura como nexo o confrontación entre la artista y los “posibles vigilantes” y la identidad individual frente a la social.

3. DESARROLLO CONCEPTUAL

3. DESARROLLO CONCEPTUAL

3.1 Diagnóstico final del estado de la cuestión

La soledad en la era contemporánea ya no responde únicamente a una ausencia de compañía física, sino que se manifiesta como una desconexión interna en medio de un mundo hiperconectado. A medida que los vínculos sociales se trasladan al plano digital, se diluyen los límites entre lo íntimo y lo colectivo. La constante exposición en redes, las interacciones filtradas y el ritmo acelerado de la comunicación virtual no siempre generan comunidad, sino que a menudo intensifican el sentimiento de aislamiento. Han, entre otros pensadores, advierte cómo esta “sociedad del cansancio” y del rendimiento transforma al sujeto en un proyecto constante, vigilado incluso en su aparente libertad. En este entorno, los rituales de pertenencia han sido absorbidos por lógicas de consumo: prácticas como los “hauls” o los “get ready with me” simulan cercanía, pero nacen desde la soledad física, buscando validación en una comunidad digital que observa desde la distancia. Estos formatos, aparentemente banales, responden a una necesidad de conexión y dan cuenta de una transformación más profunda en la forma de habitar lo cotidiano: las acciones físicas, en apariencia automáticas, se convierten en gestos performativos.

En este punto, la mirada del otro cobra un peso fundamental. Como señala Berger, ser fotografiado es ser visto como se desea ser visto. La identidad se construye en diálogo con el juicio ajeno: se despliega, se contrae o se oculta según la presencia o la sospecha de esa mirada. Sartre ya lo planteó al hablar del otro como amenaza: ser mirado es quedar expuesto, devenir objeto. Pero esta mirada no siempre es física; puede estar interiorizada, funcionar como un eco constante que regula el comportamiento incluso en soledad. La idea de ser observado incluso cuando no hay nadie presente se vincula con el voyeurismo y con la creciente ansiedad que produce la posibilidad de ser constantemente observado.

El espacio habitado, en este contexto, deja de ser un escenario neutro. La casa se convierte en espejo de uno mismo, contiene rutinas, heridas, recuerdos y silencios. Es en el hogar donde se experimentan las formas más profundas de automatismo: acciones repetidas, cuerpos que se desplazan sin conciencia plena, actividades que se realizan como si el tiempo no pasara. Pero también es allí donde se detona la posibilidad de reflexión. Desde la práctica artística contemporánea, múltiples creadores han activado sus propios espacios domésticos como superficies de intervención, cuestionando los límites entre lo funcional y lo simbólico, entre lo íntimo y lo político. El hogar se revela así como un territorio de resistencia y revelación, donde la subjetividad se despliega de manera cruda y sin mediaciones.

Finalmente, el autorretrato se presenta como una herramienta de confrontación y análisis. Más allá de la representación visual, autorretratarse implica un posicionamiento frente a la mirada externa: una forma de elegir cómo se desea ser percibido. En la sociedad actual, saturada de imágenes y marcada por la estetización digital, el autorretrato se convierte tanto en un ejercicio de poder como en un mecanismo de defensa.

El panóptico contemporáneo ya no necesita torres ni guardianes como planteaba el creador de esta forma de control: el propio sujeto se auto-vigila, se auto-corrige, se auto-exhibe. Pero al apropiarse de su imagen, el cuerpo retratado también desafía los discursos hegemónicos sobre género, presencia, belleza y vulnerabilidad.

Así, el autorretrato deviene campo de fricción entre el yo social y el yo íntimo. Permite habitar esa grieta, hacerla visible, convertirla en materia de estudio y de creación. En este proyecto, esa grieta se activa mediante el cuerpo, el espacio y la imagen, cuestionando no sólo cómo nos vemos, sino qué implica realmente estar (o no estar) acompañados.

3.2 Propuesta personal: Camino de Valdenigrales 6, 1 i

Camino de Valdenigrales 6, 1 i aunque en primera estancia es el lugar físico donde habita la artista, es la propuesta creativa que investiga el autorretrato en la soledad, desde el espacio doméstico. Este proyecto examina la performatividad de cuando nadie es observado, las miradas y voces internalizadas cuando no existen miradas físicas, la convivencia con los objetos domésticos de una joven adulta y la dicotomía entre la identidad en el espacio exterior del hogar, junto con otras personas, y la identidad en soledad en el espacio doméstico. Como resultado de la investigación este proyecto plantea la generación de un espacio expositivo mediante una serie de autorretratos fotográficos, pictóricos y audiovisuales. Esta exposición descontextualiza la intimidad y la construcción de la identidad en un espacio privado; su hogar, convirtiéndose en un espacio público.

El imaginario del proyecto está constituido mediante el estudio de la intimidad, la soledad y el espacio físico de “la casa” como lugar donde convergen los puntos anteriores. Como resultado nacen estos autorretratos; una construcción del “yo” desconocida, en donde la presencia de la mirada del otro, y del exterior del hogar, como entes fantasmales, juegan un papel crucial en la autorrepresentación.

En la obra realizada se confrontan dos realidades. La primera es la cotidiana en el espacio doméstico, un lugar privado con momentos de intimidad y labores del hogar automatizadas; como fregar los platos, tender la lavadora o preparar el desayuno. La dimensión física o real de este lugar al que llamamos casa, se encuentra en: *Camino de Valdenigrales 6, 1 i*. Aquí es donde nace el proyecto y por ello le da nombre. La segunda realidad confrontada a este lugar físico es el exterior, desde un plano tangible o intangible. Son miradas o voces con una identidad, las que habitan un lugar en este espacio físico, aunque sea de forma inmaterial ya que su corporeidad se encuentra en el exterior.

Esta dicotomía genera una búsqueda debido a la grieta generada entre el “yo” en soledad en mi espacio doméstico, y el “yo” fuera de él y rodeada de personas físicas. Es por esto que la obra presenta proyecciones (de material audiovisual grabado en el exterior del hogar), superpuestas a escenas cotidianas en las que aparece el cuerpo, interactuando con la casa: *Camino de Valdenigrales 6, 1 i*.

Los códigos del lenguaje artístico son la casa y lo doméstico como escenario, ya que *Camino de Valdenigrales 6, 1 i* se transforma como símbolo del “yo habitado”, la proyección como fantasma del exterior que se cuela en el interior, el cuerpo como soporte, pantalla e intersección entre el dentro y el afuera, las imágenes creadas se presentan fragmentadas o veladas, reforzando la ambigüedad identitaria reflejada.

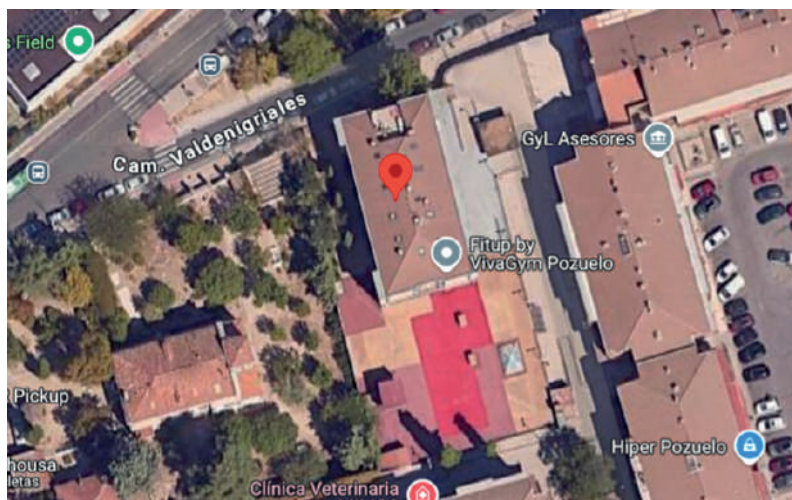
La propuesta artística *Camino de Valdenigrales 6,1 i* es el resultado de la necesidad de explorar la fractura entre el “yo” social y el “yo” en lo doméstico atravesado por la soledad. Dando lugar a una exposición donde lo privado se hace público, donde la intimidad en soledad y las inquietudes son expuestas, creando un puente entre esta dicotomía identitaria del individuo en soledad y social.

3.3 Desarrollo conceptual

3.3.1 Un ruido silenciador: El exterior, evasión y fiesta

La conceptualización de este proyecto nace de la primera experiencia de habitar un espacio doméstico en soledad, localizado en Camino de Valdenigrales 6, 1 i. Labores domésticas como fregar los platos, lavar la ropa, tenderla, barrer o fregar se convierten en rituales automáticos debido al silencio abrumador. Pese a que el espacio se encuentra físicamente habitado por una sola persona, el diálogo (definición según la Real Academia Española: “conversación entre dos o más personas”) continúa. Esta dicotomía deriva a la pregunta “¿Quién me acompaña cuando estoy sola?” resulta desconcertante y es evitada.

Como salida se recurre a la total desconexión a través de medios digitales, música, series de Netflix, sin embargo, la sensación de soledad aumenta y trae consigo una improductividad que no libera si no que anestesia. Por lo que el domicilio, lugar de descanso se transforma en un espacio desestabilizador, donde la duda, activa una lucha entre voces internas que convierten el hogar en un lugar hostil.



F. 27 Google Maps, vista satélite dirección: Camino de Valdenigrales 6

Por esta razón el proyecto nace aquí, pero la artista evitando la tensión en el espacio doméstico, explora la otredad desde la noche madrileña, llevando a cabo retratos fotográficos en bares y discotecas.



F. 28 Fernanda Osborne *Kamber* (2024)

La cámara se convierte en el nexo de unión de la identidad propia y la mirada del otro, mediante un flash, una breve o extensa conversación y un ambiente bullicioso. La inquietud es rápidamente resuelta en una ciudad como Madrid, repleta de extranjeros donde la necesidad o la búsqueda de conectar en el entorno social, está presente en casi todos los espacios de ocio nocturno.

Bares y Pubs por las zonas de Lavapiés, Malasaña y Chueca se convierten en los espacios de experimentación de las primeras pruebas de este proyecto. Ya que el ruido, lo efusivo y la conexión social de la noche anterior, se convierten en un recuerdo congelado en forma de fotografía que es contemplada en soledad, a la mañana siguiente, en el espacio doméstico.



F. 29 Fernanda Osborne *El de la gorra* (2024)



F. 30 Fernanda Osborne *Un TXIS* (2024)



F. 31 Fernanda Osborne *El Malaba* (2024)



F. 32 Fernanda Osborne *PapaJoe* (2025)



F. 33 Fernanda Osborne *Lakers 24* (2024)



F. 34 Fernanda Osborne *El skater* (2025)



F. 35 Fernanda Osborne *Carolina* (2024)



F. 36 Fernanda Osborne *Ramón* (2025)



F. 37 Fernanda Osborne *Bob y Cris* (2025)



F. 38 Fernanda Osborne *Viciosos* (2025)



F. 39 Fernanda Osborne *Malibú con piña* (2025)

Estas fotografías se convierten en una reafirmación de la grieta o el vacío entre la identidad social en lugares de ocio y la contemplación de la soledad en el hogar.

Esta exploración es descartada ya que el objeto de estudio se compone por la otredad y su mirada, desde el espacio exterior. Es la artista la que abandonando su piso, busca activamente la mirada del otro. Esto deja al margen de la investigación la presencia de la mirada del otro que dialoga sin estar presente de forma física, en el lugar íntimo del espacio doméstico.

El protagonista que detona la inquietud identitaria entre el ser social y el ser en soledad, es el espacio físico habitado: *Camino de Valdenigrales 6 1i*.

Esto se debe a que la sensación de ser observado o juzgado no se experimenta rodeado de otras personas físicas, con las que la artista pueda comunicarse tanto verbalmente como no. Esta impresión, por la que se siente el ojo anónimo, como testigo no invitado, ocurre cuando no existe una mirada física y en este caso en la intimidad del hogar.

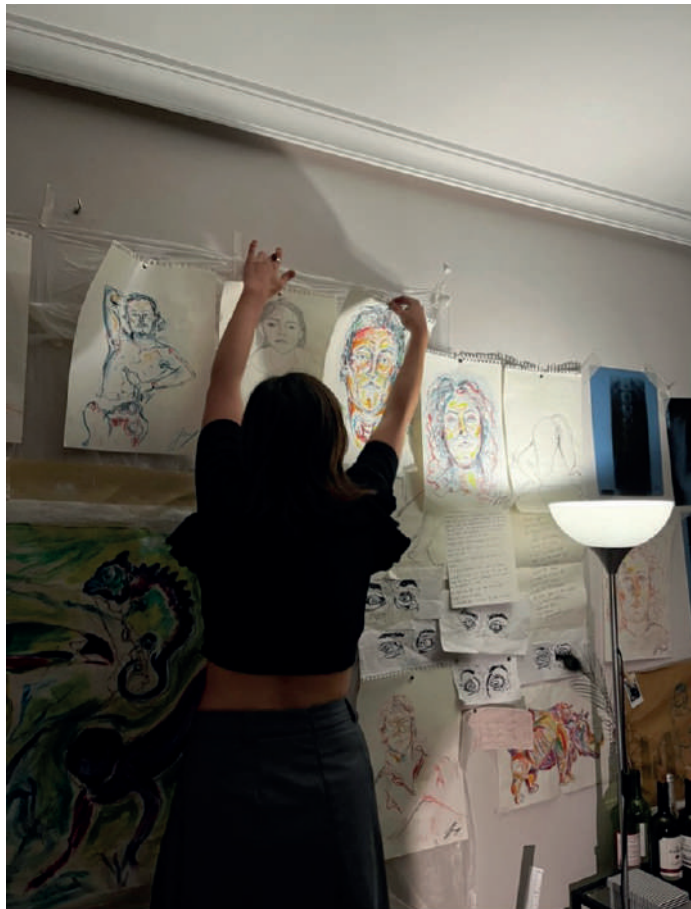
Por esta razón se plantean nuevas formas de analizar la incertidumbre identitaria generada por la soledad física, descartando la evasión y enfrentándose a las tensiones colocando como eje el espacio habitado.

3.3.2 Apertura doméstica al exterior

En la segunda fase de la exploración de la mirada del “otro” se realiza un proyecto por el que durante dos meses la artista invita a todo el que lo desee, a ser retratado a su hogar. Alrededor de 30 personas habitan su espacio íntimo durante unas horas, exnovios, amigos, compañeros de clase, ofreciendo vino, cerveza o té . Y al igual que en el proyecto fotográfico se establece un vínculo con el retratado, pero en este caso se propone llevar el exterior al interior del hogar.

Se desvela así una dimensión más privada de la artista como el cuarto de baño, los productos cosméticos, la cocina, una nevera con la única presencia de huevos y salsas, la acumulación de polvo en los muebles, las pelusas debajo de la mesa o el cenicero con colillas antiguas.

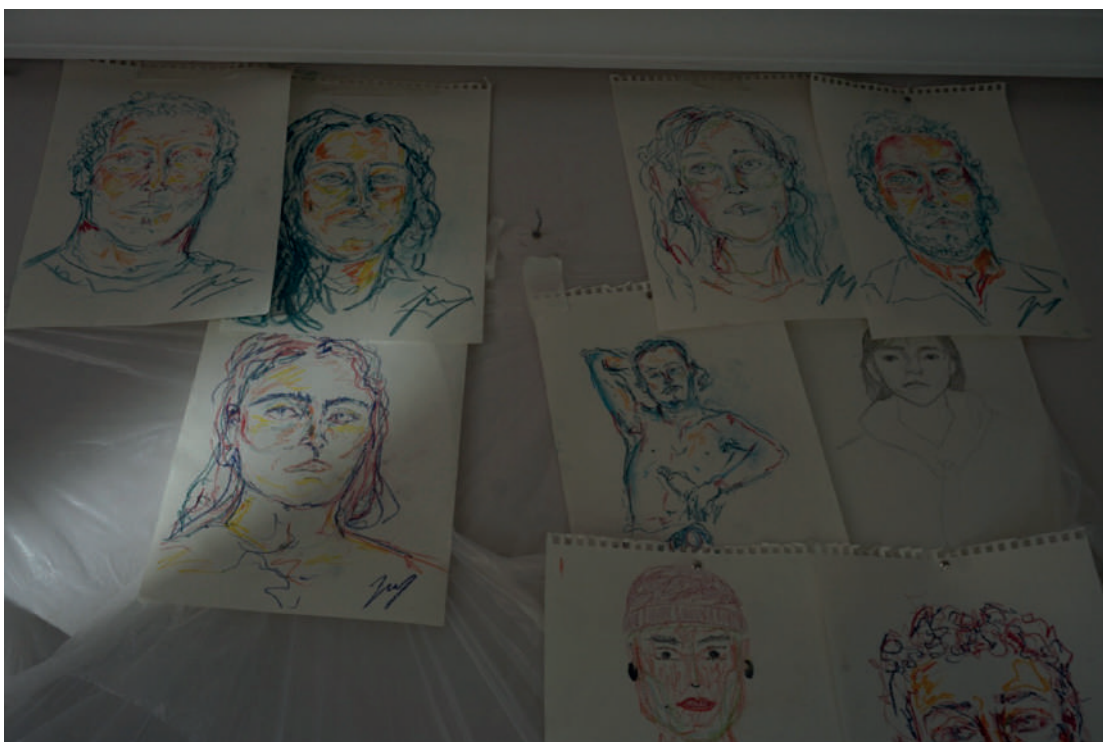
Tras ser retratados en un periodo entre 10 a 15 minutos el retrato queda expuesto en la pared del salón, para poder llevar a cabo una reflexión tanto de la obra como de la ausencia o la presencia de esas miradas en el espacio habitado.



F.40 Fotografía del espacio doméstico



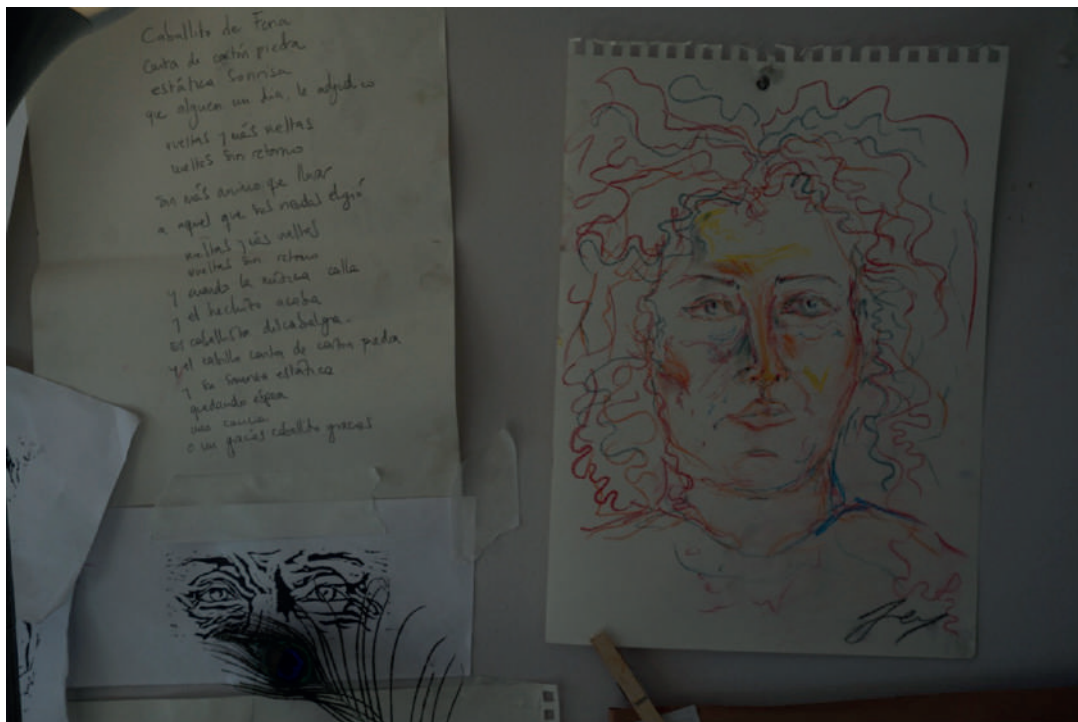
F.41 Fotografía del espacio doméstico



F.42 Fotografía del espacio doméstico



F.43 Fotografía del espacio doméstico



F.44 Fotografía del espacio doméstico

En esta investigación práctica, se demuestra cómo es alterada la dinámica del diálogo, con personas a las que se asidua o se han dejado ver por parte de la artista. El espacio íntimo, la forma de habitar el cuerpo, genera conversaciones más profundas. Durante los minutos en el que el retrato es realizado, la artista exige un contacto visual casi constante.

Esta práctica revela una casi desnudez en la que la conversación se convierte de alguna manera en confesión.

La forma de observar las facciones del retratado se convierte en extrañas, individuos acostumbrados a ver a diario muestran, en los detalles de su rostro, peculiaridades inesperadas.

También es percibido intrusismo y algunos de los retratados sentían incomodidad al ser detalladamente “indagado” como alega uno de ellos. “Ser retratado fue incómodo para mi. Más que una mirada, es una indagación profunda de tu rostro, y por tanto, una exploración del motor invisible que dirige tus gestos. Llamemos a este motor, alma.” (Fernando Urrutia, 2025). O incomodidad por estar en un espacio íntimo como expone Ana Nuñez, compañera de clase: “Digo agradable también, porque a pesar de sentirme como una intrusa, una ladrona quizá que entra a robar parte de una identidad, pasados unos minutos te sientes más a gusto, aunque nunca se va ese sentimiento de inquietud.”

3.3.3 Huellas visuales como espectros de presencia

“El alma queda después fijada en el folio. Como un fósil que captura tu estado emocional en ese instante.” (Fernando Urrutia)

“También me gusta haber dejado una parte de mí en Madrid. De alguna forma, es como si todavía estuviera allí, aunque ya hayan pasado dos meses desde que volví a Italia.” (Edoardo di Prisco)

Los retratos, pasan de ser representaciones o testigos de una experiencia concreta a transformarse en presencias permanentes que forman parte de la cotidianidad en el espacio habitado.

“Al abandonar la casa, fue como dejar una parte de mí en ella, a pesar de no haberla vuelto a pisar.” (Ana Nuñez)

Como vestigio que deja algo o alguien, los retratos se convierten en huellas ambiguas que desencadenan el planteamiento de una nueva pregunta.

En la existencia en la que somos arrojados como alega Heidegger, ¿Estamos siempre solos? Como diría Erich Fromm, con la teoría de la separabilidad, como condición existencial el ser humano debido al desarrollo de la conciencia de sí mismo y de su individualidad, padece una angustia profunda debido a una sensación de aislamiento, inseguridad y soledad existencial. Sin embargo tras la experiencia contemplativa de los rostros en la pared principal del hogar y los diálogos internos experimentados en soledad se confronta la cuestión de una soledad existencial absoluta con la contraposición total; ¿Estamos siempre acompañados, de presencias o de identidades, pese a experimentar una soledad física?

En la obra *The Lovers* de René Magritte, se puede ver esa pregunta dicotómica, se besan o no. Se tocan o no. Es algo presente pero al mismo tiempo inaccesible.

Esta teoría conectaría con el testimonio de otra persona retratada, expone la experiencia revelando esta ambigüedad con la palabras: “Verme colgada en tu pared fue raro al principio, pero también bonito. Como estar sin estar.” (Alicia Meng)



F 45 Renne Magritte *The Lovers* (1928)

En este momento de la investigación, se escoge como nuevo punto de partida la esperanzadora o inquietante afirmación de la imposibilidad de una soledad absoluta. Se explora la identidad de aquellas personas que hasta en su ausencia física, habitan el espacio mental que en este caso se expande al espacio doméstico.

3.3.4 Identificación de voces, miradas y fantasmas de lo cotidiano

Como antecedente a este contexto, años anteriores se había llevado a cabo esta exploración de identificar las miradas externas que hubieran significado un impacto en la biografía de la artista o en la forma de autoperibirse.



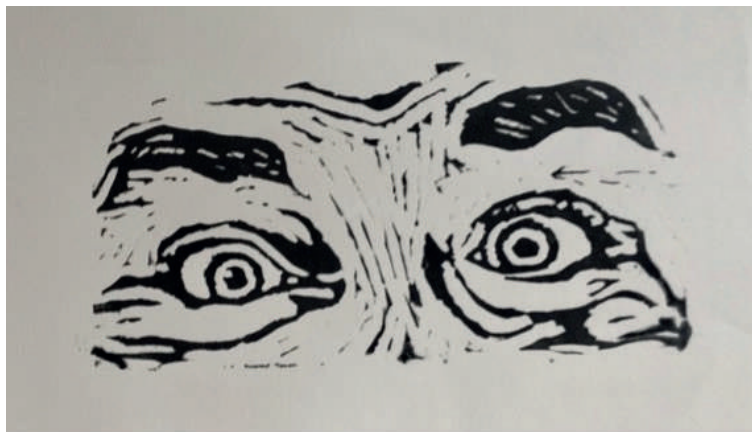
F.46 Fernanda Osborne Serie *Vuestra Mirada* (2023)

En este proyecto, en el que se investiga la presencia de la mirada masculina en la la forma de autoexaminarse de la artista, como expresa John Bergen en su obra *Modos de ver*, las mujeres son observadas por los hombres, y estas se observan a sí mismas siendo observadas.

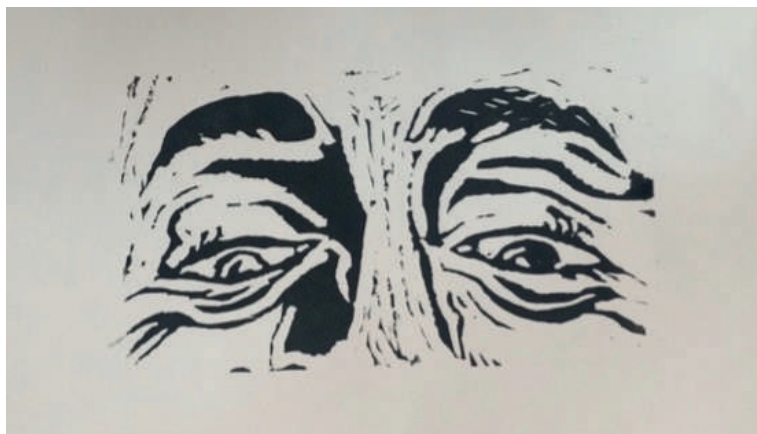
Con esta obra se exteriorizan estas miradas, para llevarlas al plano consciente, buscando una mirada propia a la hora autoperibirse, sin la presencia de un posible “voyeur”.



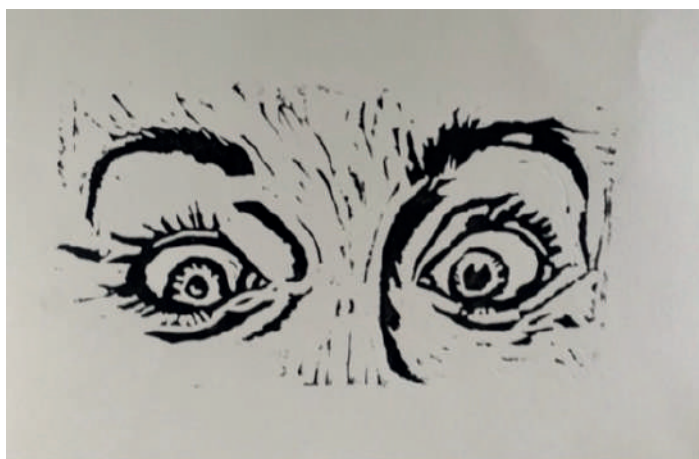
F. 47 Fernanda Osborne *Sin Título* (2023)



F. 48 Fernanda Osborne *Sin Título* (2023)



F. 49 Fernanda Osborne *Sin Título* (2023)



F. 50 Fernanda Osborne *Sin Título* (2023)



F. 51 Fernanda Osborne *Sin Título* (2023)



F. 52 Fernanda Osborne *Sin Título* (2023)

Esta serie de grabados llevados a cabo mediante la técnica de linóleo, forman parte de este contexto. La artista explora su biografía, descubriendo las miradas que forman parte de su imaginario y en ocasiones actúan como filtros a la hora de mirar o sentir ciertos escenarios vitales, marcados por la presencia de estas personas.

Desde la infancia hasta el momento actual, estas miradas forman parte de la historia de la artista.

Amistades, parejas y familia, dejan una huella marcada por su forma de mirar, que ha quedado estampada en el lugar del cerebro que conecta la memoria con la vista. En términos científicos, lo observado desde la corteza visual, conecta con el hipocampo, donde se encuentran estas marcas de memoria.

Es por esto que este proyecto se basa en la acción de estampar de forma física y consciente las miradas intangibles recogidas en la memoria de la artista a la dimensión tangible de la realidad.

La investigación actual se reorienta hacia una nueva perspectiva, ya que las miradas adoptadas del otro, ahora se perciben en un lugar concreto; el espacio físico o mental habitado.

Estas miradas aparecen en el hogar cuando se acumulan platos sucios, cuando no se come de manera saludable, en el momento en el que el cuarto de baño lleva tiempo sin limpiarse, cuando se escucha música, se ducha o simplemente la artista se encuentra tumbada en el sofá. Muchas de estas miradas a veces son benevolentes y expresan mensajes de ánimo o superación, otras muchas el diálogo entre la habitante del espacio y a lo que podríamos llamar “sus fantasmas” se convierten en tensas disputas en las que muchas veces acaban venciendo ellos.

Se lleva a cabo una escucha de aquellos mensajes, tratando de identificar a que persona pertenece estas miradas.



F. 53 Bodegón Doméstico

3.3.5 Intimidad y voyeurismo

En esta fase se investiga las paredes del espacio doméstico como sujeto activo de mirada. El piso observa la intimidad de la artista se convierte en un voyeur silencioso testigo de la vida privada y cotidiana. Se llevan a cabo autorretratos y retratos por otras artistas al natural como forma de recreación de las imágenes que presencia el piso. La desnudez se convierte el eje de esta fase de experimentación llevando al extremo el concepto de voyeur.



F. 54 Lucía Gomez *Retrato* (2024)

En esta obra llevada a cabo en el salón de Camino de Valdenigrales 6 se exploran escenas de la vida cotidiana e íntima retratada por un tercero, en este caso por otra artista. Por otro lado una sábana se convierte en el lienzo de numerosas sesiones de modelos al natural, protagonizadas por las personas que rodean a la artista en su vida cotidiana. Con esta acción pasa a ser ella la mirada activa que observa y retrata momentos de privacidad.



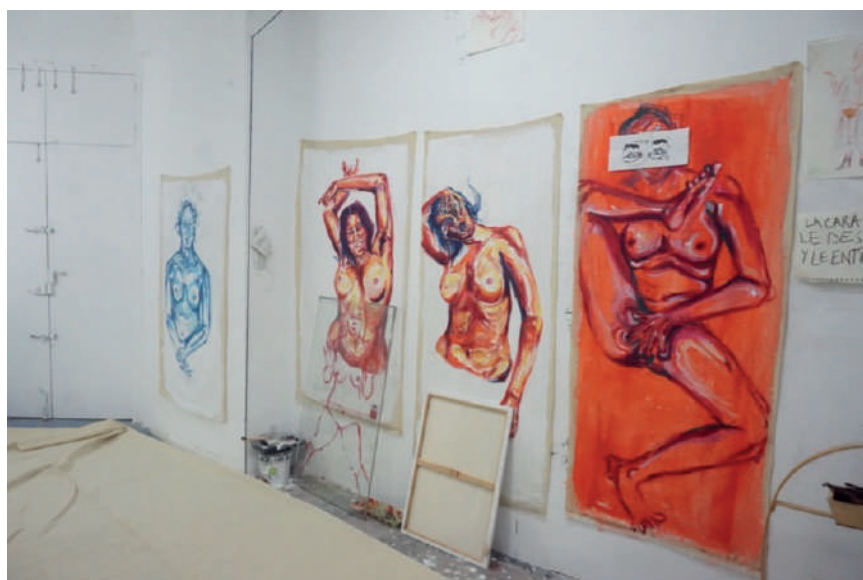
F.55 fotografía de la sesión



F. 56 Sabana de los desnudos



F. 57 Sabana de los desnudos



F. 58 Fotografía del estudio

En la última fase de esta etapa de exploración se producen autorretratos de grande escala explorando distintos materiales.

En primera instancia, se llevan a cabo tres autorretratos en lienzo que exploran al distintas estancias que la artista experimenta en la soledad de su hogar. Como la de la felicidad, la de la ansiedad o frustración y por último la de momentos íntimos.

En segundo lugar el cristal pasa a ser el soporte, ya que presenta una gran carga simbólica de mirar a través de él. La artista se coloca detrás del cristal y su silueta corporal es calcada. El resultado expresa una sensación de encerramiento que logra de una manera más satisfactoria reflejar el concepto del hogar como voyeur de la habitante del espacio físico.

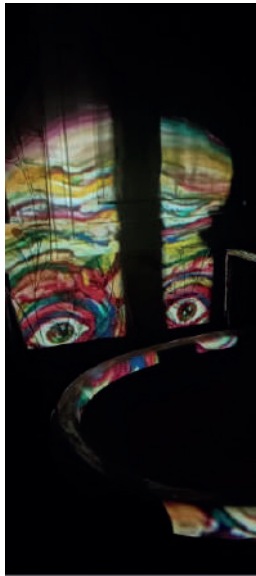
3.3.6 Primeras proyecciones en el espacio doméstico

A continuación, se aborda el desarrollo conceptual de la obra mediante una sesión de proyecciones que dialogan con la configuración espacial del hogar.

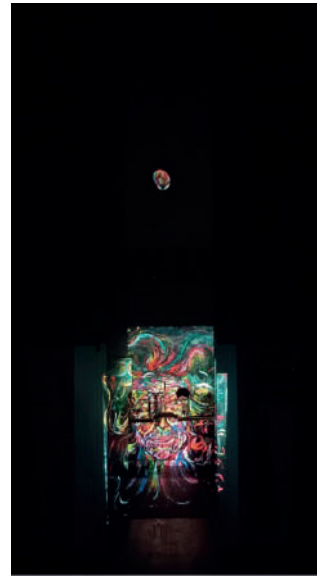
Con la colaboración de compañeros artistas se lleva a cabo el primer “juego de proyecciones” objetos como ollas, cortinas, electrodomésticos se descontextualizan convirtiéndose en el soporte de la proyección.



F.59 Pruebas de proyección



F.60 Pruebas de proyección



F.61 Pruebas de proyección

En primera instancia el material proyectado es obra pictórica antigua de la artista, que se presenta en el espacio físico del hogar dialogando con el mobiliario. Espejos, camas y bañeras se convierten en el soporte o pantalla de la proyección investigando sobre todo el concepto del “voyeur”.

Sin embargo se rechazan como material de proyección los cuadros de la artista ya que no expresan el momento existencial del presente que motiva este proyecto.

Por esta razón se acude al material fotográfico y audiovisual recogido simultáneamente esta investigación. Por lo que las siguientes sesiones de proyecciones, se protagonizaran por el archivo documental tomado en el exterior del hogar.



F. 62 Fotografía del interior de Camino de Valdenigrales 6 1i



F. 63 Pruebas de proyección



F.64 Prueba de proyección

Los códigos de estas primeras pruebas se construyen con en el cuerpo interactuando con el hogar y la superposición a esta escena de imágenes y videos.



F.65 Prueba de proyección sobre congelador

Tras la reflexión de los resultados de esta acción, en primera instancia lúdica, se concluye con la proyección como elemento de conexión entre el exterior y el interior de espacio habitado, entre lo consciente y lo inconsciente, entre la mirada externa y la propia desarrollada en el hogar.

4. DESARROLLO CREATIVO

4. Desarrollo del proyecto creativo

4.1 Contextualización

Tras el proceso de investigación práctica y conceptual, el lenguaje artístico y los códigos que conforman la producción final reflejan la indagación sobre las tensiones existentes entre el espacio interno y el externo, revelando y confrontando la identidad individual y la colectiva.

El proyecto creativo responde a la necesidad de establecer conexiones entre lo privado y lo público, la soledad en el espacio doméstico y la presencia de personas en el exterior del hogar.

Esta investigación abarca la corporeidad de la artista como soporte de las proyecciones intangibles o mentales, y simultáneamente como sujeto activo del espacio doméstico y de sus labores, presentadas como motor de desconexión física automatizadas. Como resultado, autorretratos que presentan la identidad fragmentada entre el yo social y el yo individual.

4.2 Recogida de material del exterior

La artista abandona su espacio doméstico y recoge material audiovisual y fotográfico del exterior. Se reflexiona sobre como el cuerpo dialoga en sociedad. ¿Qué hay de diferente? ¿Dónde están los fantasmas?

Las conversaciones internas en el espacio exterior experimentan un cambio de tono, las miradas de juicio desaparecen y aparecen miradas físicas. ¿Dónde se encuentra en esta nueva dimensión el “yo” en soledad?

Esta acción pone de manifiesto la confrontación entre el individuo y lo colectivo reflexionando sobre si la mirada directa, significa la disolución de las miradas ausentes internas o sin embargo, se encuentran ocultas bajo la capa de la interacción social. Esta investigación tiene como objetivo identificar qué es lo que genera esa grieta entre los distintos estados del ser.



F.66 Secuencia de video Metro

<https://drive.google.com/file/d/1Y7dnP6bU2FdbvjSVS70BgcCfK8hpKvSW/view?usp=sharing>



F.67 Secuencia de video Autovía

<https://drive.google.com/file/d/1fF9qmnT8p3z5W0Re5mv9Dhrpw9Qirccl/view?usp=sharing>



F.68 Secuencia de video Autobús 656

https://drive.google.com/file/d/1iSZYZzOLWdxQi_ydpQsbyePKID8F9hu/view?usp=sharing



F.69 Secuencia de video Metro línea 3

<https://drive.google.com/file/d/1eyaiXjYtQ1eF2Y4rDih9eeru5g-A6Ttz/view?usp=sharing>



F.70 Secuencia de video Huevo frito

https://drive.google.com/file/d/1iFrY0DIQNzf0DNAH_YvzxGGFk_YUQwyw/view?usp=sharing



F.71 Secuencia de video Mi abuela

https://drive.google.com/file/d/1KVK1_CYnnc_Mdu4y8brosHCYTAuC-EJ_/view?usp=sharing



F.72 Secuencia de video Exposición Colón

https://drive.google.com/file/d/1_gHscWyv4I3zNpkV9hOS63Lx_zbmQAoU/view?usp=sharing



F.73 Secuencia de video La Paloma de Aluche

https://drive.google.com/file/d/1O5_9zF2zS5iBPSEg0n_kwSt8ejC6MbAR/view?usp=sharing



F.74 Secuencia de video Aluche II

<https://drive.google.com/file/d/17d9lha9Cifj4LyZdXfw29h8waLwGLVfV/view?usp=sharing>



F.75 Secuencia de video Frutería

<https://drive.google.com/file/d/1ryhzyG0qdpk3Vxr364FCdAxpOkGVi3Bq/view?usp=sharing>



F.76 Secuencia de video CII Vallehermoso

<https://drive.google.com/file/d/1IW0rmY5kr16xHf8X52aVZT2JCM87VJbn/view?usp=sharing>

Fragments tomados por la artista en lugares como el transporte público, metro, autobús, estaciones de tren, momentos íntimos familiares fuera del nuevo espacio doméstico habitado en soledad. Cada encuentro recogido refleja la negociación entre la mirada individual y el entorno colectivo. El cuerpo se convierte en sujeto observado y observador. Este archivo vivo navega entre el aislamiento y la exposición, entre la presencia de fantasmas internos y la presencia de identidades físicas presentes.

4.3 Construcción del espacio

El hogar se transforma en un escenario donde se desarrollan diálogos y actividades donde los límites entre el espacio físico habitado y el mental son difusos. Cada lugar físico dentro del espacio habitado presenta el desencadenante de los diálogos internos de la artista según su simbolismo y de cómo el cuerpo dialoga con estos.



F.77 cocina



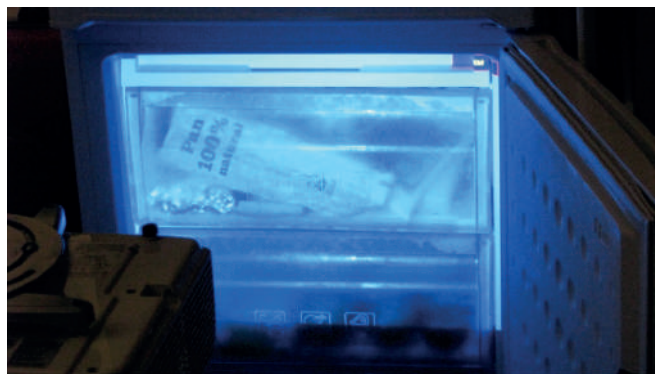
F.81 Sofá



F. 78 Electrodoméstico I



F.80 Tendedero



F.79 Electrodoméstico II

4.4 Sesiones de fotografía

En las primeras sesiones de proyecciones del material recogido en el exterior del hogar, se reflexiona sobre el “yo” social y se busca un dialogo entre el espacio doméstico y su mobiliario. Se generan metáforas visuales en las que el cuerpo y la piel se convierten en el nexa entre la intimidad y el exterior.



F.82 Fotografía procesual de las sesiones de fotografía



F.83 Fotografía procesual de las sesiones de fotografía



Estas primeras fotografías dejan de lado la acción automática característica del hogar. Por lo que se lleva a cabo una investigación audiovisual que dialoga técnicamente con el archivo recogido y el movimiento del ser humano tanto en el hogar como fuera de este.

4.5 Hacia el video y la performance

En este momento la obra demanda del factor performativo y por esta razón el archivo de las proyecciones pasa de fotografía a video. La artista lleva a cabo acciones domésticas repetitiva y automáticas como fregar o verter el café en una taza.



F.84 Secuencia del frame de la obra audiovisual



F.85 Secuencia del frame de la obra audiovisual

Tras varias sesiones tanto sola como con colaboradores que han participado en la grabación y proyección de la obra se recoge, ordena y clasifican tanto la obra fotográfica como audiovisual para la creación de dos videos finales como resultado de este proceso de investigación.

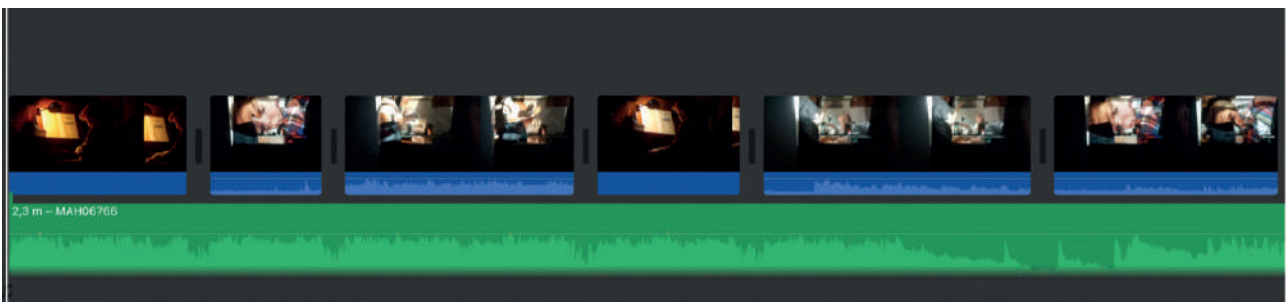
4.6 Creación audiovisual

Para la producción de los dos videos se intercalan dos bases seleccionadas audiovisuales que aportan el sonido continuo, mientras que el de las secuencias, es discontinuo según vayan apareciendo.

La elección de las dos piezas principales son las interpretaciones de dos obras, una de Franz Schubert y la segunda una composición original de la propia pianista, mi abuela, Carmen Sánchez-Fabrés.

La coherencia de estas piezas musicales junto con el proyecto *Camino de Valdenigrales 6 Ii*, se encuentra en el proceso. La pianista leyendo es capaz de escuchar la pieza, y al interpretarla, al hacérsela escuchar, ocurre a la inversa y nos hace “ ver ” de alguna manera.

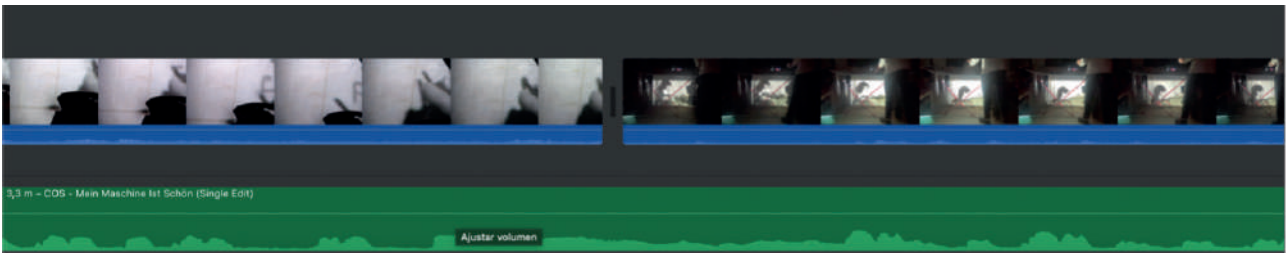
Las pieza musicales están dedicadas a la nieta y creadora de este proyecto, que lo que busca es mediante la proyección y la pintura, hacer ver lo que antes no se podía ver pero de alguna manera estaba presente en su ausencia.



F.86 Proceso de la producción audiovisual



F87 Secuencia del video base: Interpretacion de Shubbert por Carmen Sanchez-Fabrés



F.88 Proceso de la producción audiovisual



F.89 Secuencia del video base: Interpretacion de obra original de Carmen Sanchez-Fabrés

Los audiovisuales base son intercalados con las grabaciones llevadas a cabo de las proyecciones del material del exterior, sobre el cuerpo y el espacio doméstico de la artista.

4.7 Identificación y representación de los "fantasmas"

En última instancia un lienzo pintado íntegramente en negro, se convierte en la base de esta nueva fase de investigación. La superficie negra hace referencia al vacío, se convierte en el espacio intermedio donde coexisten el espacio físico y la dimensión mental o intangible, frontera entre lo materialmente presente y lo psicológicamente habitado.



F.90 Proceso pictórico

La dimensión del lienzo coincide con la dimensión de la pared principal del salón de Camino de Valdenigrales 6 1 i, así se genera un nexo conceptual que, como objetivo principal de esta exposición, descontextualiza el espacio físico habitado, al hacer de lo privado, público y de lo fantasmal, físico.



F.91 Proceso pictórico



F.92 Proceso pictórico



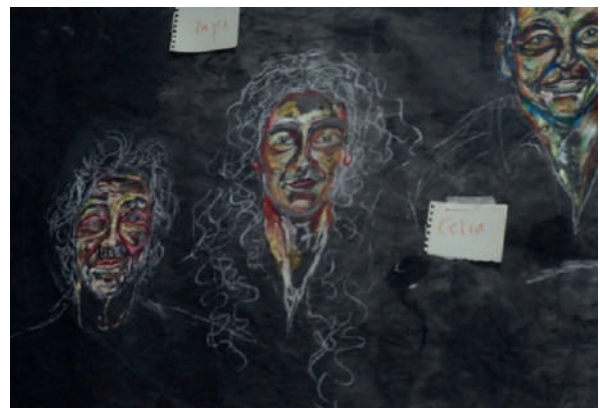
F.93 Proceso pictórico



F.94 Proceso pictórico



F.95 Proceso pictórico



F.96 Proceso pictórico

En esta última fase del proyecto, se representa la oscuridad del desconocimiento, de no saber qué presencias hay o no hay debido a la falta de luz. A través de técnica mixta; acrílico, óleo, pasteles y tiza, se va extrayendo la luz desde la sombra, es decir, se hace visible lo invisible.

Cuando se parte de un lienzo blanco o claro, se construyen sombras para dar forma. Pero en este caso es al revés: las sombras ya existen, y lo que se hace es aportar luz, o lo que podría ser, la conciencia. Así se van revelando poco a poco las presencias que acompañan la soledad física, sacándolas de la oscuridad o inconciencia de estas en la artista, hacia un plano visible y presente.

5. ANÁLISIS DE RESULTADOS

5. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Como resultado de una investigación teórico-práctica centrada en la experiencia de la soledad, la mirada del otro y la construcción del yo en espacios íntimos, surge *Camino de Valdenigrales 6, Ii*, una exposición artística multidisciplinar que ocupa el espacio expositivo mediante una propuesta visual y performativa. La obra se articula a través de tres lenguajes: la fotografía, el vídeo y la pintura. Estos dispositivos se entrelazan para explorar las tensiones entre el yo social y el yo individual, entre la interioridad doméstica y la presencia inmaterial del mundo exterior.

La instalación está compuesta por 27 fotografías digitales, dos piezas de vídeoarte presentadas en pantallas enfrentadas con sonido en auriculares, y una obra pictórica. La serie fotográfica *Lo que entra* recoge imágenes del cuerpo de la artista convertido en superficie de proyección de vídeos grabados en el exterior. Las proyecciones atraviesan su cuerpo dentro de la cocina de su casa, generando una fusión visual entre lo doméstico y lo urbano, entre lo íntimo y lo social. Las imágenes proponen una estética del desbordamiento: lo que está fuera se filtra, se proyecta, ocupa. Lo exterior irrumpe en la escena doméstica como una “presencia” espectral, construyendo un relato sobre la permeabilidad de los límites personales.

En el centro de la sala, se encuentran las dos videoinstalaciones, *Habitada I* y *Habitada II*, proyectadas en pantallas dispuestas una frente a la otra. En ellas, la artista activa el espacio de su cocina mediante acciones performativas que se desarrollan bajo las proyecciones del exterior. El cuerpo aparece como soporte simbólico, como lugar de tránsito de lo que está fuera, convirtiéndose en metáfora de una subjetividad constantemente atravesada por la mirada ajena, por el archivo visual, por el deseo de compañía. El uso del sonido en estéreo, accesible únicamente mediante auriculares, genera una atmósfera de aislamiento controlado que sitúa al espectador en una posición de intimidad vigilada, similar a la que explora la artista.

Completando el recorrido, la obra pictórica *En vuestra ausencia* representa simbólicamente el sofá del hogar habitado por figuras ausentes. Estas presencias, aunque físicamente no estén, conforman un grupo imaginario compuesto por aquellas personas que, a través de la memoria y el vínculo emocional, acompañan los momentos de soledad. La obra traduce visualmente ese fenómeno afectivo en el que la ausencia se convierte en forma de compañía, desplegando una escena que recuerda a una foto de grupo pero reconstruida desde el recuerdo y la proyección.

El proyecto propone que las piezas dialoguen entre sí, no sólo en lo temático, sino también en su organización espacial: las fotos abren el recorrido, situadas en línea continua, como una secuencia narrativa. Las pantallas de vídeo enfrentadas permiten al espectador moverse entre dos presencias performativas. Y la pintura, cierra el relato con una reflexión emocional, íntima, sobre la compañía invisible.

Desde una perspectiva conceptual, *Camino de Valdenigrales, 6 1i* pone en fricción la idea de soledad con la de autorepresentación. Utilizando el cuerpo como eje, la artista se pregunta por el modo en que somos percibidos y nos percibimos, cómo nos construimos en relación al otro, incluso en su ausencia. La obra habla de la vigilancia, de la memoria emocional, de la ocupación del espacio doméstico, y de la reconciliación entre el yo social construido en la mirada ajena y el yo individual, que habita el espacio doméstico.

El resultado es un proyecto, que transforma el espacio expositivo en una experiencia visual y afectiva. A través de la combinación de lenguajes y materiales, Fernanda Osborne nos invita a habitar con ella el umbral entre la presencia y la ausencia, la luz y la sombra, la compañía y el aislamiento. Un caso que sitúa lo íntimo como territorio político y poético de resistencia y conciencia.

Lo que entra 2025

Fernanda Osborne

Fotografía digital impresa en papel (formato A4)

Serie compuesta por 27 fotografías

Fotografías realizadas con cámara digital. Las imágenes fueron tomadas principalmente en el espacio doméstico (especialmente en la cocina), utilizando el cuerpo como soporte de proyecciones y superficie de diálogo. Formato de impresión: Papel fotográfico tamaño A4 (21 x 29,7 cm)

Esta serie fotográfica convierte el cuerpo y la piel en el nexo de unión entre el espacio exterior/ el “yo” social y el espacio doméstico / el “yo” individual. Desdibuja los límites entre lo privado y lo público desde un punto de vista íntimo.





F.97 Fernanda Osborne *Celia I* (2025)



F.98 Fernanda Osborne *Celia I* (2025)



F.99 Fernanda Osborne *Huevo I* (2025)



F.100 Fernanda Osborne *Huevo II* (2025)



F.101 Fernanda Osborne *Biblioteca I* (2025)



F.102 Fernanda Osborne *Biblioteca II* (2025)



F.103 Fernanda Osborne *Metro I* (2025)



F.104 Fernanda Osborne *Metro II* (2025)



F.105 Fernanda Osborne *Luz I* (2025)



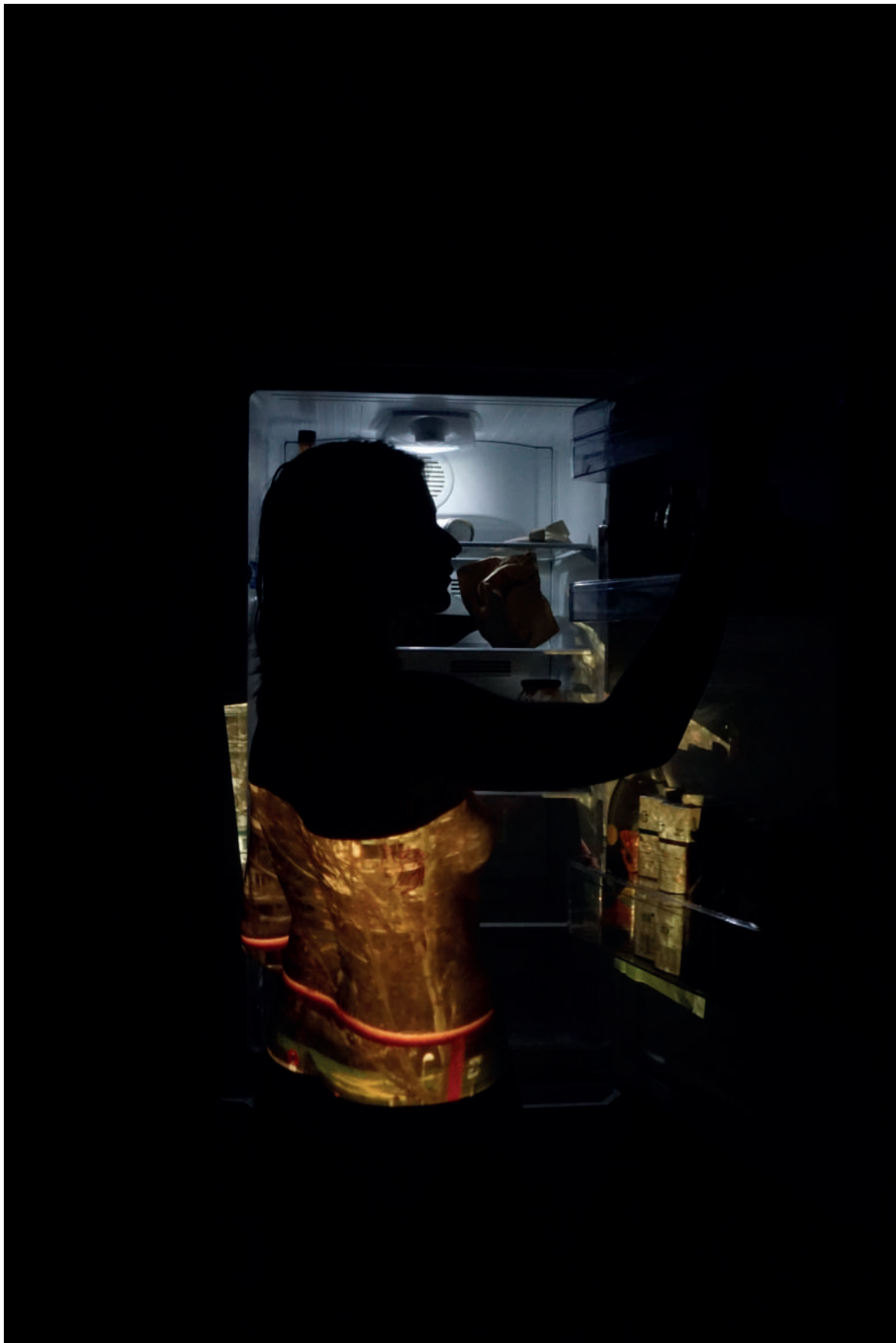
F.106 Fernanda Osborne *Luz II* (2025)



F.107 Fernanda Osborne *Clu Vallehermoso I* (2025)



F.108 Fernanda Osborne *CU Vallehermoso II* (2025)



F.109 Fernanda Osborne *Aluche* (2025)



F.109 Fernanda Osborne *Aluche* (2025)



F.110 Fernanda Osborne *M-30* (2025)



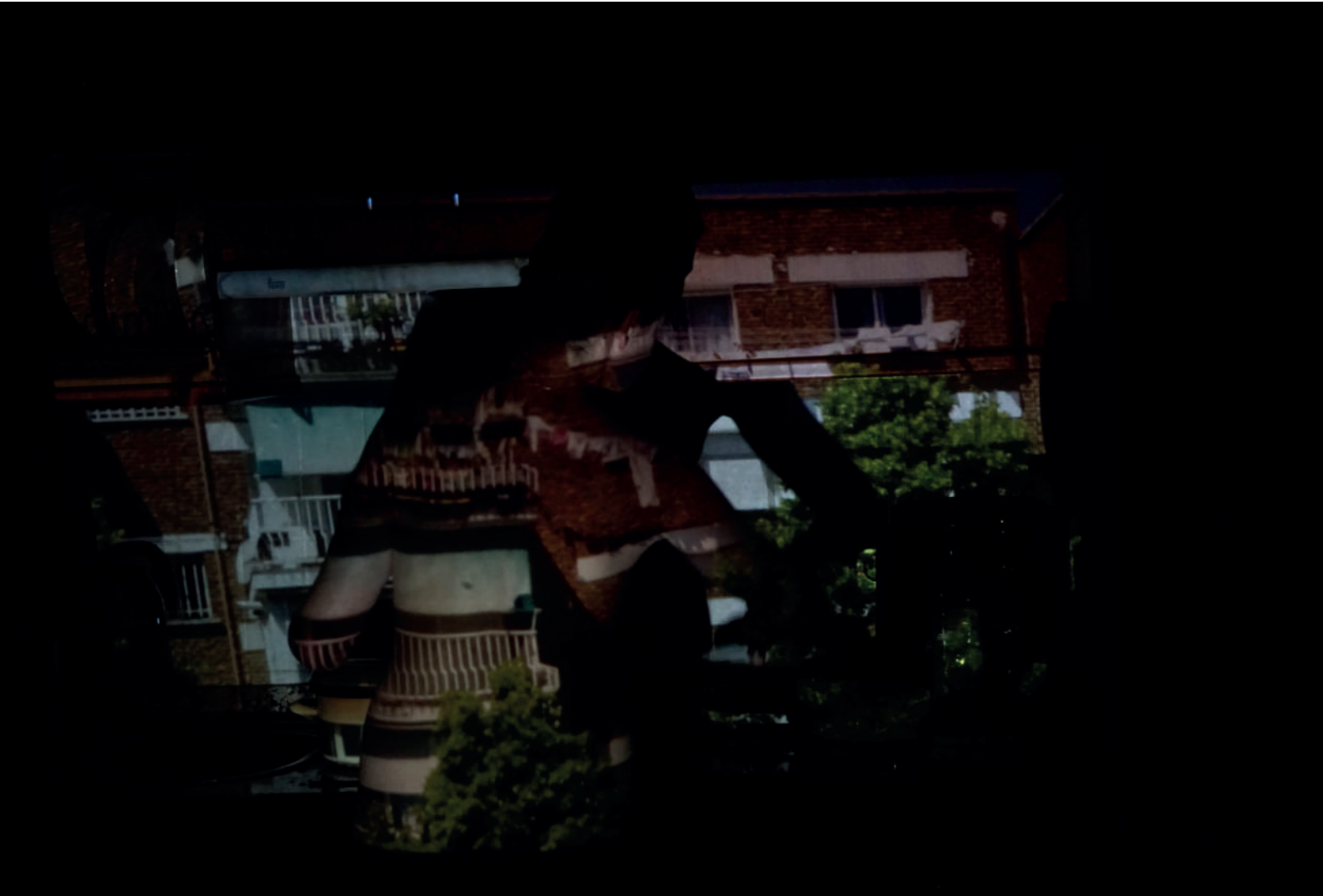
F.111 Fernanda Osborne *M-30* (2025)



F.112 Fernanda Osborne *Tendedero I* (2025)



F.113 Fernanda Osborne *Tendedero II* (2025)



F.114 Fernanda Osborne *Pozuelo I* (2025)



F.115 Fernanda Osborne *Pozuelo II* (2025)



F.116 Fernanda Osborne *Atuche I* (2025)



F.117 Fernanda Osborne *Aluche II* (2025)



F.118 Fernanda Osborne *Eugenia de Montijo I* (2025)



F.119 Fernanda Osborne *Eugenia de Montijo I* (2025)



F.120 Fernanda Osborne *Bazar I* (2025)



F.121 Fernanda Osborne *Bazar II* (2025)



F.122 Fernanda Osborne *Frutería I* (2025)



F.123 Fernanda Osborne *Frutería II* (2025)



F. 124 Fernanda Osborne, *Habitada I*, fotograma del vídeo, (2025)

Enlace a visualización del vídeo completo:

https://drive.google.com/file/d/14eNIBhOKOvpDyK_RF9OjSUP2Oi_Jd14b/view?usp=sharing

***Habitada I* 2025**

Fernanda Osborne

Duración: 3'50''

Formato: Vídeo digital HD

Sonido: Estéreo

Técnica: Videoarte / Performance audiovisual

Primera pieza de una serie audiovisual en la que el cuerpo de la artista se convierte en superficie de proyección para imágenes del exterior. Grabada en la intimidad de su cocina, la obra despliega un lenguaje performativo que explora la tensión entre la presencia física y la mirada ajena proyectada, entre la cotidianeidad del espacio doméstico y la ocupación simbólica de lo social.



F. 125 Fernanda Osborne, *Habida II*, fotograma del vídeo, (2025)

Enlace a visualización del vídeo completo:

https://drive.google.com/file/d/1eodKUAOs2e_52z0cjepdcEBglhpPTSGR/view?usp=sharing

Habita II 2025

Fernanda Osborne

Duración: 2'25''

Formato: Vídeo digital HD

Sonido: Estéreo

Técnica: Videoarte / Performance audiovisual

Segunda pieza de la serie audiovisual en la que el cuerpo de la artista vuelve a convertirse en pantalla receptora de imágenes externas proyectadas. En esta ocasión, la acción se intensifica en su dimensión simbólica, profundizando en la fricción entre el yo íntimo y la construcción social del yo. La cocina espacio cotidiano es transformada una vez más en escenario de introspección, donde las proyecciones digitales reconfiguran la percepción del cuerpo y del espacio habitado.

En vuestra ausencia 2025

Fernanda Osborne

Técnica mixta sobre lienzo (acrílico, óleo, pasteles y tiza)

Medidas: 240 350 cm

La obra representa una escena íntima en el espacio doméstico de la artista, donde el sofá se convierte en punto de anclaje emocional. En torno a él aparecen figuras que aluden a personas significativas presentes en su diálogo interno durante momentos de soledad física. A modo de una fotografía de grupo imaginaria, estas presencias, aunque ausentes físicamente, se mantienen vivas en la memoria, configurando una constelación afectiva que habita el cuadro.



6. CONCLUSIONES

6. CONCLUSIONES

Tras analizar los resultados logrados con la realización del proyecto artístico, se puede concluir que se ha conseguido alcanzar su objetivo principal: explorar la conexión entre el yo íntimo, desarrollado en el espacio doméstico, y el yo social, que se proyecta hacia el exterior.

A lo largo del proceso creativo y del desarrollo de las obras, el lugar de conflicto entre estas dos dimensiones de la identidad se ha transformado en un terreno fértil para la observación, la distancia crítica y la expresión artística.

La fricción entre el estar sola en casa y el estar con otros en el espacio público ha dejado de percibirse como un obstáculo, para convertirse en una posibilidad de análisis y reconciliación. En este sentido, el proyecto no sólo ha producido obras artísticas, sino que ha posibilitado un desplazamiento personal significativo: el yo individual ha encontrado en el acto creativo una vía de comunicación y entendimiento con el yo colectivo.

En el proceso de este trabajo, cuyo objetivo era explorar la relación entre identidad y soledad, partí de una decisión: enfrentar las tensiones identitarias que emergen en la soledad del espacio doméstico.

A lo largo del proyecto entendí que la soledad no se puede investigar en abstracto ni en total aislamiento. Somos seres dependientes, y hasta para estudiar la soledad necesité del acompañamiento de otros: personas que me ayudaron a grabar y fotografiar, conversaciones clave con mis compañeros artistas. La propia investigación fue posible gracias al contacto con los demás. Finalmente, comprendí que pude explorar la soledad precisamente porque la confronté con el exterior de mi hogar y con lo social. Si ese “afuera” no existiera, la soledad no tendría contraste, y por tanto no sería una experiencia que investigar, sino simplemente la única realidad.

Se ha constatado cómo la presencia de otras personas, ya sea física o mentalmente incide directamente en la forma en que me percibo a mí misma, tanto dentro como fuera de mi espacio doméstico. Se descubre mediante el proceso conceptual como algunos de los discursos y miradas de los retratados forman parte, sin que antes lo advirtiera plenamente, de mi propio diálogo interno. Se ha identificado cómo ciertos adjetivos, tanto peyorativos como afirmativos y motivadores, que utilizo para describirme, son en realidad, palabras dichas por otros que he acabado interiorizando como propias. Esa influencia ajena, procesada y alterada inevitablemente por mi filtro personal, ha modelado dimensiones esenciales de mi identidad. El conocimiento de esta situación ha permitido la elección consciente es decir, reconfigurar que voces autorizo a ocupar espacio en mi identidad.

Se ha llegado a comprender el peso que tiene el espacio doméstico en la configuración de nuestra identidad. Inspirada por obras de otras artistas que trabajan desde la intimidad del hogar, he observado con sorpresa cómo lo que ocurre puertas adentro suele mantenerse oculto, como si lo privado quedara fuera del discurso público y, por tanto, también de la reflexión identitaria. Esta invisibilidad me ha llevado a explorar cómo el acto de descontextualizar lo íntimo sacar el espacio privado al exterior, transformarlo en "extimidad" abre preguntas fundamentales sobre quiénes somos, cómo nos construimos y cómo queremos (o no) ser observados.

Se atiende a lo que Byung-Chul Han plantea con la idea del panóptico digital: en la actualidad, nos entregamos voluntariamente a la exposición, a una vigilancia constante que opera incluso en los espacios más íntimos. Así, el hogar ya no es necesariamente refugio ni espacio de protección; puede convertirse en un nuevo panóptico, un escenario desde el que se sigue ejerciendo poder. En ese escenario, el cuerpo que habita se vuelve a su vez objeto de observación, de juicio, de proyección.

La obra pictórica *En vuestra ausencia*, realizada sobre un lienzo negro de grandes dimensiones, ubicado en la pared principal de mi hogar. En una primera instancia, esa pared funcionó como lugar de exposición provisional, donde se fueron colgando los retratos fotográficos realizados en el contexto íntimo de mi casa. Este gesto inicial permitió visualizar físicamente algunas de las miradas externas que, aunque ausentes en lo corporal, estaban muy presentes en mi universo mental y emocional. Esta obra incorpora el proceso de identificación y reflexión sobre cómo sus presencias o sus voces, sus gestos, sus formas de habitar el vínculo conmigo influyen en mi forma de autopercibirme.

Se han llevado a cabo tres piezas principales del proyecto, que se definen como autorretratos: la obra fotográfica, la audiovisual y la pictórica. En todas ellas, el cuerpo ha funcionado como un nexo simbólico y físico entre el yo individual (íntimo, introspectivo) y el yo social, condicionado por la mirada ajena y los vínculos con el exterior. El autorretrato no ha sido aquí un mero ejercicio de representación visual, sino una herramienta de análisis y de mediación, un espacio en el que ambos planos se han confrontado y, a la vez, reconciliado.

La obra final refleja con claridad este proceso conceptual: los límites entre lo íntimo y lo expuesto, entre la identidad que se construye en soledad y la que emerge en presencia de otros, se han vuelto cada vez más difusos. Esta disolución de fronteras puede leerse de forma positiva, como un avance hacia la integración del ser, pero también plantea una tensión importante. En un mundo donde lo social está hiperpresente y donde las herramientas digitales nos invitan a proyectarnos constantemente hacia el exterior, la relación que establecemos con nuestra intimidad corre el riesgo de fragmentarse. Aceptar que somos seres sociales implica asumir cierta vulnerabilidad, una humildad frente a la mirada ajena. Sin embargo, también supone enfrentarnos a una presión cada vez más normalizada: la de mostrarnos, narrarnos y construirnos de forma continua, a menudo de forma forzada. Este proceso puede alejarnos de nuestra naturaleza más esencial, y generar una distancia frustrante entre lo que somos y lo que sentimos que debemos mostrar.

Las proyecciones han sido fundamentales para propiciar un espacio de observación y transformación de la identidad. En el tránsito entre el exterior y el interior entre lo social y lo íntimo, se generó un ejercicio constante de atención: lo que se veía fuera comenzaba a observarse con ojos de interior, con la intención de ser proyectado en la soledad del hogar. Esto consiguió que gran parte de lo automático se volviera consciente. De esta manera, la instalación de las proyecciones no solo facilitó un cruce entre lo presente y lo ausente, sino que también alteró el modo en que la identidad se percibe y se construye en ambos espacios. La convivencia entre imágenes externas y la corporalidad de la artista dentro del espacio doméstico abrió un canal para hacer visible lo invisible, y para dar forma a un yo que se mueve entre dos planos, sin perder del todo su coherencia.

Camino de Valdenigrales, 6 i ha logrado generar un puente entre conceptos que inicialmente provocaban fricción o inquietud: lo íntimo y lo social, lo visible y lo oculto, la presencia y la ausencia, el hogar como refugio y como escenario. A través de una investigación artística que integra fotografía, video y pintura, el proyecto ha tejido conexiones entre esos polos, permitiendo que se dialoguen en lugar de enfrentarse. Esta articulación no solo ha producido obra, sino también comprensión: al mirar hacia adentro y proyectar hacia afuera, se ha creado un espacio intermedio donde la identidad puede observarse, narrarse y reconfigurarse con mayor conciencia.

7. LÍMITES Y PROSPECTIVA

7.LÍMITES Y PROSPECTIVA

Uno de los principales condicionantes que ha podido limitar el desarrollo de este proyecto ha sido la falta de materiales técnicos de grabación y producción, al ser uno de los primeros proyectos audiovisuales llevados a cabo. Pero por otro lado la precariedad de materiales ha propiciado un mayor vínculo con la cámara. El mismo dispositivo ha recogido el material del exterior y ha grabado la proyección y el sonido de este que ha compuesto la obra final.

La obra fotográfica llevada a cabo en lugares de ocio nocturno es un proyecto que ha sido continuo durante todo el proceso de este proyecto. Con este archivo que narra mis relaciones sociales a lo largo de más de un año busco crear un proyecto editorial que narre desde una visión autobiográfica mis relaciones más cercanas: amistades, amores que aparecen y desaparecen o conversaciones nocturnas.

Desde una mirada prospectiva, este proyecto ha abierto nuevas posibilidades creativas y profesionales. Gracias a la asignatura de Espacios Efímeros he descubierto el potencial expresivo de la luz y la proyección, y cómo estas herramientas pueden transformar arquitecturas cotidianas en superficies audiovisuales.

Asimismo, el trabajo en Edición y Producción Audiovisual me permitió salir de las técnicas que ya dominaba para adentrarme en nuevos lenguajes y procesos, como la recogida de material de archivo, la manipulación del tiempo y el montaje como escritura visual. Esta experiencia ha despertado un interés genuino por la producción audiovisual y me ha llevado a contemplar la vida como una secuencia de planos, que pueden ser compuestos, intervenidos, transformados.

En consecuencia, he recibido la propuesta de desarrollar un proyecto de cortometraje proyectado en un festival. Esto podría convertirse en el inicio de un diálogo y un lenguaje artístico en el videoarte.

Por otro lado se está llevando en el espacio compartido de Nebot, junto con otros artistas de la Universidad; Jose Rozalem, Celia Beneytez, Lucía Gomez, Andrea Roldán y Sofía Mahou, un plan de exposiciones y talleres con el objetivo de generar puentes y preguntas.

8. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

8. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

8.1 Bibliografía

Augé, M. (2017). Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad (3.^a ed.). Gedisa.

Bachelard, G. (1957). La poética del espacio (M. Rosenzvaig, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1957)

Baños Palacios, G. (2021). El autorretrato fotográfico de Francesca Woodman: entre la fabulación y la metamorfosis. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

Bauman, Z. (2000). Modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica.

Berger, J. (2000). Modos de ver (trad. Justo G. Beramendi). Gustavo Gili.

Bound Alberti, F. (2019). Una biografía de la soledad. Editorial Alianza.

Cuervo Calle, J. J. (2008). Habitar: Una condición exclusivamente humana. Universidad Pontificia Bolivariana.

Doberti, M. (2011). Deslizamientos entre lo público y lo privado en los hoteles de Sophie Calle y Lola Arias. Revista de la Escuela de Humanidades

Foucault, M. (2003). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI Editores.

Galaxina, A. (2023). La balada de Nan Goldin: A propósito de la belleza y el dolor.

Han, B.-C. (2013). La sociedad de la transparencia (R. Bixenspan, Trad.). Herder.

Han, B.-C. (2015). La sociedad del cansancio. Herder.

Haraway, D. J. (1984). Manifiesto para "cyborgs": Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX (M. Talens, Trad.). En B. Suárez (Ed.), Ciencia, "cyborgs" y mujeres: La reinención de la naturaleza (pp. 251–311). Cátedra.

Heidegger, M. (2019). El arte y el espacio (Traducción al español). Herder.

Honneth, A. (1997). La lucha por el reconocimiento: Por una gramática moral de los conflictos sociales. Crítica.

Lobo, M. R. P. (2020). La soledad en España desde el punto de vista sociológico. Labor Hospitalaria

López Ongil, C. (Coord.). (2022). *Tecnologías I+D+I para la igualdad. Soluciones, perspectivas y retos*. Universidad Carlos III de Madrid

Mendinueta, L. (2025). *La vida profana y su memoria. Una lectura de la obra Casa Viuda de Doris Salcedo*. *Revista Lingüística y Literatura*

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, Trad.). Ediciones Península.

Parente, D. (2016). *Algunas precisiones sobre el determinismo tecnológico y la tecnología autónoma: una lectura sobre la filosofía de Langdon Winner*. *Revista de Filosofía*.

Pérez Sánchez, J., Farreny-Morancho, J., Ferré-Pueyo, G., & Toldrà-Domingo, J. M. (2022). *Arquitecturas del cuerpo: dispositivos para habitar el espacio*.

Pianowski, F. (2011). *El cuerpo como arte: El Accionismo de Günter Brus*. *Arte, Individuo y Sociedad*

Roldán, P. (2014). *El voyeur: La intransitividad de la imagen*. Academia.edu.

Rozalém, J. (2024). *Ningún año es igual al anterior* [Trabajo de fin de grado no publicado]. Universidad Francisco de Vitoria.

Saldaña Alfonso, D. (2002). *Claude Cahun: El tercer género o la identidad polimorfa*. *Arte, Individuo y Sociedad*.

San Pablo Moreno, P. (Coord.). (2022). *Autorrepresentación en la era digital: Implicaciones éticas y estéticas*. Egregius Ediciones.

Sartre, J.-P. (1943). *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica* (M. A. Vitasoro, Trad.). Iberoamericana.

Sáez Pradas, F. (2015). *Resistencia y dolor. Tracey Emin: La belleza de lo pecaminoso y la fragilidad de lo vulnerable*. Barcelona Research Art Creation

Uzcátegui Araujo, J. (2010). *El imaginario de la casa*. [Tesis doctoral, Universidad de Valencia].

8.2 Webgrafía

Art Institute of Chicago. (s.f.). Carving: A Traditional Sculpture.
<https://www.artic.edu/artworks/144356/carving-a-traditional-sculpture>

La Imagen Justa. (s.f.). Claude Cahun: ¿Qué me veux-tu?
<https://www.laimagenjusta.com/catalogo/visuales/que-me-veux->

Neo2. (s.f.). Filip Custic: joven y viral.
<https://www.neo2.com/filip-custic-joven-y-viral/>

Public Delivery. (s.f.). Get lost in Antony Gormley's mist room Blind Light.
<https://publicdelivery.org/get-lost-in-antony-gormleys-mist-room-blind-light/>

Tracy, B. (2025, enero). The Sleepers: Reviewed by Britland Tracy. Photo-Eye Blog.
<https://blog.photoeye.com/2025/01/the-sleepers-reviewed-by-britland-tracy.html>

ANEXO I: PREGUNTAS Y RELATOS DE LOS RETRATADOS

En este anexo se recogen las respuestas respondidas a través de la red social de Whatsapp, de algunas de las personas que fueron retratadas en mi casa, en el marco de este proyecto. Las preguntas son respondidas de forma libre y personal.

La recopilación refleja tanto las sensaciones durante el retrato como la experiencia de verse representados.

Lista de preguntas:

¿Cómo te sentiste cuando llegaste a mi casa?

¿Cómo te sentiste durante el retrato? ¿Estabas cómodo/a o incómodo/a?

¿Cómo te sentiste al despedirte, al irte de casa?

¿Qué pensaste al verte colgado/a en la pared de mi casa?

¿Te reconoces en ese retrato?

¿Te pareció raro estar presente en mi casa a través de una imagen, incluso sin estar físicamente allí?

¿Te hizo pensar en cómo te ven los demás?

¿Te gustaría contarme algo más sobre cómo viviste esa experiencia?

Respuesta 1.

Estamos demasiado acostumbrados a definirnos en base a la mirada del “otro” y hemos normalizado el papel que juega la alteridad en la construcción de nuestra identidad. No nos vemos porque estamos constantemente mirando a través de la mirada del ajeno. El retrato te impone enfrentarte cara a cara con la mirada del otro representándote. No hay forma de esquivar ese malestar que genera la alteridad cuando no te reconoces en las pinceladas. Yo me vi directamente enfrentada a una Teresa más seria, más tosca y más rígida. Me reconocí en las cejas despeinadas o en los pómulos marcados, pero no en el resto. Y, acostumbrada a estar constantemente expuesta a las miradas del resto, me sorprendió comprobar que necesité verme directamente retratada para sentir ese desfase entre la mirada del otro y mi propia mirada. -Teresa, 24 años Madrid.

Respuesta 2.

Al llegar a tu casa me sentí cómoda, como en un sitio familiar aunque fuera nuevo. Durante el retrato al principio estaba un poco tensa, pero luego me solté hablando de temas livianos y un poco nuestras cosas jsjsjs. Al irme me quedé pensativa, fue una experiencia distinta, muy personal. Verme colgada en tu pared fue raro al principio, pero también bonito. Como estar sin estar. Y verme en conjunto con otros retratos es curioso, como si nos hubieras objetificado (en un buen sentido?) y fuéramos una galería de identidades. Me reconocí en el retrato y me hizo pensar en cómo me ven los demás, en cómo esa mirada también me construye. Gracias por hacerlo tan natural. - Alicia Meng, 22 años China.

Respuesta 3.

Ser retratado fue incómodo para mi. Más que una mirada, es una indagación profunda de tu rostro, y por tanto, una exploración del motor invisible que dirige tus gestos. Llamemos a este motor, alma. Como si esa invasión no fuese suficiente, el alma queda después fijada en el folio. Como un fósil que captura tu estado emocional en ese instante. Y ese es el trabajo del artista. Convertir algo intangible e indescriptible en algo concreto, palpable. Y eso es muy difícil y necesario, así que te felicito, y te doy las gracias por hacerlo tan bien Fer. -Fernando Urrutia, 24 años Salamanca

Respuesta 4

Pues la verdad es que fue una sensación entre extraña y agradable. Porque me estaba metiendo en una casa ajena, pero que tenía tanto dentro, que incómoda pasar a esa intimidad individual. Digo agradable también, porque a pesar de sentirme como una intrusa, una ladrona quizá que entra a “robar” parte de una identidad, pasados unos minutos te sientes más a gusto, aunque nunca se va ese sentimiento de inquietud. Mientras me retratabas, pensaba en que estarías pensando, en qué líneas y facciones de mi cara retratarías con más detalle, en si te fijarías en el lunar que tengo en el derecho de la cara, o del grano que me salió encima de una ceja. Un sentimiento de pensar en que estarás pensando tú mientras dibujas, y de gustillo por ver cómo me ves. Cuando vi mi retrato colgado en la pared sentí que formaba parte de esa casa, que mi cara ya pertenecía a ese apartamento, aunque no mi alma. Verme junto a los demás retratos me hizo ver que puedes estar rodeado de desconocidos, pero no sentirte incómoda porque formas parte de un todo, formas parte de la vida de alguien. Al abandonar la casa, fue como dejar una parte de mí en ella, a pesar de no haberla vuelto a pisar. De sí solo te levantarías de la cama y al ver todos los retratos te pararías a pensar uno por uno, o si formarían parte ya de la estructura de la casa, como algo decorativo más.
-Ana Nuñez, 22 años Madrid.

Respuesta 5

As soon as I walked in, I immediately felt at ease, the house was welcoming and full of drawings, paintings, and artwork. It reminded me of art studios like the ones you see here in Italy. During the portrait session, I felt good, I was definitely curious about the result but also relaxed by the music and the vibe (and wine hahah). We also had a nice conversation, and it was interesting to listen to the others talking while they were being portrayed. When I saw the portrait, I was more than satisfied, I really liked the original and colorful style of your drawing. I'm a bit vain, so I admit it felt nice to be portrayed in such a unique way. When you put me up on the wall with the other portraits, I remember getting a bit hyped because mine was the highest one up, I imagine now they go all the way up to the ceiling haha. But it felt really nice to become part of that wall of faces. I also remember you showed me some other paintings that really impressed me. I don't remember if I told you at the time, but your use of color struck me, it seems spontaneous, but it always works out so well. In a way, I'm glad to be part of that group of portraits. It feels like a privilege, and I also like that I left a piece of myself in Madrid, somehow, it's like I'm still there, even though it's already been two months since I came back to Italy. Thank you for the lovely evening and for the portrait! - Edoardo di prisco, 24 años Italia.

ANEXO II : RETRATOS PRELIMINARES





