



Do privado ao público: A experiencia persoal como forma de expresión artística

Traballo de Fin de Grao

CARMEN DÍAZ RODRÍGUEZ

Para a obtención do Título de Graduada en

Historia da Arte

Titor

PEDRO DE LLANO NEIRA

Departamento

HISTORIA DA ARTE

Xuño 2025

RESUMO

Este traballo explora o papel central da experiencia persoal e a biografía na creación artística contemporánea, destacando como subxectividade, memoria ou identidade convértense en ferramentas esenciais para a expresión e a crítica social. Este divídese en dous partes: unha primeira teórica, onde se explora a evolución do enfoque biográfico da historia da arte, dende a lenda do artistas como xenio ata as políticas de identidade contemporánea; e unha segunda parte analítica, centrada na investigación de tres artistas exemplarios: Louise Bourgeois, Félix González-Torres e Carrie Mae Weems. A relación persoal co político explórase nestes casos, incluídos o trauma, a morte, o duelo, o xénero, a racialización e a vulnerabilidade como eixos centrais dun discurso que conecta o íntimo co político. Tamén se explora como se pode usar a arte autobiográfica para representar experiencias subxectivas complexas, que serven como un espazo de autoconecemento, denuncia e resistencia. A investigación incorpora unha avaliación crítica, coa intención de centrarse nunha historia da arte máis inclusiva que reúna voces marxinalizadas e desafíe as tradicións culturais hexemónicas da arte.

Palabras chave

Biografía, identidade, memoria, visibilidade, subxectividade.

RESUMEN

Este trabajo explora el papel central de la experiencia personal y la biografía en la creación artística contemporánea, destacando como subjetividad, memoria o identidad se convierten en herramientas esenciales para la expresión y la crítica social. Este se divide en dos partes: una primera teórica, donde se explora la evolución del enfoque biográfico de la historia del arte, desde la leyenda de los artistas como genio hasta las políticas de identidad contemporánea; y una segunda parte analítica, centrada en la investigación de tres artistas como ejemplos: Louise Bourgeois, Félix González-Torres y Carrie Mae Weems. La relación personal con el político se explora en estos casos, incluidos el trauma, la muerte, el duelo, el género, la racialización y la vulnerabilidad como ejes centrales de un discurso que conecta el íntimo con el político. También se explora como se puede usar

el arte autobiográfico para representar experiencias subjetivas complejas, que sirven como un espacio de autoconocimiento, denuncia y resistencia. La investigación incorpora una evaluación crítica, con la intención de centrarse en una historia del arte más inclusiva que reúna voces marginadas y desafíe las tradiciones culturales hegemónicas del arte.

Palabras clave

Biografía, identidad, memoria, visibilidad, subjetividad.

ABSTRACT

This work explores the central role of personal experience and biography in contemporary artistic creation, highlighting how subjectivity, memory, and identity become essential tools for expression and social critique. It is divided into two parts: a theoretical one, which explores the evolution of the biographical approach to art history, from the legend of artists as geniuses to contemporary identity politics; and a second analytical one, focused on the investigation of three exemplary artists: Louise Bourgeois, Félix González-Torres, and Carrie Mae Weems. The personal relationship with the political is explored in these cases, including trauma, death, grief, gender, racialization, and vulnerability as central axes of a discourse that connects the intimate with the political. It also explores how autobiographical art can be used to represent complex subjective experiences, serving as a space for self-knowledge, denunciation, and resistance. The research incorporates a critical assessment, aiming to focus on a more inclusive art history that brings together marginalized voices and challenges hegemonic cultural traditions of art.

Key words

Biography, identity, memory, visibility, subjectivity.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Xustificación do tema	1
Obxectivos da investigación	2
Metodoloxía e estrutura do traballo	3
Estado da cuestión	5
PARTE I: A BIOGRAFÍA COMO O EIXO INTERPRETATIVO NA ARTE CONTEMPORÁNEA	8
1. A autobiografía na arte: do marxinal ao central.....	8
1.1 Da idea do xenio ás políticas de identidade: a evolución do enfoque biográfico	8
1.2 Subxectividade, memoria e creación artística	13
1.3 A obra como espazo de catarse e autocoñecemento	15
2. Novas aproximacións á biografía na arte contemporánea	17
2.1 A revalorización da experiencia persoal na produción artística.....	17
2.2 Máis aló do mito do xenio: biografía, identidade e contexto	19
2.3 A biografía como ferramenta política: inclusión e visibilidade	22
PARTE II: TRES ENFOQUES BIOGRÁFICOS NA ARTE CONTEMPORÁNEA	25
3. Louise Bourgeois: o corpo e a psique como territorio artístico	25
3.1 Trauma, infancia e memoria na súa escultura	25
3.2 A exploración da vulnerabilidade e a maternidade	29
4. Félix González-Torres: a intimidade como espazo político	32
4.1 Amor, perda e duelo na súa obra.....	33
4.2 A relación entre o privado e o público	35
5. Carrie Mae Weems: o eu e a memoria colectiva	39

5.1 The Kitchen Table Series: narrativas de xénero e raza	39
5.2 Historia persoal e historia social na súa obra	42
CONCLUSIÓN	46
BIBLIOGRAFÍA	48
ANEXO GRÁFICO.....	51

INTRODUCCIÓN

Xustificación do tema

Na arte contemporánea, a biografía pasou de ser un elemento accesorio na interpretación da obra para converterse nun eixo central na produción artística de numerosos creadores. Ao longo da historia da arte, a mirada biográfica estivo dominada durante séculos pola idea do “xenio” individual, unha concepción que vinculaba a obra directamente coa excepcionalidade do artista. Con todo, a partir dos anos setenta, coa irrupción da historia da arte social e as correntes postestruturalistas, este enfoque foi criticado pola súa tendencia á mitificación e a súa falta de consideración dos contextos históricos, sociais e culturais. Como consecuencia, a biografía perdeu protagonismo na análise artística en favor de aproximacións que privilexiaban o estrutural e colectivo sobre o individual.

Con todo, nas últimas décadas presenciamos un rexurdimento do biográfico, aínda que este ocorreu maiormente no ámbito da práctica artística, non tanto na historiografía da arte, onde a perspectiva biográfica segue tendo un papel secundario. A diferenza do que sucede noutras disciplinas como a historia —onde si se iniciou un debate acerca da recuperación da biografía como instrumento analítico, con autoras como Isabel Burdiel na primeira liña—, no estudo da arte, esta tendencia continúa provocando reservas. Con todo, numerosos artistas actuais recoñeceron a experiencia persoal como un piar esencial da súa obra, utilizando a subxectividade, a memoria e a autobiografía non só como manifestación persoal, senón tamén como ferramentas de crítica social e reconstrución histórica.

Artistas como Louise Bourgeois, Félix González-Torres e Carrie Mae Weems fixeron da súa propia experiencia vital un compoñente esencial da súa obra, utilizando a subxectividade, a memoria e a autobiografía non só como medios de expresión persoal, senón tamén como ferramentas de crítica social e reconstrución histórica. A análise da biografía na arte contemporánea non só permite comprender a obra desde unha perspectiva máis profunda e íntima, senón que tamén abre novas vías para examinar cuestións craves como a relación entre o público e o privado, a representación da vulnerabilidade e o papel da arte na construción de identidades. Neste sentido, este estudo

busca explorar como a experiencia persoal convértese en material artístico e de que maneira a biografía artículase con discursos sociais e políticos máis amplos.

Obxectivos da investigación

O propósito principal deste traballo é examinar o rol da biografía na interpretación da arte contemporáneo, indagando en como as vivencias individuais dos artistas transfórmanse no núcleo dos seus proxectos creativos. Mediante a análise das creacións de Louise Bourgeois, Félix González-Torres e Carrie Mae Weems, preténdese entender como a subxectividade, a memoria e a identidade inciden na produción artística e como estas dimensións interactúan coa contorna histórica, político e cultural no que se sitúan.

Para levar a cabo este estudo, o estudo suxire, en primeiro lugar, situar en contexto a progresión do enfoque biográfico na historiografía da arte, analizando o seu predominio desde a interpretación romántica do “xenio” ata o seu debate desde os anos setenta, coa aparición do postestruturalismo e a historia da arte social¹, ademais do seu recente revaloración no contexto das políticas identitarias.

Simultaneamente, resulta fascinante investigar a conexión entre o público e o privado na produción artística, examinando como numerosos artistas utilizan a súa biografía non só como relato persoal, senón tamén como instrumento crítico para formular discursos achega do xénero, a sexualidade, a memoria histórica e a política.

O obxectivo é analizar a arte como un lugar de introspección e autoconhecimento, reflexionando sobre a súa aplicación como instrumento de indagación psicolóxica e

¹ Por “historia da arte social” enténdese un enfoque historiográfico que analiza a arte en relación coas súas condicións sociais, políticas e económicas de produción e recepción, afastándose das interpretacións puramente estilísticas ou biográficas tradicionais. Este enfoque foi fundamental nos anos setenta e oitenta grazas a autores como T. J. Clark, que propuxo analizar a arte en diálogo coas relacións de clase e os procesos históricos. Outros autores destacados son Nicos Hadjinicolaou, que introduciu unha lectura marxista da imaxe artística, e Michael Baxandall, cuxa "teoría do espectador" destacou a importancia do contexto social na percepción artística. Tamén Douglas Crimp, desde perspectivas máis próximas ao postestruturalismo, contribuíron a ampliar o campo da historia social da arte cara aos estudos culturais e as políticas da representación. Outros nomes relevantes neste campo serían Serge Guilbaut, Thomas Crow e Griselda Pollock, quen combinou os estudos marxistas e feministas para repensar a historia desde unha perspectiva interseccional e crítica.

emocional, onde as vivencias persoais convértense en suxestións estéticas que vinculan co espectador mediante a vulnerabilidade e a autenticidade.

Ademais, expónse examinar a fondo a obra de Louise Bourgeois, Félix González-Torres e Carrie Mae Weems desde un enfoque biográfico, recoñecendo como incorporan aspectos autobiográficos na súa creación para tratar asuntos como o trauma, a perda, a identidade racial e de xénero, a memoria e a política de carácter emocional.

Finalmente, o obxectivo é explorar como a biografía dos artistas impacta na interpretación da súa obra, e como os enfoques actuais tentan exceder as narrativas heroicas convencionais para proporcionar interpretacións máis diversas, inclusivas e situadas desta arte. Con estes propósitos, este estudo busca achegar á comprensión da arte contemporáneo desde un enfoque que considere a subxectividade e a autobiografía como compoñentes esenciais tanto na creación como no estudo da arte.

Metodoloxía e estrutura do traballo

Esta investigación examina o rol da experiencia persoal como medio de expresión na arte actual a través dun enfoque teórico e analítico, fundamentado na mestura de revisión bibliográfica e análise de casos. Esta táctica metodolóxica enfócase en examinar como a biografía, a subxectividade e a memoria incorpóranse na produción artística contemporánea e como estas dimensións posibilitan novas modalidades de interpretación estética, social e política das pezas artísticas.

Primeiro, o labor leva a cabo unha revisión bibliográfica exhaustiva e crítica que facilita un contexto histórico para a evolución do enfoque biográfico na historiografía da arte. Esta sección enfoca particularmente nas transformacións epistemolóxicas que, desde os anos setenta, puxeron en dúbida a hexemonía da percepción do artista como un xenio illado e enaltecido². A achega de visións postestruturalistas, feministas e queer, xunto co

² É importante destacar que a concepción do artista como un xenio illado e valorado está estreitamente relacionada co avance do individualismo contemporáneo, que se estende desde a afirmación do individuo pensante na filosofía de Descartes ata a formación da burguesía como clase predominante nos séculos XIX e comezos do XX. Neste marco, o xenio percíbese como unha figura extraordinaria e independente, coa habilidade de xerar a partir da súa interioridade, máis aló das restricións sociais ou históricas.

impacto das políticas de identidade e a historia cultural, propiciou unha reavaliación do rol do individuo na produción artística. Neste contexto, o estudo recompila as discusións teóricas máis relevantes ao redor da autobiografía, a subxectividade, a memoria e a representación, co obxectivo de construír un sólido marco conceptual para o estudo das prácticas artísticas actuais.

En segundo lugar, e como elemento crave da metodoloxía utilizada, leva a cabo unha avaliación comparativa de tres casos específicos: Félix González-Torres, Louise Bourgeois e Carrie Mae Weems. Estes artistas foron elixidos pola importancia da súa vivencia vital na creación do seu traballo, ademais da variedade de temas que tratan — trauma, perda, identidade, xénero, raza, memoria— e pola habilidade das súas ideas para crear un intercambio entre o persoal e o colectivo. O estudo de cada caso adopta unha perspectiva hermenéutica e iconográfica, fusionando a interpretación das obras coa análise da contorna biográfica e sociopolítica na que se crearon. Ademais, incorpóranse contribucións da crítica de arte e a teoría cultural, co obxectivo de situar as obras nos debates actuais sobre identidade, representación e agarimo.

A estrutura do traballo se segmenta en dúas partes principais, cunha organización gradual que pasa do marco teórico global á análise específica dos casos específicos:

A primeira, cun enfoque teórico e contextual, examina o desenvolvemento da biografía como categoría de interpretación na historia da arte. Trátase a súa importancia na tradición historiográfica occidental, a súa crítica posterior baseada no estruturalismo e o postestructuralismo, e finalmente o seu recente reavaliación no contexto das políticas de identidade. Ademais, examínase o rol da memoria e a subxectividade na produción contemporánea, ademais da visión da obra artística como un espazo para a introspección e o autoconecemento. Esta ten como obxectivo sentar os fundamentos conceptuais e metodolóxicos requiridos para tratar a segunda metade do traballo.

A segunda, enfócase no estudo de tres artistas actuais cuxa obra é destacada na aplicación da experiencia persoal como elemento artístico. En cada situación, analízanse elementos fundamentais da súa biografía e como estes se manifestan nas obras, xa sexa a nivel formal ou simbólico. Ademais, analízase o intercambio entre o privado e o público, a inclusión das obras en discursos sociopolíticos máis extensos, e a habilidade destas

propostas para crear formas de resistencia, visibilidade e memoria a partir da subxectividade.

Estado da cuestión

A cuestión do tema da biografía e a vivencia persoal na produción e interpretación artística recibiu unha atención desigual ao longo da historia da arte. Aínda que a tradición historiográfica tradicional concedeu un papel indiscutible ás vidas dos artistas, particularmente por medio da figura do «xenio» renacentista e romántico, este punto de vista foi desafiado gradualmente desde finais do século XX por correntes críticas que desafiaron tanto as súas bases epistemolóxicas como as súas repercusións ideolóxicas. Con todo, nas recentes décadas houbo un notable rexurdimento da biografía e a subxectividade como categorías fundamentais na análise, particularmente no contexto dos estudos sobre identidade, memoria e representación.

Historicamente, a biografía foi un dos piares fundamentais da historiografía artística occidental, particularmente desde a obra de Giorgio Vasari, onde se define unha narración lineal e exemplar das traxectorias dos artistas, fundamentada en anécdotas, estilos de vida e transformacións formais. Este modelo, estendido ao longo dos séculos mediante a veneración do artista como personaxe sobresaliente, experimentou a súa consolidación na noción romántica do «xenio creador», concibido como unha entidade independente, inspirada e desvinculada da contorna social. Autores como Ernst Kris e Otto Kurz, na súa obra *La leyenda del artista* (1934), evidenciaron a natureza literaria e mítica destas biografías, resaltando a súa función na construción dunha imaxe idealizada e regulada do artista como heroe cultural.

Desde a década de 1970, co xurdimento da historia da arte social, o marxismo, o feminismo e o postestruturalismo, esta perspectiva biográfica foi fortemente desafiada. As noticias actuais cuestionaron tanto a independencia do artista como a noción de autoría, e reorientaron a atención cara ás estruturas de produción colectivas, as circunstancias materiais e o rol do espectador na formación do sentido. Autores como Roland Barthes ou Michel Foucault suxeriron a «morte do autor» como inicio para unha renovada hermenéutica que destacase os discursos ao redor dos suxeitos. Nestas

circunstancias, a biografía reduciuse a un nivel secundario, acusada de esencialismo, individualismo e coacción coa adquisición de arte.

Con todo, durante as últimas dúas décadas presenciamos un rexurdimento do interese pola biografía e a subxectividade, pero desde perspectivas renovadas que se distancien do modelo convencional. Este regreso vese, en gran parte, impulsado polo progreso das políticas de identidade e os estudos culturais, que subliñan a relevancia das experiencias localizadas, da memoria individual e das subxectividades excluídas como elementos esenciais para reconsiderar a historia da arte. A biografía recupérase non como unha narración heroica, senón como un instrumento de visibilidade e estudo crítico das interaccións entre a persoa e a estrutura, entre o privado e o político, entre o persoal e o mundo.

Neste contexto, xurdiron investigacións que examinan a autobiografía artística como medio de creación e resistencia, particularmente no contexto de artistas mulleres, racializadas, queer ou que forman parte de minorías. A subxectividade deixa de ser considerada como unha categoría dubidosa e considérase como unha porta de entrada a dimensións emocionais, afectivas e corporais que a crítica formalista non podía tratar. Autoras como Estrela de Diego demostran esta transformación de paradigma. Así mesmo, a contribución de Isabel Burdiel no ámbito político posibilita reconsiderar a biografía como un lugar de mediación entre o persoal e o grupal, entre a autoridade e a estrutura. Neste contexto, tamén é importante resaltar a tese de Pablo Allepuz García (*A autobiografía de artista na contemporaneidade española*), na que se examina minuciosamente a formación da identidade artística mediante a narración autobiográfica, suxerindo unha revisión crítica da autoría, o nome e a imaxe do artista no escenario contemporáneo.

Doutra banda, a arte contemporánea manifesta e involúcrase nesta transformación metodolóxica. Desde as décadas dos 80 e 90, numerosas prácticas artísticas incorporaron de forma explícita aspectos autobiográficos, diarios persoais, arquivos familiares, autorretratos performativos ou narracións en primeira persoa como elementos chave. Este fenómeno reflíctese nas creacións de artistas tales como Louise Bourgeois, que converte a memoria da infancia e o trauma no eixo da súa escultura; Félix González-Torres, que

converte a privacidade e o duelo en ámbitos de intervención política; ou Carrie Mae Weems, que emprega a súa imaxe e a súa voz para pronunciar discursos acerca de raza, xénero e memoria colectiva.

O estudo destas prácticas desde a perspectiva da crítica de arte moderna mostra unha tendencia ascendente cara á hibridación entre a narración biográfica e a produción estética, ademais dun interese pola reavaliación dos métodos tradicionais de representación do eu. As contribucións da teoría queer e do enfoque feminista resultaron particularmente significativas neste contexto, ao poñer en dúbida a imparcialidade da historiografía convencional e ao esixir unha historia da arte inclusiva, personificada e localizada.

En conclusión, a estado actual da cuestión mostra un conflito produtivo entre a crítica ao esencialismo biográfico e a urxencia de rescatar as voces silenciadas a través dos seus camiños vitais. Neste marco, a biografía transfórmase nun terreo de investigación teórica e política, no que a vivencia persoal non se percibe como un feito obxectivo nin como unha verdade desvelada, senón como unha estrutura complexa, fragmentaria e performativa, que pode estimular novas formas de saber e representación no ámbito artístico.

PARTE I: A BIOGRAFÍA COMO O EIXO INTERPRETATIVO NA ARTE CONTEMPORÁNEA

1. A autobiografía na arte: do marxinal ao central

1.1 Da idea do xenio ás políticas de identidade: a evolución do enfoque biográfico

A idea da biografía artística foi central na historia da arte desde os seus inicios. A maneira en que contamos as vidas dos artistas non só afecta como os entendemos, senón tamén como vemos a creatividade e o talento artístico. As biografías serviron para manter vivas certas imaxes e mitos sobre os artistas, dándolles un lugar privilexiado nas conversacións sobre arte. Isto fixo que moitas veces interpretemos a obra dun artista baseándonos máis na súa vida que na arte mesma, restándolle independencia á obra (Kris e Kurz, 1991, p. 23).

A fascinación por coñecer a vida dos artistas provocou que, mesmo hoxe, a biografía siga sendo fundamental en como construímos historias ao redor de figuras importantes da arte. Isto fainos pensar na relación que existe entre a vida do artista e a súa obra, e como inflúe nesta.

1.1.1 A hexemonía da biografía na historiografía da arte

A idea do artista como xenio, xurdida no Renacemento e afianzada durante o Romanticismo, constituíu un vínculo case místico entre a biografía e a obra. Historicamente, a biografía dos artistas construíuse baseándose en historias estereotipadas que fortalecen a noción do xenio, representando ao artista como unha persoa extraordinaria e predestinada ao triunfo. Estas narracións orixínanse en tradicións mitificadas que se manteñen a través da historia da arte e fundaméntanse en anécdotas repetidas e edificadas ao redor de tema reiterativos. Desde a antigüidade, a anécdota foi o núcleo da biografía artística, funcionando como unha unidade fundamental que dá forma á imaxe do artista. No século IV a. C., Duris de Samos utilizou a anécdota como artificio literario na construción de relatos sobre artistas, vinculando as súas historias con mitos e sagas previas. Este vínculo coa tradición lendaria reforza a idea de que o artista

non só é un creador, senón tamén un heroe cultural cuxa historia está envolvida nun aura mítica (Kris e Kurz, 1991, pp. 31-32).

Como sinalan Ernst Kris e Otto Kurz na súa obra *La leyenda del artista*, “nos numerosos relatos de vidas de pintores e escultores que nos chegaron do Renacemento en diante, sempre atopamos asuntos típicos (temas que se reparten en numerosas biografías con pouca ou ningunha variación) relacionados ben coa carreira do artista (sobre todo coa súa nenez) ou ben co efecto das súas obras no seu público” (Kris e Kurz, 1991, p. 26).

Un dos casos máis habituais é o do artista que, desde a súa nenez, xa exhibía indicios dun talento sobresaliente, como no caso do pastor que pintaba animais e era identificado por un especialista³. Igualmente, o interese na habilidade do artista para replicar a realidade de maneira asombrosa ten as súas raíces na Antigüidade clásica, cun marcado impacto da historia de Plinio acerca da competencia entre Zeuxis e Parrasio (Kris e Kurz, 1991, p. 27). Estas anécdotas, máis que contos reais, actúan como compoñentes literarios que fortalecen unha imaxe específica do artista.

A medida que avanzamos na nosa análise histórica, os métodos modernos de crítica textual revelaron algo sorprendente: moitas das historias tradicionalmente aceptadas sobre figuras artísticas descansan máis no terreo do mítico que no do comprobable. Xa o sinalaban Kris e Kurz no seu momento –“sábese desde fai moito que hai que buscar outras explicacións”– recoñecendo como certos relatos lendarios foron gradualmente incorporados ao corpus histórico documentado (Kris e Kurz, 1991, p. 27). Esta revelación representa un punto de inflexión fundamental. Obríganos a cuestionar a tradición biográfica clásica, tan centrada en exaltar xenios individuais, e convídanos a adoptar perspectivas máis matizadas onde cada creador enténdese como parte dun armazón social e cultural complexo. As circunstancias, conexións e contextos cobran agora tanta importancia como a suposta inspiración divina que antes dominaba as nosas narrativas.

Este uso da anécdota non só persistiu, senón que se converteu nun recurso recorrente en biografías posteriores, onde as esaxeracións e distorsións contribuíron a

³ Este relato derívase dunha narración popular sobre a mocidade de Giotto, un costume oral que empezou a cobrar forma en Florencia aproximadamente un século tras a morte do mestre. (Kris e Kurz, 1991, 27).

forxar imaxes míticas dos artistas máis renomeados. Ao longo da historia, este fenómeno consolidouse coas biografías renacentistas de artistas como Vasari, quen elevou a certas figuras á categoría de xenios excepcionais. Na súa obra *As vidas*, estableceu un modelo de relato biográfico que salientaba a evolución persoal e estilística dos artistas, creando unha narrativa que se convertería en hexemónica na historiografía da arte (Lucie-Smith, 1999, pp. 8-9).

O tema xa non é tanto o “xenio creador” senón como as identidades importan. Ao longo dos séculos, este estereotipo do xenio sempre se representou como masculino, e non foi senón ata finais do século XX cando se empezou a cuestionar profundamente. Isto provocou que numerosas e numerosos artistas quedasen marxinadas e marxinados da narración da historia da arte. Agora cando se fala de biografías, non só miramos o talento natural ou o extraordinario de alguén, senón que tamén entramos en temas como o seu xénero, de que clase social viña ou como lle afectou a cultura da súa época. Os autores expoñen unha reflexión interesante: “mesmo nas historias de artistas relativamente modernos achamos temas biográficos que poden provir, punto por punto, do mundo repleto de deuses e heroes anterior aos albores da historia” (Kris e Kurz, 1991, pp. 28-29). Ou sexa, ata hai pouco seguíamos contando as vidas dos artistas coma se fosen mitos, algo que agora estamos a cuestionar. Durante moito tempo pintamos aos artistas como superheroes, pero agora estamos a ver que a cousa é máis complexa. Ninguén crea no baleiro. Hai influencias, contactos, oportunidades e privilexios que axudan a explicar por que alguén chegou onde chegou. Non é quitar mérito, senón entender mellor o proceso. E curiosamente, ao baixar aos artistas do pedestal, entendemos mellor a súa obra. Ao ver ao creador como persoa real, co seu contexto e as súas circunstancias, o seu traballo cobra máis sentido.

1.1.2 Críticas e recuperación da biografía na arte

A atención á vida dos artistas, ven sexa a través da reconstrución das súas traxectorias ou mediante a recompilación dos seus relatos (directos e indirectos), foi constante, pero o seu enfoque variou co tempo. O interese dirixiuse cada vez máis cara ás grandes masas e as sociedades no seu conxunto, priorizando as súas complexidades e

dinámicas colectivas en lugar de enfocarse exclusivamente en individuos particulares (Giannattasio e Rey Tristán, 2020, p. 9).

A historiografía da arte social salientou a importancia dos movementos colectivos e as estruturas de poder na produción artística, mentres que o postestruturalismo desafiaba a idea dun autor soberano, expondo que o significado da obra non reside na intención do artista, senón na súa recepción e na rede discursiva na que se inscribe. Tal e como expresa Meijide Casas, as ideas deterministas sobre o desenvolvemento humano foron desafiadas cando Heidegger interpretou e adaptou o pensamento de Nietzsche e Kierkegaard, influíndo en correntes como o existencialismo, que expón que o individuo deixou de concibirse como unha entidade predefinida e completa, transformándose nun ser que se configura progresivamente mediante as súas vivencias e eleccións vitais; o estruturalismo, que en lugar de ver as decisións como resultado da vontade de cada persoa, empezou a velas como produto da contorna e as circunstancias, xa non importaba tanto que quería facer o individuo, senón como os factores externos (como a linguaxe, a cultura e as institucións) influían nas súas accións; e o postestruturalismo deixou de estudar os grandes sistemas completos para concentrarse nas partes individuais e as diferenzas que non poden ser agrupadas dentro dun todo uniforme. Esta transformación filosófica revolucionou os estudos biográficos. Non era viable explicar unha vida desde a perspectiva do xenio iluminado, senón que se impuxo un triplo enfoque que consideraba tanto os logros e fracasos (visión existencialista), como as interseccións de contextos (aproximación estruturalista), e a multiplicidade adxunta a cada individuo (mirada postestruturalista) (Meijide Casas, 2020, p. 21).

Autores como Roland Barthes introduciron novas metodoloxías, como o concepto de “biografema”, que permite analizar a vida dun individuo mediante fragmentos significativos en lugar dunha estrutura narrativa única. Esta estratexia, aliñada co pensamento postestruturalista, rexeita a idea dunha biografía definitiva e propón no seu lugar múltiples aproximacións posibles (Giannattasio e Rey Tristán, 2020, p. 13).

Entre as críticas ao método biográfico na historia da arte, resulta fundamental considerar o xeito en que este tipo de aproximacións —moitas veces de carácter mitificador— poden ser apropiadas polo mercado da arte para especular co valor de certos

autores. A construción de figuras excepcionais ou marcadas pola traxedia persoal, como no caso paradigmático de Jean-Michel Basquiat, serve non só para alimentar relatos heroicos senón tamén para sustentar dinámicas de consumo e revalorización económica dentro do sistema artístico. Tal e como sinala Lucie-Smith, Basquiat foi un “aborixe urbano que pertencía a todas partes e a ningunha parte”, e a súa morte prematura por sobredose vincula o seu mito persoal co dos poetas malditos do romanticismo (Lucie-Smith, 1999, p. 328). Así, o interese polo artista chega a eclipsar, en ocasións, a análise crítica da súa obra, convertendo a biografía nun instrumento de espectacularización e consumo.

Giannattasio e Rey Tristán mostran como moitos estudos recentes tentaron superar esa mirada tradicional, precisamente integrando nas biografías aspectos colectivos e contextuais. Como afirman ao referirse ao traballo de Verónica Oikión Solano, é fundamental “superar as carencias das biografías femininas do século XX, que máis que calquera outras teñen que lidar con baleiros documentais e tensións constantes entre historia, omisións e silencios” (Giannattasio e Rey Tristán, 2020, p. 14). Esta afirmación pode lerse como unha resposta ás críticas postestruturalistas: xa non se trata de narrar vidas illadas, senón de integralas en redes de relacións, tensións de xénero e dinámicas sociais amplas.

A partir dos anos 90, e con maior intensidade no século XXI, o xénero biográfico viviu un renovado auxe dentro da historiografía. Este rexurdimento viuse impulsado, en boa medida, polo avance da historia cultural e as políticas de identidade, interesadas en rescatar as traxectorias de artistas historicamente invisibilizados, como mulleres, exiliados, traballadores, militantes de esquerda ou diversas minorías. Con todo, esta recuperación chega despois dunha etapa de certo abandono: durante as décadas de 1970 e 1980, a biografía perdera terreo fronte ás correntes da historia social e estruturalista, que cuestionaban a súa relevancia dentro da análise histórica.

O proceso de recuperación que se describe nos traballos analizados por Giannattasio e Rey Tristán ponse de manifesto ao observar como as biografías recobraron a súa validez como ferramenta historiográfica, pero cun enfoque renovado. Este enfoque pon o acento nos suxeitos colectivos, artistas sociais que foron ignorados e aspectos previamente pouco

explorados, tales como as emocións ou as redes culturais. Como destacan ao referirse ao estudo de Rodríguez-López e López Vega, “grazas en certo sentido ao rexurdimento do xénero biográfico, foise estudando o exilio segundo a metodoloxía propia da historia cultural, das emocións e das transferencias culturais” (Giannattasio e Rey Tristán, 2020, p. 14). Neste sentido, é evidente como as políticas de identidade, como a memoria do exilio, xogaron un papel cruce en devolver a relevancia ás biografías.

Beatriz Peralta García resalta a importancia de recuperar as biografías daqueles líderes obreiros e militantes socialistas do Portugal anterior ao réxime de Salazar, quen “logo caeron na desmemoria” (Giannattasio e Rey Tristán, 2020, p. 16). Moitas destas figuras foron relegadas ao esquecemento debido ao seu rol secundario ou á súa pertenza a sectores marxinados, como o caso das mulleres. Neste sentido, a biografía convértese nunha ferramenta crucial para rescatar memorias subalternas, un proceso intimamente relacionado cos debates contemporáneos sobre identidade, xénero, representación e memoria. Tras as críticas dos anos setenta, a biografía logrou recobrar protagonismo ao mudar nun espazo de exploración de suxeitos invisibilizados, de relacións sociais e de identidades múltiples, afastándose da biografía tradicional centrada intrinsecamente nos grandes homes (brancos, occidentais, heterosexuais).

1.2 Subxectividade, memoria e creación artística

A memoria e a experiencia persoal constitúen piares fundamentais na creación artística, especialmente cando se exploran as complexas relacións entre subxectividade e representación. Estrella de Diego no seu escrito *Memorias desde el trapecio. Límites, fronteras, afueras* expón que todo proxecto autobiográfico implica necesariamente unha división do suxeito. Narrar a propia vida, explica Paul de Man, é “dividirse en dúas”, xerando unha identidade fragmentada, “despezada, a capas, secuencial”, que reflicte a imposibilidade de capturar unha esencia fixa (de Diego, 2007, p. 67). “Cada autorretrato —real, exemplar ou ficcional— garda e non garda certos rastros do suxeito como é, como foi, como debeu ser”, o que evidencia a tensión constante entre representación e realidade (de Diego, 2007, p. 74).

Non moitos anos despois de que Joshua Reynolds pintase o seu autorretrato cegado polo sol [fig. 1], a finais da década de 1770, publícase a obra que moitos autores consideran a primeira autobiografía da Modernidade. Malia que *Les Essais* de Michel de Montaigne é recoñecido como o embrión da escrita personalista, non amosa aínda unha introspección profunda ao estilo das autobiografías contemporáneas (de Diego, 2007, p. 31).

Dende entón, o xénero autobiográfico non deixou de expandirse e dificultarse. Actualmente, nada interesa máis que o autobiográfico en calquera das súas formas, dende as máis banais —como os programas de telerrealidade— ata pezas literarias elaboradas como *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), estruturada alfabeticamente como un arquivo íntimo, ou *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), onde Barthes afirma que calquera historia de amor é tamén unha autobiografía, pois “o namorado non cesa de intrigar contra si mesmo”(de Diego, 2007, p. 33).

O auxe da arte autobiográfica, particularmente desde os anos setenta, analízase a través de múltiples exemplos significativos. Entre eles, L.M. Montgomery, quen utilizaba fotografías propias como diario persoal; Jo Spence e Hannah Wilke, que recorreron aos seus corpos enfermos para visibilizar o tabú da enfermidade e a morte; Francesca Woodman, co seu peculiar achegamento ao autorretrato; e Mary Kelly, quen abordou a maternidade desde o autobiográfico pero afastándose das formas tradicionais (de Diego, 2007, pp. 75-78). Este auxe do autobiográfico responde ao desexo colectivo de acceder ao máis íntimo e persoal da vida allea⁴. Nese contexto, o valor da suposta “autenticidade” —tradicionalmente asociada ao xénero autobiográfico— é frecuentemente cuestionado⁵. Esta concepción transformadora do autobiográfico afecta tamén á creación artística contemporánea. A arte autobiográfica, en lugar de limitarse a unha confesión do eu, convértese nun espazo de negociación co recordo, a identidade e a memoria. A medida

⁴ En palabras de Laura Marcus, unha «democratización» a través das «historias orais», «historias de vida e todo o relacionado coa chamada «investigación memorialista» (de Diego, 2011, p. 34).

⁵ Como xa anunciaban os irmáns Schlegel en 1799, a autobiografía pode responder tamén a un desexo de orde: ordenar a vida, poñer sentido ao vivido, mesmo máis alá da morte. Así, lonxe de ser unha forma narcisista illada do espírito ilustrado, a autobiografía podería entenderse como o xénero moderno por excelencia. Sobre esta cuestión, véxase de Diego, 2011, pp. 34-35.

que os grupos historicamente marxinados —como mulleres, persoas racializadas ou disidencias sexuais— reclaman os seus espazos de representación, tamén se pon en dúbida a idea de autenticidade. “Auténtico” é, moitas veces, simplemente aquilo que se percibe como tal, e cada proposta autobiográfica é, inevitablemente, unha posta en escena de omisións (de Diego, 2011, p. 45).

A autobiografía artística implica tanto desprazamentos como omisións. O suxeito convértese nun “suxeito exemplar”, á vez que debe narrar unha secuencia de imaxes que “non lle pertencen ou non do todo”. Esta operación de desdoblamento, de “perder o rostro”, non só permite camuflarse, senón tamén liberarse dunha identidade fixa e explorar múltiples posibilidades de representación (de Diego, 2011, pp. 76-68).

Neste novo paradigma, o importante xa non é a verdade absoluta, senón a eficacia do relato, como propoñen as correntes etnográficas de finais do século XX. A memoria e a experiencia persoal convértese así en materia prima para a creación artística, non como testemuño transparente, senón como forma de intervención crítica e poética no mundo (de Diego, 2011, p. 47).

1.3 A obra como espazo de catarse e autoconhecimento

A arte representa un espazo privilexiado para a reflexión, o manexo de emocións e a interpretación simbólica das vivencias vitais. Múltiples artistas atopan na arte un instrumento terapéutico para lidar con traumas, perdas ou conflitos de identidade, transformando a obra nun medio de curación e cambio persoal.

Esta capacidade catártica e reflexiva da arte ponse en gran manifesto nas autobiografías e nos autorretratos, que funcionan como rexistros da vida e como espazos simbólicos onde o artista se (re)constrúe. Cando o suxeito narra a súa propia experiencia —sexa a través de palabras, imaxes ou performances— este transforma o caos en orde, integrando momentos de crise ou ruptura na súa identidade (Allepuz García, 2022, p. 58). Como indica Allepuz García na súa tese doutoral, “ao escribir unha vida, Vasari identificaba ao individuo operando na vida tanto como na arte”, o que implica unha fusión entre experiencia vital e expresión (Allepuz García, 2022, p. 56).

Con relación a isto, conceptos como a “egoxénese” explican como certos sucesos vitais críticos poden xerar cambios decisivos na traxectoria artística e persoal, actuando como puntos de inflexión que dan lugar a novas formas de expresión. Este vínculo entre arte e biografía reflíctese na declaración de que a autobiografía “non pode ser un discurso explicativo sobre a personalidade, senón unha manifestación da creatividade do suxeito á marxe da súa rendibilidade biográfica” (Allepuz García, 2022, p. 50).

A obra de arte tamén permite representar aquilo que non pode ser verbalizado. Segundo sinala Allepuz García “a miúdo utilízase a exterioridade da obra de arte para narrar a interioridade”, demostrando como a imaxe pódese converter no medio máis sincero e directo para expresar emocións profundas ou experiencias complexas de concertar (Allepuz García, 2022, p. 48).

Neste proceso, o estudo e/ou taller do artista obtén unha carga simbólica como espazo de loita interna e reflexión creativa, coma metáfora da propia psique. Desta maneira, os relatos ficticios do *Künstlerroman* ilustran o proceso artístico como unha travesía existencial que leva á autorrealización, lidando coas tensións entre o eu e o mundo, a nenez e a madurez, ou a creación e a devastación, que levan ao fracaso ou incluso ao suicidio do artista. Neles, “a incapacidade de rematar a obra mestra arrastra consigo a imposibilidade de seguir vivindo, o cal non se entende como renuncia senón como xesto moral e pasional da modernidade” (Allepuz García, 2022, p. 74).

O relato biográfico, xa sexa documental ou simbólico, facilita a organización e outorgamento de sentido á vida do artista, transformándose nunha forma de autobiografía simbólica. Menciónase que esta narrativa modifica e transforma “o caos en orde, a simultaneidade en linealidade e a casualidade en causalidade”. Así mesmo, a existencia da anécdota actúa como “vehículo para relatar pasaxes da vida non comprobables documentalmente e apontoar certos mitos da vida do artista” actuando como unha ferramenta de autoentendemento e enlace simbólico de importancia emocional (Allepuz García, 2022, pp. 58-59).

Por outra banda, o autorretrato como “produto performativo do propio acto de visión” expón un xeito de introspección no que o artista se crea no percorrido das súas representacións ao expresar a realidade do interior ou como inventor destas (Allepuz

García, 2022, p. 80). Os autorretratos, ademais, sitúanse en “espazos transicionais entre o individuo, o autor, o narrador, o personaxe e o lector” e “clave interpretativa para o contido que virá a continuación” (Allepuz García, 2022, pp. 83-84).

2. Novas aproximacións á biografía na arte contemporánea

2.1 A revalorización da experiencia persoal na produción artística

Na contemporaneidade, a vida do artista volve ser un elemento crucial na comprensión do seu traballo. Esta enténdese xa non como un elemento adicional, senón como un compoñente esencial do sentido. O traballo percíbese como unha manifestación da súa personalidade, de tal maneira que se percibe que “os obxectos físicos producidos polo artista teñen importancia non por seu valor estético intrínseco senón como reliquias, recordos e reflexos dunha personalidade concreta”. Esta visión sostén que a forma e a técnica non son suficientes; é imprescindible ter en conta a vivencia vital do autor, dado que, “a personalidade e a obra de arte pasan a ser parte dun mesmo e único *continuum*” (Lucie-Smith, 1999, p. 328).

Por tanto, a interpretación da obra baséase nunha lectura biográfica que a converte nun reflexo do eu, dunha identidade que se manifesta na materia artística. Isto é evidente no caso da fotógrafa Alice Austen, cuxa obra mostra unha intensa conexión entre a vida e a creación. Nas súas imaxes “persoais”, acompañadas por amizades, non só rexistra instantes íntimos, senón que tamén brinda unha crítica sutil á identidade de xénero e á sexualidade durante o século XX: “O peculiar álbum familiar de Austen presentaba, por tanto, unha imaxe borrosa da propia fotógrafa: unha sucesión de lagoas, silencios e malentendidos. Quizais, porque todas as representacións do eu son ficticias, máis nada que un pacto cultural, unha narración imposible de escribir” (de Diego, 2018, p. 149).

Estas fotografías, en lugar de ser anecdóticas, transfórmanse en documentos de interpretación que, como indica Estrella de Diego, demostran que “Quizais toda a fotografía é dalgunha maneira performática en esencia [...] especialmente a que se relaciona co documental e o autorretrato e a autobiografía”. Mesmamente en traballos máis “documentais”, como os que adicou a inmigrantes ou traballadores en Nova York; a súa mirada vese marcada pola súa identidade e o sentimento de marxinação como “New

Woman”: “as implicacións autobiográficas parecían claras [...] mesmo estaba comprometida politicamente cos excluídos [...] talvez sentíndose excluída como unha “New Woman” na América de principios de século” (de Diego, 2018, pp. 151-156).

Neste marco, a autobiografía actúa como instrumento crítico e narrativo para a revisión da obra, xa que, “despois de ler unha autobiografía de artista o lector interpretará o resto da obra do artista de modo diferente establecendo conexións entre vida e obra que non se pretendían autobiográficas”, como apunta Allepuz García (Allepuz García, 2022, p. 43). Esta lectura facilita seguir como o artista “se identifica” con si mesmo: “As historias desenvolvidas nesta tese doutoral poden lerse como historias do nomear e do nomearse”, e como constrúe a súa imaxe pública, nun proceso que divide en tres etapas: materialidade, impacto e xestión das imaxes mentais do público (Allepuz García, 2022, p. 41).

A biografía deixa de ser un contexto externo e transfórmase nun compoñente operativo da recepción estética. Así mesmo, a perspectiva biográfica non se limita a reconstruír recorridos persoais, senón que, tal como indicaban Giannattasio e Rey Tristán, “Supérase con iso o relato lineal dunha vida” e posibilita tratar problemas sociais e históricos desde un enfoque singular e único (Giannattasio e Rey Tristán, 2020, p. 10).

Nesta liña, Meijide Casas insiste en que “a súa utilidade radica precisamente na capacidade de poñer baixo a lupa os fragmentos das vidas” (Giannattasio e Rey Tristán, 2020, p. 13). Non é cuestión de realizar unha interpretación persoal ou anecdótica, senón de empregar fragmentos como lentes que aclaran a obra e o momento no que ocorre. Mesmo autores máis dubidosos como Paul de Man recoñecen a importancia da autobiografía como mecanismo que demostra a “ imposibilidade de totalización (é dicir, de chegar a ser) de todo sistema textual conformado por substitucións tropolóxicas”: a vida do artista tamén é unha obra de interpretación ficticia. Con todo, continúa funcionando como categoría principal, debido a que “o artista non existe máis que no texto, debido a que funciona como categoría discursiva” (Allepuz García, 2022, p. 53).

A valoración do biográfico non prescinde do colectivo, senón que aborda a problemática desde o punto de vista persoal; “A perspectiva biográfica vai así máis aló da reconstrución de traxectorias individualidades e enriquece a disciplina achegando

elementos que desde o singular permiten problematizar o colectivo”⁶. Por tanto, a vida do artista non só contextualiza o seu traballo, outórgalle forma, modifícaa e habilítaa para ser obxecto de análise crítica.

2.2 Máis aló do mito do xenio: biografía, identidade e contexto

Nas últimas décadas, a renovación metodolóxica da biografía permitiu distanciarse do seu enfoque tradicional, que se centraba na magnificación do individuo masculino e desconectado do seu contexto. Isabel Burdiel indica que este modelo tradicional, particularmente perceptible na biografía política e artística, adoita adquirir unha perspectiva do individuo como un ser “independente e orixinal, unitario, coherente, transparente para si mesmo, cunha traxectoria propia, única e definida”. Este encanamento beneficia a continuación de “xerarquías sociais, políticas e de xénero clásicas, con algunhas «inclusiones» máis ou menos obrigadas e decorativas” limitando a capacidade crítica do xénero biográfico (Burdiel, 2014, pp. 50-51).

En contraposición, a biografía contemporánea estableceu un enfoque analítico máis laborioso, onde se percibe ao individuo como o resultado de interaccións sociais, culturais e políticas. Desde este punto de vista, o artista produto da biografía deixa de ser un ser illado para transformarse nun nó dentro dunha rede de múltiples pertenzas e identidades. Como afirma Burdiel, “cada individuo é sempre (aínda que con maior ou menor complexidade segundo os casos) un híbrido e unha encrucillada de redes de poder, de relación e de posibilidades” (Burdiel, 2014, p. 68).

Esta transformación metodolóxica tamén está vinculada á inclusión de artistas historicamente marxinados do canon, tales como as mulleres, as clases populares ou outras identidades subalternas. Burdiel resalta a importancia da historia feminina e a historia social na recuperación destes perfís biográficos, proporcionando instrumentos

⁶ Interpretese isto como un núcleo social limitado ou máis extenso en termos políticos, étnicos, culturais ou de xénero. (Giannattasio e Rey Tristán, 2020, p. 10).

para “obter respostas que non lograba alcanzar desde esquemas máis estruturais”⁷. A súa experiencia na biografía de Federica Montseny ilustra esta perspectiva, pois posibilita examinar de maneira crítica o rol das mulleres no movemento anarquista español e descubrir dimensións de xénero ocultas en narracións previas.

Simultaneamente, a crítica ao modelo heroico de biografía non supón necesariamente a marxinación de figuras sobresaíntes, senón un estudo das circunstancias sociais e discursivas que permiten a súa “excepcionalidade significativa”. Do mesmo xeito, Burdiel destaca a importancia de estudar a construción das categorías de “grandeza” e “heroicidade” como elaboracións culturais e históricas, non como características inherentes aos artistas. Por tanto, a biografía pode axudar a entender os procesos a través dos cales certas traxectorias son xustificadas e outras son ignoradas (Burdiel, 2014, p. 64).

A biografía non só reintroduce a política na historia sociocultural, senón que contribúe a reconsiderala, aclarando as maneiras en que as persoas expresan, acollen ou modifican as identidades que se lles atribúen socialmente. Burdiel determina que a biografía podería conter “saudables efectos para lembrar que os individuos están «situados», pero non necesariamente prisioneiros ou cegos”⁸, sinalando as posibilidades de mestura como vías para entender a vivencia histórica persoal.

A análise feminista da historia da arte desagrega a percepción convencional do “xenio” artístico como unha figura masculina, independente e descontextualizada. En cambio, suxire unha interpretación que conecta a biografía das artistas cos elementos estruturais que inflúen na súa obra: o xénero, a raza e a estrato social.

⁷ Burdiel fala de Tavera, no seu caso, o resultado foi unha biografía de Federica Montseny que abriu unha revisión substancial das características do movemento anarquista español dos anos trinta do século pasado como un armazón de grupos e actividades, de redes de relacións e obrigacións persoais, plural, flexible e ao tempo profundamente introvertido e pechado. (Burdiel, 2014, pp. 54-55).

⁸ Joan Scott subliñou, especialmente nos seus traballos máis incomprendidos e radicalmente inscritos no pensamento poshumanista, o papel fundamental da crítica no estudo dos movementos políticos. A súa análise do feminismo do século XIX non se centra unicamente nos seus obxectivos ou discursos, senón nos modos en que este construíu vínculos de pertenza a partir de experiencias dispares. Así, revela como se produciron mecanismos de identificación retrospectiva e como se tentaron pechar as fracturas entre mulleres con percorridos persoais e horizontes políticos profundamente distintos. (Burdiel, 2014, pp. 69-70).

Un dos argumentos esenciais de Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca sostén que a idea de “calidade” e “xenialidade” “foi construído en base a unha perspectiva masculina”, o que evidencia unha “infravaloración sistemática da obra das mulleres”. Isto provocou que, cando se podía confundir unha obra creada por unha muller coa dun home, xerásense fallos na atribución, evidenciando a natureza ficticia dese falso criterio obxectivo de excelencia artística (Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca, 2024, p. 15).

Estas autoras tamén xulgan o uso da vida privada das mulleres como medio para deslexitimar o seu traballo e non ao revés, o que se coñece como a «cama de Artemisia»: “O xuízo sobre a súa biografía serve para enmascarar a súa valía como creadora”. Por tanto, no escenario creativo feminino, a biografía non se considera un compoñente patolóxico ou anecdótico (Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca, 2024, p. 23).

Ademais, as artistas racializadas denuncian o racismo cultural e reclamar o seu sitio na arte. A través do figurativo, expoñen moitas cuestións sobre a relación da arte e a muller que fan un uso estratéxico da representación deses conflitos. Evidenciando como a raza ten un impacto tanto na creación como na acollida da obra de arte (Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca, 2024, p. 170).

Outro elemento crucial é a clase social. Numerosas artistas foron marxinadas das academias e dos lugares de ensino e exhibición debido á súa non-pertenza ás elites. Como apuntan “Este sistema depredador e conceptualmente simple, que todo o mercantiliza, no que o valor dun cadro é o seu prezo, aceptou sen problemas o vello prexuízo da superioridade (artística) dos homes sobre as mulleres”, fortalecendo as desigualdades xa presentes (Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca, 2024, p. 21).

Finalmente, a idea dunha historia da arte fundamentada nunha narración única e vitoriosa debería ser descartada, e suxerir un enfoque diverso e horizontal: “non se trata de chegar a un único resultado dado, cunha única historia, senón que se contemplan distintos apoios, colaboracións, contaminacións, encontros, influencias, azares”. A historia, tal e como se sostén, debe incorporar as diferentes biografías que durante séculos foron marxinadas por non acatar o modelo patriarcal do artista brillante (Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca, 2024, p. 24).

2.3 A biografía como ferramenta política: inclusión e visibilidade

A biografía erixiuse como un instrumento metodolóxico esencial nas investigacións feministas e *queer*, en particular pola súa habilidade para rescatar e poñer en evidencia a artistas historicamente marxidados do canon. Este método, máis que unha mera narración de vidas, posibilita situar as obras no contexto dos desafíos sociais, culturais e persoais aos que se enfrontaron os seus creadores e autores, obtendo desta maneira unha dimensión crítica e política.

O libro *Cultura e arte queer* proporciona unha reflexión detallada acerca de como as investigacións *queer* e feministas perturbaron as estruturas normativas da Historia da Arte. A pesar de non enfocarse unicamente na biografía, salienta a importancia da narración en primeira persoa e a vivencia situada como ferramentas de resistencia e recoñecemento do discurso artístico. Desde a introdución, realizada por Muñoz-Fernández e Bartolomé García, suxírese a necesidade de redeseñar o currículo disciplinar para facer máis visible “realidades que sempre estiveron, pero que aínda non viramos”, fomentando desta maneira unha transformación do coñecemento que inclúa identidades xeradoras, sexualizadas e raciais (Muñoz Fernández e Bartolomé García, 2022, pp. 9-10).

Neste contexto, a perspectiva biográfica posibilita romper o silencio establecido polos “poderosos mecanismos de eliminación ou de cancelación na construción da súa carreira pública e na transmisión da súa memoria”. Ao recuperar camiños vitais eliminados polo canon, a biografía transfórmase nunha acción política que cuestiona os patróns establecidos de artista, obra e discurso (Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca, 2024, p. 13).

Unha contribución esencial da teoría *queer* é a súa habilidade para “desfacer” os métodos tradicionais de xeración de coñecemento. Como afirma Vila Núñez, as teorías *queer* “tamén foron, diría que, de maneira fundamental e fundacional, producidas, inspiradas e alimentadas por moitos activistas” que responderon á exclusión e ao silencio institucional (Vila Núñez, 2022, p. 109). Esta visión descentralizada promove unha metodoloxía que aprecia o efémero, o marxinal e o situado, incorporando necesariamente as biografías de individuos que non aparecen nas narracións oficiais.

Vila Núñez tamén reitera en que “a metodoloxía feminista é aquilo que se refire a prácticas situadas en contextos históricos, encarnadas en suxeitos concretos, narradas en primeira persoa”⁹. Esta noción puntualízase en situacións como a de Romaine Brooks, retratista de estética melancólica e integrante do círculo lésbico parisiense centrado en Natalie Barney. O seu traballo enténdese mellor desde o seu contexto biográfico: unha figura reflexiva, independente das demandas do mercado e socialmente disidente. Nesta liña, a biografía mostra vínculos profundos entre a identidade, o ambiente e a linguaxe artística (Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca, 2024, p. 165).

Desde unha perspectiva teórica, Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca resaltan as contribucións de escritoras como Judith Butler e Teresa de Lauretis, que transformaron o concepto de identidade artística a partir da década dos 80. Para elas, o xénero non é un elemento biolóxico, senón unha estrutura cultural e histórica, polo que as identidades das mulleres ou *queer* deben ser interpretadas “máis como «narracións» e «representacións» que realidades empíricas ou biolóxicas” (Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca, 2024, p. 178).

Adicionalmente, en *Cultura e arte queer* resáltase que a teoría *queer* “visibiliza as experiencias das persoas marxinadas, baixo condicións racistas, sexistas, heterosexistas, patriarcais e imperialistas”. Os relatos autobiográficos e as narracións en primeira persoa facilitan a recuperación de subxectividades descoñecidas e a denuncia dos sistemas de exclusión que as ocultaron. Na súa forma máis extrema, o *queer* inclínase por “contar, contarnos, sumarnos e distribuírnos no contacto que nutre unha subxectividade sensible ás fronteiras físicas e imaxinarias”, desvinculando desta maneira as narrativas exclusivas do canon e permitindo a aparición de historias diversas, híbridas e frecuentemente incómodas para as institucións artísticas (Vila Núñez, 2022, pp. 112-118).

Finalmente, redactar unha historia feminista non implica “contar a súa vida a grandes liñas”, senón en “entender e desvelar o sistema de axuízamento que subxace na

⁹ “e desenvolvidas por aquelas que confrontaron os saberes académicos, as súas representacións e os seus tradicionais –androcéntricos e eurocéntricos– dispositivos de recoñecemento e produción de verdade”. (Vila Núñez, 2022, p. 111).

disciplina da Historia da arte” (Serrano de Haro Soriano e Cabanillas Casafranca, 2024, p. 19). Neste contexto, a biografía non debe interpretarse unicamente como un medio para rescatar vidas esquecidas, senón como un instrumento de análise estrutural que facilite a confrontación das narrativas predominantes e a creación de novos marcos interpretativos máis inclusivos. Por tanto, a pedagogía *queer*, acorde a esta perspectiva, aspira a “rastrexar a memoria borrada do abxecto, do negado, do prohibido; do raro, do investido, e todas as súas marcas de dor e violencia”, optando por unha historia da arte diversa, emotiva e receptiva á diversidade (Vila Núñez, 2022, p. 118).

PARTE II: TRES ENFOQUES BIOGRÁFICOS NA ARTE CONTEMPORÁNEA

3. Louise Bourgeois: o corpo e a psique como territorio artístico

Louise Bourgeois (París, 1911 - Nova York, 2010) é unha das figuras artísticas máis impactantes da época contemporánea, destacada pola forza emocional das súas creacións e por como fixo da escultura un medio de supervivencia mental. O seu recoñecemento público deuse de maneira tardía, estreitamente relacionado co crecemento do movemento feminista dos anos sesenta, pero a súa traxectoria é sumamente rica e profunda. Como ela mesma sostíña, “cada día has de abandonar o teu pasado ou aceptalo. Se non o podes aceptar, convérteste en escultor”, unha afirmación que condensa á perfección o carácter da súa obra artística como un lugar de reconciliación co trauma e a memoria (Bourgeois, 2002, p. 70).

Tras abandonar a súa formación en matemáticas, pola súa procura emocional de seguridade e orde, se desenvolveu como artista en París e, posteriormente, en Nova York, cidade á que se mudou co seu esposo Robert Goldwater en 1938. A partir dese momento, a arte transformouse na súa principal ferramenta para a introspección e a reconstrución das emocións. Como indica Wye, “a arte era a súa ferramenta de supervivencia, a súa «garantía de cordura»” (Wye, 2017, p. 35).

A través da súa produción artística, experimenta a experiencia do trauma infantil, a memoria fragmentada e a relación ambivalente coa contorna familiar e co corpo. Obras como *Destrución do padre* ilustran esta arquitectura simbólica de sufrimento e redención, onde o privado transfórmase en político e o íntimo en universal. As súas *Celas* e *Arañas*, materializan fisicamente a memoria e o agarimo, proporcionando ao espectador un acceso persoal a unha autobiografía visual intensamente concreta.

3.1 Trauma, infancia e memoria na súa escultura

O traballo escultórico de Louise Bourgeois está fortemente arraigado nas súas experiencias da infancia, que funcionan como embrións e compoñentes dun universo simbólico, fragmentado e cunha notable inclinación autobiográfica. A propia artista

admitiu que “os traumas da súa infancia e a súa adolescencia seguiron proporcionándolle o material básico da súa arte” o que establece o trauma como pilar fundamental da súa obra escultórica (Lucie-Smith, 1999, p. 331). Por tanto, as súas obras constitúen unha narrativa persoal onde se entrelazan a dor, a memoria e a identidade.

A etapa infantil que experimentou na localidade francesa de Aubusson, xunto coa contorna do taller familiar de restauración de tapices, influíron de maneira significativa no seu vínculo coa arte. Aos dez anos, Bourgeois empezou a colaborar no taller, levando a cabo labores como repintar un pé¹⁰, un acto aparentemente menor que suxire o seu interese polo corpo fragmentado e pola recuperación da memoria, asuntos que se repiten na súa escultura subseguinte.

Con todo, é a vivencia familiar, especialmente a disputada relación co pai, a que outorga máis forza emocional ao seu traballo. A artista caracterizouno como un individuo autoritario e brutal, que frecuentemente a facía sentir pequena e para quen incordiar é unha forma permitida de crueldade. A presenza da amante do pai, Sadie, a titora dos seus irmáns, provocou en Bourgeois emocións de envexa, marxinação e ira, que posteriormente canalizou de maneira artística: “A miña mente como artista –dicía Bourgeois– estaba condicionada por esta relación, polos meus celos cara a aquela horrible intrusa” (Lucie-Smith, 1999, p. 331). Moitas obras reforzan esta visión como *Confrontación* [fig. 2] trata “a morte como prezo dunha paixón irrealizada” mentres que *Evocación Parcial* [fig. 3] “–as cousas están como deben, les comptes sont réglés–, a vinganza cobrouse o seu parte e a xustiza reaparece” (Bourgeois, 2002, pp. 71-72). Esta lesión emocional tamén se manifesta en traballos como *A Destrución do Pai* [fig. 4], unha obra onde o espazo doméstico convértese “nun caos onde se confunde o humano e o animal, onde teñen lugar os horrores máis secretos” (Uzcátegui Araújo, 2011, p. 128). A escultura non só evoca o trauma, senón que o transforma a través dunha acción catártica.

Este traballo é a obra máis representativa da súa traxectoria, tanto pola súa simbólica brutalidade como pola súa vinculación directa cun episodio familiar

¹⁰ Debido a que é común que os tapices perdan o seu parte inferior debido á humidade e ao transcurso do tempo (Lucie-Smith, 1999, p. 331).

traumático. Bourgeois narra que, na súa infancia, escoitaba en silencio as oracións autoritarias do seu pai durante as comidas familiares, ata que imaxinou, en compañía da súa nai e irmáns, poñelo encima da mesa, descompoñelo e devoralo. “Esta é unha fantasía, certo, pero ás veces vivimos nosas propias fantasías [...]. Con *The Destruction of the Father*, o recordo que evocaba era tan poderoso, e tan duro o traballo de proxectalo cara a fóra, que no proceso creativo sentín como unha persoa diferente. Sentía coma se efectivamente sucedese. Realmente transformoume” (Bourgeois, 2002, p. 85). A escultura, fabricada con moldes de membros animais en látex, simboliza unha mesa e unha cama enlazadas, como dúas facetas do mesmo espazo doméstico cheo de tensión emocional e erótica. “A mesa onde os teus pais fanche sufrir e a cama onde xaces co teu marido, onde nacen os teus fillos e onde, finalmente, un día morrerás. Na súa esencia ambos son un mesmo obxecto, debido a que tamén presentan o mesmo tamaño” (Bourgeois, 2002, p. 58). Este traballo non só erradica o temor, senón que converte de maneira artística a desdicha infantil nunha acción creativa: “A finalidade de *The Destruction of the Father* era exorcizar o medo. Despois de que a obra expuxésese [...] sentín unha persoa distinta. Non quixese utilizar a palabra *thérapeutique*, aínda que todo exorcismo ten un compoñente terapéutico. De modo que a razón que me levou a facer a obra era a catarse ou a purificación” (Bourgeois, 2002, p. 84).

Un episodio esencial que reflicte esta viaxe entre experiencia e creación ocorreu cando, na súa mocidade, “sentada na mesa familiar, non podía soportar a grandilocuencia do seu pai, moldeou unha figurita con faragulla de pan, e, en silencio, colleu o coitelo e cortoulle os brazos, as pernas e a cabeza”. Este acto brindoulle “unha gran liberación”, que ela mesma entendeu como “a causa da súa vocación” (Baselga Calvo, 2010, p. 314). Este xesto simbólico de amputación anticipa a reiteración de corpos recortados no seu traballo, e establece unha estética na que a violencia non é ornamental, senón expresiva; como explica Baselga Calvo: “percibimos amputación cando a parte que, aínda que tamén pode ser autosignificante, é primeiro de nada entendida como arrancada ao todo” (Baselga Calvo, 2010, p. 313).

Por tanto, a amputación, en comparación co segmento autónomo, simboliza un corte traumático, unha memoria perturbada. Isto establece un vínculo cunha estrutura de

pensamento e creación fundamentada na memoria como arquitectura descontinua. Como menciona Mayayo, hai “un certo paralelismo co mecanismo de funcionamento da memoria, que parcela a vida e reconstrúea a partir dos recordos fragmentados” (Mayayo, 2002, p. 47). Así, a fragmentación do corpo transfórmase nunha representación visual do recordo: “Somos fragmentos, debido a que somos sobre todo memoria” (Baselga Calvo, 2010, p. 317).

O seu traballo introduce ao espectador en contornas cheas de simbolismo, onde se fusionan elementos do fogar, obxectos do día a día e figuras antropomorfas alteradas. Bourgeois declara: “todas as obras que realicei no últimos cincuenta anos, todos os meus temas inspiráronse na miña infancia. A miña infancia nunca perdeu o seu halo máximo, o seu misterio, o seu drama” (Bourgeois, 2002, pp. 143-144). A casa de orixe transfórmase no núcleo principal deste cosmos artístico, tanto de maneira tanxible como metafórica: “trátase dunha singular visión do mundo que ten as súas orixes –segundo expresouno a propia artista– no marco da súa infancia, e que terá como escenario de referencia a casa natal”. As súas instalacións, como as *Celas* [fig. 5 e 6], están “enraizadas nas memorias dos espazos que ela habitou unha vez e ofrecen innumerables recordos líricos de espazos que remiten aos seus primeiros anos, ás localizacións físicas das súas memorias. Todos eles espazos domésticos e todos asociados co trauma” (Uzcátegui Araújo, 2011, pp. 111-136).

Na obra de Bourgeois, o espazo hogareño actúa como unha interpretación espacial da súa biografía: a vivenda, os obxectos e as habitacións transfórmanse en vehículos da memoria e do trauma. A íntima experiencia convértese nunha instalación, na que o fogar deixa de ser un espazo seguro para transformarse nun escenario de conflito emocional.

Estes lugares interiores, onde o espectador é convidado a observar desde a perspectiva da pequena artista, están cargados de ambivalencia e incerteza: “moradas sinistras, recunchos lúgubres que atesouran vellos obxectos cotiáns, habitacións de tortura, espazos carcerarios e claustrofóbicos, así como corpos multiplicados, antropomorfos e fragmentados, conforman a súa iconografía persoal” (Uzcátegui Araújo,

2011, p. 112). A formación destes lugares está dirixida por unha “única mirada infantil e feminina” que funciona como vínculo entre a memoria e o presente¹¹.

O falecemento da nai en 1932 agravou aínda máis esta conexión co trauma. Ao verse mergullada no sufrimento, tentou cometer suicidio lanzándose a un río. Esta vivencia intensa reforzou a relación entre a dor e a creación: “Se temes verche abandonada, estás nun estado de dependencia que che fai incapaz de loitar” (Lucie-Smith, 1999, p. 331). A partir daquel momento, a arte transformouse nun medio para a supervivencia e o entendemento, nun acto de exposición emocional e reconstrución simbólica. “Bourgeois fixo da arte unha vía de escape, de sentenza e de vinganza” (Uzcátegui Araújo, 2011, p. 126). Bourgeois admite que o seu traballo é motivado por emocións desmedidas, interpretando a escultura como un medio de supervivencia mental: “As miñas emocións son os meus demos [...] transfíroas. Transfiro a enerxía á escultura” (Bourgeois, 2002, p. 178). Por tanto, o seu labor artístico transfórmase nun instrumento de emancipación, de reconstrución do pasado e de revelación do inconsciente.

3.2 A exploración da vulnerabilidade e a maternidade

A figura materna xoga un papel crucial na narrativa de Bourgeois. A conexión coa súa nai —a quen atendeu desde os once anos ata o seu falecemento— resultou crucial tanto no aspecto emocional como no artístico. A perda desta personalidade foi devastadora: “Bourgeois estaba angustiada e mesmo tentou suicidarse” (Wye, 2017, p. 12). A posterior idealización e o esforzo por recuperar esta presenza reflíctense en traballos como *Mamá* [fig. 7], nos que a araña representa á nai: tecedeira, protectora e paciente. Esta asociación da araña coa maternidade é directa, tal como explica Mieke Bal en *Una casa para el sueño de la razón*: “a artista fala da súa nai como dunha araña dilixente, pero tamén de asaltos desde do interior do fogar á súa dignidade e sentido do benestar” (Bal, 2006, p. 61).

¹¹ “Se a infancia é o pulso que ordena o seu mundo, será unha singular mirada infantil e feminina a que guíe e mostre ao espectador o seu universo creador” (Uzcátegui Araújo, 2011, p. 112)

Polo tanto, un dos casos máis representativos desta simbolización son as súas *Arañas*, como a mencionada *Mamá* ou *Araña (Cela)* [fig. 8], que inclúen “relucentes ovos de vidro, cubertos parcialmente por mallas de nylon que parecen de fino aceiro oxidado. O corpo da araña ábrese para deixar caer os ovos na cesta. [...] facéndoa feminina, materna”. Como elemento teórico, a escultura expresa un discurso acerca da protección, a identidade e a vulnerabilidade. A súa magnitude e o seu carácter híbrido esixen que o espectador se conecte fisicamente con ela: “debo camiñar para poder ver, e evitar (as patas da araña) para achegarme (á gaiola)”. Por tanto, o corpo do observador tamén queda atrapado nunha contorna simbólica de memoria e agarimo (Bal, 2006, pp. 25-29).

Doutra banda, o corpo da muller preséntase codificado como un espazo incerto: sitio de xestación e violencia, de beleza e de temor. Nas súas esculturas, Bourgeois utiliza imaxes descompostas, mesturadas ou sexualizadas para indagar en temas de identidade, xénero e trauma. Traballos como *Fillette* [fig. 9], realizado en látex, ilustran este estímulo emocional: “Pero foi ao látex ao que recorreu para unha das súas obras máis descaradamente sexuais”. Esta obra sintetiza a súa análise do corpo como terreo de confrontación emocional, manifestación do anhelo e da opresión (Wye, 2017, p. 20).

Bourgeois entende o corpo da muller como un espazo de confrontación, exposición e protección. Por exemplo, en *Muller Coitelo* [fig. 10] “engloba a polaridade da muller, o destrutivo e o sedutor”. Afirmo ela mesma: “en *Femme Couteau* a muller convértese nun coitelo, é unha figura defensiva. Para defenderse, identifícase co pene. Unha moza pode sentirse aterrorizada polo mundo. Sentirse vulnerable, xa que pode ser ferida polo pene, de modo que trata de tomar a mesma arma do agresor” (Bourgeois, 2002, pp. 49-50). Esta combinación de fortaleza e delicadeza tamén se reflicte en traballos como *Zorra* [fig. 11], caracterizada como unha figura de mármore negro cun “un gran corte na garganta e nescáronlle a cabeza: unha dobre mutilación. [...] Representa a un animal, que

é sen dúbida unha femia, pero non unha femia calquera. Mostra numerosos peitos por diante, cada un dos cales é máis grande e duro que o anterior”¹².

Bourgeois tamén investiga a arquitectura como unha metáfora do corpo e a mente. Nas súas xa mencionadas *Celas*, lugares pechados e introspectivos, o corpo e a arquitectura entrelázanse como mecanismos de narrativa e psicoloxía: “casas da mente, que protexen e favorecen os recordos da infancia que obviamente albergan”. A contorna doméstica, en lugar de ser imparcial, móstrase repleto de emocións, vulnerabilidades e conflitos. Desta maneira, a súa escultura evoluciona desde a representación bidimensional da serie *Muller-Casa* [fig. 12], onde “a obra de Bourgeois pasou crucialmente da bi- á tridimensionalidade” ata estes espazos que involucran ao espectador nunha experiencia sensorial, na que a arquitectura emocional concrétase en tapices, cadeas, ósos ou frascos (Bal, 2006, pp. 37-38).

A maternidade é tratada con ambivalencia; foi nai de tres fillos durante os anos 40, mentres preservaba a súa produción artística: “Aínda que estaba claramente moi ocupada coas tarefas familiares, continuou coa súa pintura e o seu gravado”. Con todo, a súa experiencia está lonxe de ser perfecta; ela mesma escribira, “Fracasei como esposa como muller como nai [...]”¹³. Esta tensión maniféstase tamén en traballos máis recentes, como *A boa nai* [fig. 13], no que a artista sostén que considera que “o motivo da nai e o neno non se refire ao nacemento dos seus fillos, senón ao seu propio nacemento, unha preocupación conmovedora nese momento da súa vida” (Wye, 2017, p. 18).

Por último, a súa perspectiva escultórica enfócase no corpo humano e nos seus procesos: “o seu aspecto, os seus cambios, as súas transformacións, aquilo que necesita, quere e sente: as súas funcións. [...] o tratamento dos materiais, o derrame, o fluxo, o

¹² Bourgeois tamén menciona: “Polo demais, é perfecta. Mostra unha gran dignidade e presenza mentres espera. Nada lle molesta. A xente faille cousas, pero ela aguántaas, é capaz de soportalas, non lle afecta, aínda estando mutilada” (Bourgeois, 2002, p. 75).

¹³ Bourgeois mergullouse nunha depresión intensa. Isto dificultoulle o traballo, pero, ben ou mal, seguiu coas súas obrigacións familiares e tamén se involucrou en eventos do ámbito artístico. Con todo, a súa intensa tristeza maniféstase nos escritos que redactaba diariamente, se non varias veces ao día, e que lograron encher preto de mil documentos durante o seu estudo. Explicou os seus soños, relatou o seu padecemento, tentou diminuír a súa furia e entender a súa angustia, Unha desas follas narra con dor a súa autoconciencia ao longo destes anos. Sobre esta cuestión, véxase Wye, 2017, 18.

chorreo, o resumado [...]”. A pesar de ser abstractas, as súas creacións actúan como manifestación de emocións, “a expresión, en termos abstractos, de emocións e de estados de conciencia” (Bourgeois, 2002, pp. 14-23). Do mesmo xeito que ela sostén, a arte non xorde dun concepto, senón dunha emoción: “Non é unha imaxe... Non é unha idea. É unha emoción que queres recrear” (Wye, 2006, p. 10). Como indica Mieke Bal, a artista “infunde memoria ás súas formas” e os recordos que estas gardan “non poden ser realmente «lidos», porque son persoais, mentres que as obras mesmas, unha vez feitas públicas, deixan de estar vinculadas unicamente á historia dunha persoa” (Bal, 2006, p. 3).

4. Félix González-Torres: a intimidade como espazo político

Félix González-Torres é un artista cuxa obra ocupa un lugar fundamental na arte contemporánea e un gran exemplo da importancia da biografía pola súa capacidade de transformar a experiencia persoal en conciencia colectiva. Representa un delicado balance entre a revelación persoal e a denuncia social, na que os asuntos do amor, a perda e o duelo fúndense nunha técnica artística que converte a vivencia individual nunha conciencia colectiva.

Nacido en Cuba (1957), e criado entre Porto Rico e Estados Unidos, a súa identidade individual, a súa orientación sexual e a súa participación no escenario político dos anos 80 e 90 —marcado pola epidemia do VIH/SIDA— foron factores que marcaron profundamente a súa obra artística, así como o falecemento do seu compañeiro de vida Ross Laycock en 1991 debido á enfermidade da sida, creando un universo artístico onde a ausencia, o recordo e o afecto constante convértense en elementos delicados para a produción.

A súa arte é testemuña da dor pola perda sen recrearse nela, e propón unha forma poética e política de lembrar, de manter viva a presenza do ausente a través da xenerosidade do xesto e da implicación do outro. É unha arte da memoria e do amor que, mesmo fronte á disolución, escolle celebrar a vida.

Suxire un modelo de arte intensamente participativo, onde a beleza formal fúndese cun marcado compromiso político e emocional. Non só conviven o privado e o

colectivo, senón que tamén se activan de maneira recíproca mediante a acción do público. Como el mesmo manifestou: a súa arte atópase entre “o medo á perda e a ledicia de amar, de crecer, de cambiar... de perderse a un mesmo lentamente, e, despois, partir de cero para irse enchendo de novo” (Spector, 1995, p. 57).

4.1 Amor, perda e duelo na súa obra

Gran cantidade dos seus traballos poden ser entendidos como manifestacións poéticas da perda e da memoria colectiva. Un caso particularmente relevante é *Sen título (5 de marzo) #2* [fig. 14], que consta dun par de luces de baixa intensidade suspendidas da parede e entrelazadas mediante prolongadores. A simplicidade do aparello indica un diálogo profundo e incompleto, unha relación entre dúas subxectividades que, en conxunto, forman un todo: o amor mutuo. O aniversario de Ross relaciónase coa data entre paréntese do título, o que fortalece o carácter memorial da obra e a súa vinculación directa co lazo amoroso perdido¹⁴.

A mención á perda e ao amor homosexual tamén se manifesta en *Sen título (Amantes perfectos)* [fig. 15], unha obra onde dous reloxos idénticos sitúanse en paralelo, operando en sincronía. A aparente simplicidade deste obxecto esconde unha potente metáfora sobre o tempo en común e a simbiose emocional: “a hora en perfecta hermonía”. Con todo, a posible interrupción dun reloxos antes que o outro se transforma nun mínima pero devastadora representación da perda (Spector, 1995, p. 73).

O aludir ao corpo e á súa disolución é outro dos eixos que se repiten no seu traballo. En instalacións como *Sen título (Retrato de Ross nos Ánxeles)* [fig. 16], o artista emprega montañas de doces cuxo peso coincide co do seu compañeiro. Así como explica Turrini, “a pila de caramelos cuxo peso total sempre é igual ao peso de Ross durante a súa enfermidade” (Turrini, 2022, p. 83). Cada visitante que toma un doce leva unha porción do corpo da súa parella: “así cada un de nós comparte o gusto polo seu amado, o sabor de

¹⁴ O que o duelo provoca é a maneira en que as interaccións cos demais manteñen a existencia, de formas que en ocasións interrompen a relación autoconsciente que unha sostén consigo mesmo. As interaccións sociais representan, aínda que tamén privan, o duelo a dúas mans destes artistas evoca que ser é formar parte do enigmático trazo dos demais. Sobre esta cuestión, véxase Segade Lodeiro, 2007, p. 160.

levar connosco un anaco de Ross” (Buxán Bran, 1998, p. 11). Esta dinámica de consumo gradual converte a obra nunha representación simbólica do declive físico provocado pola enfermidade, pero tamén nun acto de amor e de achega na memoria do próximo. González-Torres admitía esta intención intencional, “estaba a piques de perde-lo máis importante da miña vida: a Ross... Así que, ¿por que non castigarme aínda máis para que a dor diminuíse? Así foi como deixei marcha-la obra”¹⁵.

Igualmente, en traballos como *Sen título (Amantes)* [fig. 17], que inclúe 350 libras de doces en remuíños de cor branca e azul, a obra actúa como un dobre retrato do artista e da súa parella. Mediante a participación activa do público na tarefa de coller doces, González-Torres propón unha metáfora da fusión corporal, do anhelo e da perda: “as pezas se espallan coma un xerme que chega a moitos lugares diferentes” (Spector, 1995, p. 58).

A dimensión colectiva do seu traballo expándese mediante a utilización de medios públicos como valos de publicidade e con traballos como *Sen título (Para Jeff)* [fig. 18], no que se mostra a mans dun home que coidou a un amigo do artista na etapa terminal da enfermidade, resaltando a solidariedade na comunidade impactada (Buxán Bran, 1998, p. 11).

A pesar de que a tristeza e a morte atópanse en gran parte do seu traballo, González-Torres abstense do dramatismo persoal. En cambio, opta por un ton luminoso, festivo e sensual, que pode mesmo evocar a alegría do Caribe¹⁶. A súa obra, repleta de elegancia formal e simplicidade visual, funciona como un instrumento de visibilidade, resistencia e análise persoal e político. Por tanto, o traballo de González-Torres “funciona como queixume, lírico na súa poesía da perda, e ó mesmo tempo abrouxador no seu berro de ira” (Spector, 1995, p. 15).

¹⁵ “Limitándome a deixala desaparecer. A xente non entende o estraño que resulta realiza-la túa obra e poñela á vista e dicir, simplemente: ‘tómame’. Ves como collen fragmentos da obra -fragmentos de ti mesmo e como saen pola porta. E apetéceche dicir: ‘desculpe, pero iso pertenceme. Devólvamo’” (Spector, 1995, p. 154).

¹⁶ “parece como se houbese nas obras de Félix un certo substrato caribeño de gozo, infranqueable mesmo para a morte”. Buxán Bran, 1998, 11.

4.2 A relación entre o privado e o público

O traballo de Félix González-Torres distínguese pola súa habilidade para fusionar o persoal co colectivo, transformando vivencias individuais en accións públicas que involucran directamente ao público. Esta interacción entre esferas non se manifesta como un balance, senón como unha tensión persistente e de relevancia política. O artista mesmo argumenta que “os nosos desexos máis íntimos, as nosas fantasías, os nosos soños, están regulados e son interceptados pola esfera pública”, o que o impulsa a desenvolver unha práctica artística que busca desvelar, interrogar e diminuír esas barreiras establecidas (Spector, 1995, p. 25).

A participación directa da audiencia é esencial neste procedemento. González-Torres sostén sen reservas: “sen o público, estas obras non son nada. Pídoche que me axudes, que te fagas responsable, que pases a formar parte do meu traballo, que te axuntes”. Esta convocatoria á acción descarta a idea de obra independente e sacra, suxerindo no seu lugar elementos abertos, flexibles e cooperativos. As instalacións de caramelos ou cheas de papel poden ser exemplos emblemáticos disto. A obra vaise desvanecendo e modificando coa interacción, pero non se extingue, xa que se repite continuamente, nun xesto que representa a continuidade e a resistencia, “as pezas espállanse coma un xerme que chega a moitos lugares diferentes: fogares, estudos, tendas, cuartos de baño, o que sexa” (Spector, 1995, pp. 57-58).

Un exemplo especialmente representativo xa mencionado é *Sen título (Retrato de Ross nos Ánxeles)*. O feito de que os espectadores poidan recoller un caramelo suxire que a obra se vai diminuíndo gradualmente, convertendo a desaparición física nun proceso colectivo, non que “o espazo físico da peza convértese no espazo psíquico da memoria” (Turrini, 2022, p. 86).

Este tipo de interacción física é habitual no seu labor. A obra *Sen título (Placebo)* [fig. 19], realizada entre 1995 e 1996 nunha exposición no Centro Galego de Arte Contemporánea, constaba dunha alfombra de caramelos de cor prateada, que rememoraban tanto a estética hospitalaria como os tratamentos para o VIH. O seu papel era dobre: por unha banda, refería ás polémicas ao redor dos programas de saúde pública; por outro, proporcionaba ao público unha experiencia sensorial e táctil: “o artista fainos

participar nel invitándonos a coller un caramelo, un anaco da súa obra e converternos en cómplices cegos da experiencia de moitas persoas” (Mene, 1998, p. 58). Cando o espectador toma o caramelo, literalmente insire a obra no seu corpo, creando un lazo íntimo e sensorial que, de acordo con o artista, tamén é erótico e profundamente político¹⁷. O propio artista dicía, “douche algo doce, e ti mételo na boca e chúcha-lo corpo doutro. Deste xeito, a miña obra faise parte dos corpos doutros. É moi cálido”¹⁸.

As súas estruturas funcionan desta maneira como «anti-monumentos»: non establecen un sentido que fixo, senón que “só suxerise o significado, e que, co tempo, puidese desaparecer”. No canto de manter unha memoria heroica e estanca, transfórmase nunha memoria conxunta, sensual e efémera (Spector, 1995, p. 59).

Ademais, a peza *Sen título (Estrado de baile gogó)* [fig. 20] ilustra esta relación entre o corpo, o espazo e a identidade. Nesta obra, un danzante gogó preséntase cinco minutos diarios nunha plataforma situada dentro dun museo, mentres que o resto do tempo mantense baleira. “Isto introduce un espectáculo único que rompe có normativo, sorprendendo ao espectador” e outorga visibilidade a unha persoa comunmente marxinada do ámbito. O proxecto pon en dúbida os estereotipos de xénero, a representación da masculinidade e as fronteiras do espazo museo, situando a danza ao mesmo nivel que outras manifestacións artísticas: “a danza ponse ao nivel do resto das demais obras de arte da sala”. Igualmente, traballos como *Sen título (Area)* [fig. 21] crean vivencias tranquilas e íntimas en lugares públicos, forzando ao público para meditar sobre a súa propia posición, “entrando na forma de ver as cousas que tiña o artista, preguntámonos a nós mesmos por que razón non estamos a bailar” (Portilla Prado, 2019, pp. 63-65).

¹⁷ Ambos os traballos de Félix González-Torres e Louise Bourgeois establecen unha conexión intensa entre a representación corporal, a identidade e a biografía. En ambas situacións, o corpo funciona como un lugar simbólico onde se manifestan vivencias persoais e traumas profundos. Esta relación entre o físico, o emocional e o político é esencial para entender o peso emocional e subversivo das súas formulacións.

¹⁸ Partes dun corpo que se introducen nas ávidas bocas doutros corpos, derrámelos de caramelos evocan a definición do erotismo de Georges Bataille como violación das fronteiras físicas establecidas polos seres humanos, que a miúdo son «descontínuos». Sobre esta cuestión, véxase Spector, 1995, p. 147.

No exterior do museo, González-Torres incorpora o sector privado á contorna urbana a través de accións públicas como os valos de publicidade. O cartel *Sen título* [fig. 22], que consta dunha imaxe dunha cama desfeita sen ningún texto explicativo, foi exhibido en varios carteis publicitarios en Manhattan. A obra funciona como un “retrato negativo” que interpela a ausencia e o recordo, “a fotografía representa a propia cama do artista” (Turrini, 2022, p. 83).

A súa potencia atópase na “diversidade de significados” e na súa resistencia para proporcionar unha interpretación única (Spector, 1995, p. 28). Prodúcese algo parecido co mural de 1989, *Sen título* [fig. 23], que lembraba a Revolta de Stonewall, no que o artista enumeraba sucesos históricos da loita LGTB sen unha narrativa lineal, como “Óscar Wilde 1895”, “Harvey Milk 1977” ou “Marcha sobre Washington 1987” actuando como “unha estela, ou unha placa, ou un monumento da memoria gai” (Buxán Bran, 1998, p. 11). Esta configuración fragmentada recorría á memoria colectiva e á recuperación dunha historia que fora invisibilizada (Spector, 1995, p. 23).

A súa práctica estética pode ser caracterizada como heterotópica, no contexto de Foucault, ao crear espazos alternativos onde se entrelazan tempos e lugares distintos: “tódolos outros lugares que se poden atopar dentro da cultura son simultaneamente representados, criticados e trastocados”. Isto reflíctese nas súas listas de datas alternativas, nos empaquetados de obxectos, ou nas instalacións que combinan arquivos, prensa e experiencias privadas (Spector, 1995, p. 28).

González-Torres, influenciado polo posmodernismo e escritores como Roland Barthes ou Mikhail Bakhtin, descarta a idea de autor como un xenio individual. Para el, o sentido da obra “non se atopa na súa orixe, senón no seu destino”, transformando ao espectador nun auténtico vínculo co autor. Cada doce inxerido, cada anuncio percibido, cada folla extraída dun lugar representa unha nova interpretación e un novo acto de xeración conxunta (Spector, 1995, p. 11).

Félix González-Torres experimentou persoalmente os impactos dunha traxectoria histórica caracterizada pola revolución, o exilio e a desaparición. A súa produción trata explicitamente temas como a enfermidade de transmisión sexual, a opresión política ou os dereitos civís da comunidade LGTBIQ+. O seu traballo actúa como un lugar de

reflexión sobre sucesos históricos de gran importancia, como a revolución cubana ou a epidemia da enfermidade da sida, mentres proporciona unha perspectiva persoal, política e emocional destes acontecementos.

Nas súas accións en lugares públicos, como as levadas a cabo no Día sen Arte, utiliza mensaxes simples: “Os servizos de saúde son un dereito... ‘NON MÁS ESCUSAS’” [fig. 24], criticando a negligencia institucional cara aos individuos con VIH (Spector, 1995, p. 162). González-Torres comprendía que “a SIDA tamén implica discriminación, temor, vergoña, desesperación e represión política” (Spector, 1995, p. 163), e vía a arte como un instrumento de defensa; “calquera actividade é a túa trincheira... Así que isto é a miña trincheira” (Spector, 1995, p. 100).

Ademais, a palabra desempeña un rol crucial no seu uso, utilizada en ocasións con precisión deliberada a palabra para “non che falseen a mensaxe, para lles dar nome ás cousas” (Buxán Bran, 1998, p. 11). Esta táctica evoca os seus muros con datas, nomes e sucesos da historia homosexual, establecendo un vínculo directo entre a memoria colectiva e a denuncia política. Neste contexto, traballos como *Sen título (Retrato de Jennifer Flay)* [fig. 25] ou *Sen título (Retrato dos Wongs)* [Fig. 26], compostos por bandas de texto corrido colocadas na parte superior das paredes, ilustran a confluencia entre o persoal e o histórico, fusionando o idioma da historia oficial co rexistro persoal de vidas que, a miúdo, foron silenciadas.

Félix Gonzalez-Torres tamén cuestiona o concepto de autoría e permanencia mediante a utilización de contratos e certificados de autenticidade, os cales “salienta a diferenza xerárquica entre os socios contractuais”, e confiren ao posuidor a obrigaición de preservar a obra, mesmo a través da substitución dos seus elementos: “se non se dispón deste material exacto (papel, caramelo ou lámpada...), pódese utilizar ou substituír un similar”. Esta lóxica asegura que as pezas sexan capaces de axustarse aos futuros contextos culturais, garantindo a súa perdurabilidade e efectividade ideolóxica (Chambers-Letson, 2009, pp. 577-579).

5. Carrie Mae Weems: o eu e a memoria colectiva

Carrie Mae Weems, nacida en Portland, Oregón en 1953, é unha das artistas máis destacadas e impactantes da arte contemporánea de Estados Unidos, destacada polo seu compromiso político, a profundidade conceptual da súa obra e a súa habilidade para transmitir discursos complexos sobre a raza, o xénero, a clase e o poder mediante a fotografía, o vídeo, a instalación e a actuación. Durante a súa traxectoria, Weems utilizou a súa propia existencia e corpo como elementos crave dun proxecto artístico que aspira a cuestionar as historias predominantes e a rescatar as voces historicamente oprimidas, en particular as das mulleres de afroamérica.

A educación en danza moderna, teatro e logo en fotografía (formouse no Instituto das Artes de California e na Universidade de California, San Diego) facilitoulle a creación dunha lingua visual altamente performativa e chea de simbolismo. A vivencia persoal de ser unha muller negra nunha sociedade fortemente racista e patriarcal constitúe o fundamento emocional e intelectual de numerosas das súas creacións. Por tanto, a súa arte non se basea só nun interese estético, senón nunha necesidade esencial de investigar como se forma a identidade e quen a define.

Unha das súas creacións máis destacadas é *The Kitchen Table Series* de 1990, unha serie de fotografías en tons marróns e negros xunto a textos, onde a protagonista vai edificando unha narrativa visual que trata temas como o amor, a maternidade, a soidade ou o conflito, desde un punto de vista profundamente influenciado pola súa identidade como muller de raza negra. Nesta obra, Weems combina compoñentes autobiográficos e literarios para meditar sobre a vivencia persoal dentro dun marco social máis extenso, transformando a cociña nun lugar de resistencia, memoria e presenza.

5.1 The Kitchen Table Series: narrativas de xénero e raza

En *The Kitchen Table Series* (1990), Carrie Mae Weems constrúe un potente relato visual e escrito que oscila entre o persoal e o político, ao igual que o artista Félix González-Torres, co obxectivo de indagar temas de xénero, raza e identidade desde un enfoque afroamericano e feminino. A serie, composta por vinte fotografías e trece paneis de texto, mostra a unha muller (interpretada pola propia Weems) sentada nunha mesa de

cociña baixo unha soa luz colgada, transformando ese lugar doméstico nun verdadeiro escenario teatral onde se desenvolve unha historia persoal e global. A mesa, situada no núcleo do espazo, xera unha organización que se asemella ao *still life* do século XVII, ao mesmo tempo que proporciona un espazo simbólico para o observador: “Sempre hai un lugar para o espectador no extremo máis próximo da mesa, que chega ata o bordo do marco, imitando unha estratexia compositiva para dar maior intimidade ás escenas. Con todo, este recurso tamén nos axuda a percibir o espazo como un teatro con proscenio, un escenario onde se desenvolverá o drama.” (Friis-Hansen, 1996, p. 7).

Weems posiciónase tanto fronte como tras a cámara, adoptando o rol de autora e actriz para desafiar a mirada masculina convencional que Laura Mulvey describiu¹⁹. A artista admite que esta serie xorde en resposta para o efecto da filosofía feminista na arte visual, declarando: “Había un medo por parte dos artistas visuais de tomar control dos nosos corpos, da nosa sexualidade. Intentei responder a unha serie de cuestións: a subxectividade da muller, a capacidade da muller para deleitarse co seu corpo e a construción que a muller fai de si mesma e da súa propia imaxe” (Friis-Hansen, 1996, p. 6). Desta maneira, a serie suxire unha reinterpretación interna da imaxe da muller, resaltando a habilidade das mulleres para autoexponerse máis aló dos estereotipos.

En termos raciais, Weems tamén se inspira nunha tradición visual de América do Norte para edificar o seu relato. Inspirado en traballos como *The Sweet Flypaper of Life* de Roy DeCarava e Langston Hughes, aspira a simbolizar “o rico e amplo espectro da súa cultura” (Friis-Hansen, 1996, p. 3). A selección de actores de raza negra e a inclusión de compoñentes culturais como os pósteres de Malcolm X ofrecen un marco visual afroamericano, mentres que os escritos [fig. 27] –elaborados a partir de gravacións orais e repleto de expresións propias do folclore afroamericano– achegan a voz, o ton e o ritmo

¹⁹ Neste período, a discusión sobre a arte frecuentemente asociábase coa semiótica, a análise política e a teoría psicoanalítica. Un traballo esencial foi o traballo da crítica de cinema británica Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, publicado en 1975. Baseándose particularmente en conceptos da psicanálise, Mulvey propuxo que “a representación da muller como materia prima (pasivo) para a mirada (activa) do home” é o que caracteriza o espectáculo cinematográfico. Sobre esta cuestión, véxase Mulvey, 1975, 6-18.

proprios desta vivencia: “a través da linguaxe da sabedoría popular afroamericana, a cultura e o blues, Weems tenta atopar a súa propia voz” (Friis-Hansen, 1996, p. 10).

As fotografías representan escenas da vida diaria, desde instantes de sedución, coidado e amizade ata etapas de illamento e tensión, tal como apréciase en *Untitled (Woman and phone)* ou *Untitled (Women with friends)* [fig. 28 e 29]. Estas escenas estrutúranse en estruturas simples, fortemente influenciadas pola linguaxe visual do cinema, a telenovela ou os cómics: “Weems explora unha gama completa de experiencias emocionais complexas da vida [...] a través da nosa familiaridade cunha variedade de formas narrativas, desde cómics e fotonovelas ata telenovelas ou comedias de situación”. Nesta táctica, a artista consegue plasmar inquietudes universais mediante un personaxe negro e feminino, desafiando os patróns brancos predominantes: “Unha das cousas nas que estaba a pensar era se sería posible utilizar suxeitos negros para representar preocupacións universais” (Friis-Hansen, 1996, pp. 9-10).

Weems mostra interaccións cheas de tensión emocional con outros personaxes, en particular un home, co que sostén unha relación caracterizada pola separación e a falta de comunicación. Particularmente ilustrativo, é o tríptico *Untitled (Man reading newspaper)* [fig. 30] “a muller espera sentada a resposta do home mentres fuma un cigarro; el está sentado ao final da mesa, absorto no seu xornal. No segundo panel do tríptico, ela moveuse detrás del nun espazo escuro, abrazándose e esperando, mentres el brilla baixo as luces da cociña, máis absorto no seu xornal”. Esta obra expresa a frustración e o illamento da personaxe principal, ademais do seu anhelos non satisfeito de atención e recoñecemento (Fleetwood, 2003, p. 181).

Desde a súa duplicidade como fotógrafa e personaxe, Weems logra expresar a incapacidade de satisfacción que busca esta muller, quen anhela un amor que transcenda o ámbito do obxecto do seu afecto, xa que anhela ser recoñecida como suxeito. A pesar de ser deliberadamente romántica, a serie está repleta dunha intensa tristeza que manifesta o conflito emocional provocado polas relacións de poder na parella heteronormativa de raza negra (Fleetwood, 2003, p. 181).

Esta visión é corroborada pola lectura pública da serie. Paula Coleman, a comisaria da exposición, narra que homes negros das rúas próximas á galería reaccionaron á serie,

entre eles un mozo que, tras examinar as fotografías, expresou que a muller na imaxe estalle dando demasiada importancia ao home, destacando a linguaxe corporal da protagonista: a súa resistencia para comer e o seu corpo ríxido, mentres o home, inmerso noutras ideas, come e bebe (Fleetwood, 2003, p. 181). Estes comentarios resaltan como *The Kitchen Table Series* recorre a vivencias comúns e identificables na comunidade negra, particularmente no que respecta ao papel das mulleres e as súas batallas por agarimo, respecto e recoñecemento.

En conclusión, *The Kitchen Table Series* representa un lugar onde se agrupan diversas capas de significación: a formación da identidade feminina, a representación da vivencia afroamericana, a influencia da oralidade e o texto como prolongación do corpo e a memoria, e a proclamación dunha narrativa alternativa que, a partir do cotián, chega a unha dimensión profundamente política e poética. Como sintetiza Friis-Hansen: “Weems logra unha narrativa ampla e universal que proporciona importantes perspectivas sobre a condición humana ao falar a través das experiencias das mulleres e os afroamericanos” (Friis-Hansen, 1996, p. 11).

5.2 Historia persoal e historia social na súa obra

Carrie Mae Weems utiliza a súa propia biografía como recurso inicial para tratar temas colectivos de identidade racial, comunidade e país. O seu traballo desenvolve unha táctica onde o equipo únese ao grupo, convertendo a vivencia persoal nunha narración colectiva que pon en dúbida a historia oficial e pon de manifesto voces marxinadas.

No proxecto audiovisual *Leave! Leave Now!* [fig. 31], Weems mostra un traballo “extremadamente persoal e vulnerable”, que expón un vínculo emocional profundo coa súa propia vivencia vital. A crítica resaltou esta obra como unha das máis emotivas da exhibición *A Movement in Every Direction: Legacies of the Great migration*, dado que converte o seu relato persoal nun testemuño que dialoga coas experiencias da comunidade afroamericana durante e posterior á Gran Migración: “conmoveume profundamente a videoinstalación sumamente persoal e vulnerable de Carrie Mae Weems, *Leave! Leave Now!*”. Así, a artista sitúa a súa biografía nun marco histórico máis extenso, achegando ao “relato informado deste movemento xeográfico negro estadounidense”. A obra actúa

como un rexistro histórico e emocional no que se examinan os impactos sistémicos e emocionais da migración na identidade, a pertenza e a memoria: “Este relato é crucial, xa que serve como arquivo e legado do antepasado ao artista” (Ming, 2024, pp. 1-5).

Esta técnica tamén se manifesta na súa obra *The Louisiana Project*, na que a artista utiliza o seu propio corpo como instrumento de narración. Nesta serie, Weems penétrase en escenas cheas de significado histórico, funcionando como un “focalizador visual” que guía a mirada do espectador cara ao pasado, facilitando unha interpretación alternativa e crítica da trama (Shaw, 2018, p. 7). Nas imaxes [fig. 32, 33, 34, 35 e 36], a artista móstrase de costas á cámara, ataviada con roupa de época que rememora ás mulleres obreiras do século XIX, ou ben con vestimentas e máscaras que fan referencia ás xerarquías sociais e os xogos de autoridade. Esta autointegración performativa non xorde dun impulso narcisista autobiográfico, senón da aspiración de "re-membering", é dicir, reconstruír a memoria colectiva a través da súa presenza física no espazo histórico (Shaw, 2018, pp. 3-4).

Jacqueline Taylor e Claire Raymond resaltan que “nas súas fotografías, utilizou a súa propia figura para dar testemuño, erixíndose como un símbolo vívido e vivo da historia cultural da colonización e o seu continuo impacto nas comunidades negras”. A súa presenza converte lugares tradicionalmente vinculados ao poder branco —como as mansións da antigüidade— en espazos de memoria e interrogación crítica. Estas autoras destacan que “ao posicionar o seu corpo desta maneira e vestir roupa do século XIX, Weems aparece como unha sobrevivente fantasmal da escravitude”, unha figura espectral que resalta a existencia histórica dos escravizados e cuestiona a súa marxinação das narrativas predominantes (Raymond e Taylor, 2021, pp. 100-102).

Esta táctica performativa posibilita que Weems atópese como unha testemuña ficticia en lugares relevantes como plantacións ou rúas de Nova Orleans durante o Mardi Gras, suscitando interrogantes acerca de quen residía neses sitios, quen experimentou sufrimento, quen amou ou foi ignorado. Nesa situación, “Weems mobiliza o que [Shaw] denomina unha “mirada errante” (wandering gaze)”, que transcende as narracións históricas oficiais e outorga a narración a diversas voces e interpretacións (Shaw, 2018, pp. 4-6).

A importancia do seu labor tamén radica na habilidade de outorgar voz ás mulleres negras que foron descoñecidas pola historia. Desta maneira, ilústrao nunha lenda situada nunha das imaxes: “I was not amongst the gentle crowd of ragged negroes gathered together in the evening to stand under the old oak tree and sing sad spirituals, while the gentleman of the house and his guests reflected with glee, the naturalness of their privilege. No, I was the chambermaid, the whore and the witness”. Mediante estas representacións teatrais, Weems desempeña o papel dunha “figura da testemuña” que, segundo as autoras, “dá testemuño da presenza de afroamericanos escravizados nesas escenas históricas anteriores á guerra”, reinserindo o seu corpo nos lugares do pasado para reinterpretar a historia desde un punto de vista crítico, feminino e afroamericano (Raymond e Taylor, 2021, p. 102).

Weems tamén inclúe unha visión de xénero esencial, evidenciando a vivencia das mulleres negras, historicamente ocultas: “O traballo de Weems sempre abordou a invisibilidade das mulleres negras e as formas en que as súas experiencias vividas son simplemente negadas. Como ela mesma sinala, a súa obra loita constantemente por dicir non, non permitirei que me desposúas da miña humanidade” (Ward, 2018, p. 97). Nesta liña, o seu traballo investiga como a raza e o xénero son estruturas culturais vinculadas, tal como indica Deborah Willis: “o pensamento feminista negro sempre asumiu que a raza e o xénero son construcións e proxeccións culturais mutuamente dependentes e interconectadas” (Willis, 2012, p. 994).

Como folclorista, Weems utiliza o humor, a narrativa e a memoria persoal para meditar sobre sucesos históricos e para xerar imaxes nas que o seu propio corpo desempeñase como suxeito e instrumento crítico: “a miúdo utiliza o seu propio corpo para localizar o imaxinario social que se atopa na historia ao actuar fronte á cámara”. Esta técnica performativa posibilita a reinterpretación do corpo da muller negra no núcleo da imaxe e do discurso (Willis, 2012, p. 993).

Un traballo crucial é *Not Manet's Type* [fig. 37], no que a artista pon de manifesto a marxinação da muller negra na historia da arte canónica. Mediante cinco imaxes acompañadas de texto, Weems medita sobre a representación racial e a hipersexualización dos corpos afrodescendentes na obra de artistas como Manet, Picasso ou Duchamp: “O

texto xustaponse debaixo de cada fotografía para reflexionar sobre o “status do espido negro dentro dun «establishment» artístico que enaltece a Manet, Picasso ou Duchamp mentres nega ás mulleres importantes, mulleres como a propia Weems, calquera rol máis aló dun maiormente decorativo no que serven simplemente como obxectos exóticos e erotizados”. Especificamente, cuestiona representacións como *Olympia* [fig. 38], nas que a muller negra vese relegada a un rol de servil, ou os retratos de Picasso onde o corpo negro é fetichizado: “A xustaposición que fai Manet do corpo negro da criada co corpo branco da prostituta situou a fusión da raza e a desviación sexual [...], a muller negra, [...], nunca podería transcender a súa sexualidade «primitiva»” (Winiarski, 2018, pp. 266-269).

Ao poñerse no papel de suxeito e creadora da imaxe, Weems descarta estas narrativas visuais e avoga por unha representación complexa, independente e humana. “Unha das cousas nas que estaba a pensar era se sería posible usar suxeitos negros para representar preocupacións universais... Con todo, cando o fago, non se entende dese xeito.”. O seu proxecto estético e político ten como obxectivo xerar imaxes onde os corpos de cor negra sexan percibidos como portadores de significado, beleza e autoridade (Winiarski, 2018, p. 262).

CONCLUSIÓN

Durante este traballo, examinouse como a biografía, relegada nas últimas décadas a un rol secundario na historiografía artística, transformouse nun instrumento esencial para entender a arte contemporánea. Mediante unha revisión teórica e a investigación de tres casos emblemáticos —Louise Bourgeois, Félix González-Torres e Carrie Mae Weems— evidenciouse que a vivencia persoal non só inflúe na creación artística, senón que tamén reconfigura a nosa comprensión de conceptos como autenticidade, vulnerabilidade ou identidade.

Unha das contribucións máis significativas do estudo radica na revaloración da biografía como instrumento de análise crítica. A separación respecto ao mito do xenio e a inclusión de perspectivas feministas e queer facilita a comprensión da vida do artista como un cúmulo de elementos culturais, sociais e emocionais que se reflicten no seu traballo. A biografía, en lugar de ser un relato lineal, preséntase como un espazo fragmentado, dialéctico e en constante construción, que vincula a vivencia persoal coa memoria colectiva.

Por tanto, as obras presentadas demostran que a arte autobiográfica non é unha mera exhibición narcisista, senón un exercicio complexo de autoconhecimento, exorcismo simbólico e intervención política. A vulnerabilidade manifestada en numerosas destas propostas —xa sexan os traumas da infancia de Bourgeois, o loito e a perda na obra de González-Torres ou a reinterpretación da identidade de xénero e raza en Weems— sitúa a arte como un lugar de resistencia ante o esquecemento e a ocultación.

Igualmente, considerouse o concepto de autenticidade como unha construción cultural e non como un valor inherente, subliñando que toda proposta autobiográfica conleva eleccións, omisións e capacidade de actuar. A arte autobiográfica desafia a barreira entre o real e o ficticio, entre a vida e a representación, e permite ao espectador identificar a complexidade da identidade como un proceso inestable, diverso e localizado.

Finalmente, este traballo espera axudar a destacar a dimensión política da biografía, particularmente no contexto de artistas que formaban parte de grupos historicamente excluídos. A aplicación da historia persoal como medio de visibilidade e inclusión non só

potencia a interpretación das obras, senón que suxire unha historia da arte máis variada, variada e enfocada nas emocións, os corpos e as memorias subalternas.

Para concluír, a vivencia persoal, máis aló de ser anecdótica ou secundaria, transfórmase nun elemento chave na creación e interpretación da arte contemporánea. A biografía, vista como un marco crítico e creativo, facilita a iluminación de novas áreas de significado, a revelación de silencios históricos e a formación dunha perspectiva máis empática, situada e crítica do feito artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Allepuz García, P. (2022). *La autobiografía de artista en la contemporaneidad española* (Tese doutoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3802>
- Bal, M. (2006). *Una casa para el sueño de la razón : (ensayo sobre Bourgeois)*. Cendeac.
- Baselga Calvo P. (2011). Louise Bourgeois. Simbolismo y fragmentos en la posmodernidad. *Anales de Historia del Arte*, 20, 301-319. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/36411>
- Bourgeois, L. (2002). *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre*. Síntesis.
- Burdiel, I. (2014). Historia política y biografía: más allá de las fronteras. *Ayer*, 93(1), 47-83.
- Buxán Bran, X. (1998). A arte gai contra a sida, contra a homofobia : Félix González-Torres e David Wojnarowicz. *Fluxos : Anuario galego de estudos gais e lésbicos*, (1). 4-22.
- Chambers-Letson, J. T. (2009). Contracting Justice: The Viral Strategy of Félix González-Torres. *Criticism*, 51(4), 559–587. <http://www.jstor.org/stable/23131532>
- de Diego, E. (2007). Memorias desde el trapecio. Límites, fronteras, afueras. *Quintana*, (6), 65-83. <http://hdl.handle.net/10347/6433>
- de Diego, E. (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela.
- de Diego, E. (2018). Three Women in a Garden. Alice Austen’s Pictures and the Paradox of Documentary Photography. *Anales de Historia del Arte*, 28, 147–162. <https://doi.org/10.5209/ANHA.61609>
- Fleetwood, N. R. (2003). Carrie Mae Weems Brings Love to Harlem: A Certain Kind of Love. *Black Renaissance*, 5(2), 181. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/carrie-mae-weems-brings-love-harlem-certain-kind/docview/215531441/se-2>

- Friis-Hansen, D. (1996). From Carrie's Kitchen Table and Beyond. En *Carrie Mae Weems: The Kitchen Table Series* (pp. 3-16). Contemporary Arts Museum.
- Gionnattasio, V. e Rey Tristán, E. (2020). La Perspectiva Biográfica hoy: teoría, debates, práctica. *Sémata*, 32, 9-17. <https://doi.org/10.15304/s.32.7211>
- Kris, E. e Kurz, O. (1991). *La leyenda del artista*. Cátedra.
- Lucie-Smith, E. (1999). *Vidas de los Grandes Artistas del Siglo XX*. Ediciones Polígrafa.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*, Nerea.
- Meijide Casas, S. (2020). La recuperación de los biografemas en el campo de los estudios biográficos: Barthes, Dosse y el devenir de un método inconcluso. *Sémata*, 32, 19-34. <https://doi.org/10.15304/s.32.6458>
- Mene, A. (1998). Placebo : a proba do dobre cego. *Fluxos : Anuario galego de estudos gais e lésbicos*, (1). 58-59.
- Ming, C. (2024). Recesión de A Movement in Every Direction: Legacies of the Great Migration, Brooklyn Museum, *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 10(1), 1-5. <https://doi.org/10.24926/24716839.19021>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Muñoz Fernández, F. J., e Bartolomé García, F. R. (2022). Persiguiendo deseos. En *Cultura y arte queer* (pp. 9-11). Universidad del País Vasco.
- Portilla Prado, S. (2019). En torno a la identidad del bailarín gogó. *AusArt*, 7(1). <https://doi.org/10.1387/ausart.20664>
- Raymond, C., e Taylor, J. (2021). Something That Must Be Faced: Carrie Mae Weems and the Architecture of Colonization in the Louisiana Project. *Southern Cultures*, 27(2), 98–109. <https://www.jstor.org/stable/27088984>
- Segade Lodeiro, M. (2007). Christian Boltanski e Félix González-Torres. En Expósito, E. (Coord.), *Mapas, cosmogonía e puntos de referencia* (158-161). Centro Galego de Arte Contemporánea.

- Serrano de Haro Soriano, A. e Cabanillas Casafranca, Á. (2024). *Creación, vida e historia: el legado de las mujeres artistas*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Shaw, G. D. (2018). The Wandering Gaze of Carrie Mae Weems's The Louisiana Project. *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 4(1), 1-9. <https://doi.org/10.24926/24716839.1629>
- Spector, N. (1995). *Félix González-Torres*. Centro Galego de Arte Cintemporánea.
- Turrini, N. (2022). The Entanglement Between Public and Private in the Work of Félix González-Torres. *Aisthesis*, 15(1). <https://doi.org/10.36253/Aisthesis-13598>
- Uzcátegui Araújo, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas : Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Eutelequia.
- Vila Núñez, F. (2022). Hemos venido a deshacerlo. En *Cultura y arte queer* (pp. 107-135). Universidad del País Vasco.
- Ward, L. (2018). "Keep Runnin' Bro": Carrie Mae Weems and the Visual Act of Refusal. *Black Camera*, 9(2), 82–109. <https://doi.org/10.2979/blackcamera.9.2.07>
- Willis, D. (2012). Translating Black Power and Beauty—Carrie Mae Weems. *Callaloo*, 35(4), 992–995. <http://www.jstor.org/stable/41809985>
- Winiarski, K. R. (2018). Modern Painting, the Black Woman, and Beauty Ideologies: Carrie Mae Weems' Photographic Series Not Manet's Type. *Africology: The Journal of Pan African Studies*, 11(6), 260-273. <https://www.jpanafrican.org/docs/vol11no6/final-Kim-30-Winiarski.pdf>
- Wye, D. (2017). *Louise Bourgeois : An Unfolding Portrait*. MoMA.

ANEXO GRÁFICO



Fig. 1. Reynolds, J. (1747-1749). *O mozo Reynolds cegado polo sol* [Óleo sobre lenzo]. 64.5 x 74.3 cm. Galería Nacional de Retratos, Londres, Reino Unido.



Fig. 2. Bourgeois, L. (1978). *Confrontación* [Madeira pintada, látex e tea]. 220 x 935 x 445.9 cm. Solomon R. Museo Guggenheim, Nova Yorke, Estados Unidos.

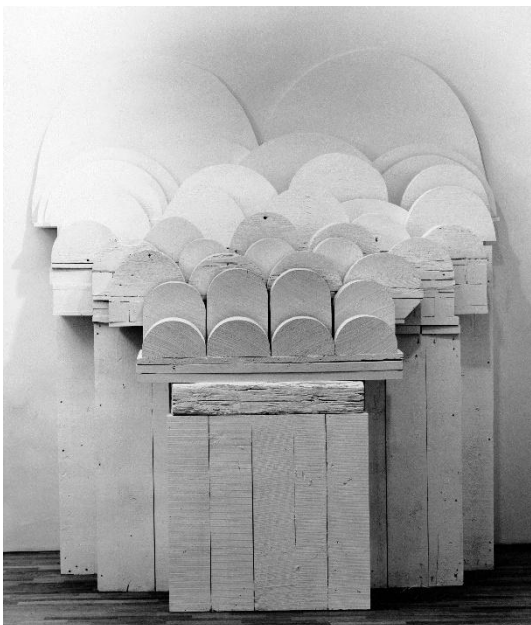


Fig. 3. Bourgeois, L. (1979). *Evocación Parcial* [Madeira]. 228,5 x 274.3 x 167.6 cm. Colección privada, Nova Yorke, Estados Unidos



Fig. 4. Bourgeois, L. (1974). *Destrución do Pai* [Xeso, látex, madeira, tea e luz vermella]. 237.8 x 362.2 x 248.7 cm. Estados Unidos



Fig. 5. Bourgeois, L. (2008). *Cela (A última subida)* [Aceiro, vidro, goma, fío e madeira]. 384.8 x 400.1 x 299.7 cm. Galería Nacional do Canadá, Otava, Canadá.



Fig. 6. Bourgeois, L. (1990-93). *Cela (Esixente)* [Mármore, metal e vidro]. 306.1 x 170.2 x 241.3 cm. Glenstone, Washington D. C., Estados Unidos.



Fig. 7. Bourgeois, L. (1999). *Mamá* [Bronce, mármore e aceiro inoxidable]. 927 x 891 x 1023 cm. Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, España.



Fig. 8. Bourgeois, L. (1997). *Araña (Cela)* [Aceiro, tapiz, madeira, vidro, tea, caucho, prata, ouro e óso]. 449.6 x 665.5 x 518.2 cm. The Easton Foundation, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 9. Bourgeois, L. (1968). *Fillette* [Látex sobre xeso]. 59.7 x 28 x 19.1 cm. Museum of Modern Art, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 10. Bourgeois, L. (1969-70). *Muller Coitelo* [mármore rosa]. 67 x 3 x 12.5 cm. Colección de Jerry e Emily Spiegel, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 11. Bourgeois, L. (1985). *Zorra* [mármore negro]. 68.5 x 179 x 81 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, Chicago, Estados Unidos.



Fig. 12. Bourgeois, L. (1941). *Muller-Casa* [tinta sobre óleo]. 91 x 36 cm. Museum of Modern Art, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 13. Bourgeois, L. (2008). *A boa nai* [impresión dixital, con engadidos de tinta vermella e colaxe de aluminio.]. 79 x 66 cm. Museum of Modern Art, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 14. González-Torres, F. (1991). *Sen título (5 de marzo) #2* [dúas lámpadas, cables de extensión e soportes de porcelana]. 287.02 cm. Andrea Rosen Gallery, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 15. González-Torres, F. (1991). *Sen título (Amantes perfectos)* [dous reloxos enmarcados en branco]. 35.6 x 71.2 x 7 cm. Museum of Modern Art, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 16. González-Torres, F. (1991). *Sen título (Retrato de Ross nos Ánxeles)* [caramelos “Fruit Flashers”, de reposición ilimitada, peso ideal 175 libras]. 79 kg. Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos.



Fig. 17. González-Torres, F. (1991). *Sen título (Amantes)* [caramelos azuis e brancos envoltos en celofán, de reposición ilimitada, peso ideal 350 libras]. 158.76 kg. Galerie Xavier Hufkens, Bruxelas, Bélxica.



Fig. 18. González-Torres, F. (1992). *Sen título (Para Jeff)* [carteleira]. As dimensións varían segundo a instalación. Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Estados Unidos.



Fig. 19. González-Torres, F. (1991). *Sen título (Placebo)* [caramelos envoltos en prata, de reposición ilimitada, peso ideal 1100-1200 libras]. 454-544 kg. Andrea Rosen Gallery, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 20. González-Torres, F. (1991). *Sen título (Estrado de baile gogó)* [Madeira, lámpadas, portalámpadas, cable eléctrico e pintura]. 54.6 x 182.9 x 182.9 cm. Galería de Arte Walker, Liverpool, Reino Unido.



Fig. 21. González-Torres, F. (1993). *Sen título (Area)* [60 lámpadas, portalámpadas de porcelana, cable eléctrico e regulador de intensidad]. As dimensións varían segundo a instalación. Sammlung Hoffmann, Berlín Alemaña.



Fig. 22. González-Torres, F. (1991). *Sen título [Valo Impreso]*. As dimensións varían segundo a instalación. Museum of Modern Art, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 23. González-Torres, F. (1989). *Sen título* [Serigrafía enmarcada sobre papel]. 42.5 x 54.5 cm. Andrea Rosen Gallery, Nova Yorke, Estados Unidos.

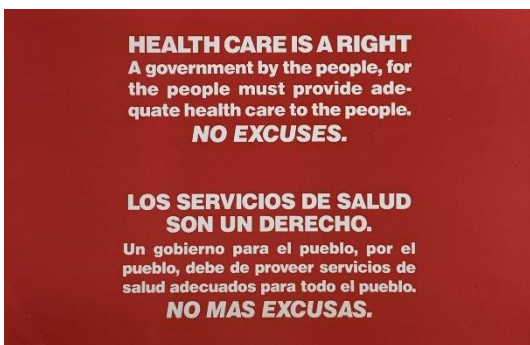


Fig. 24. González-Torres, F. (1990). *Sen título* [Valo impreso]. As dimensións varían segundo a instalación. Intar Gallery, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 25. González-Torres, F. (1992). *Sen título (Retrato de Jennifer Flay)* [Pintura na parede]. As dimensións varían segundo a instalación. Galerie Jennifer Flay, París, Francia.



Fig. 26. González-Torres, F. (1991). *Sen título (Retrato dos Wongs)* [Pintura na parede]. As dimensións varían segundo a instalación. Instalado na casa dun coleccionista privado.



Fig. 27. Weems, C. M. (1990). *The Kitchen Table Series: Text Sheet* [Folla de impresión tipográfica]. 35.5 x 35.5 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, Estados Unidos.



Fig. 28. Weems, C. M. (1990). *The Kitchen Table Series: Untitled (Woman and phone)* [Impresión en xelatina de prata]. 38.1 x 38.1 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, Estados Unidos.



Fig. 29. Weems, C. M. (1990). *The Kitchen Table Series: Untitled (Women with friends)* [Impresión en xelatina de prata]. 38.1 x 38.1 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, Estados Unidos.



Fig. 30. Weems, C. M. (1990). *The Kitchen Table Series: Untitled (Man reading Newspaper)* [Impresión en xelatina de prata]. 38.1 x 38.1 cm. Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, Estados Unidos.



Fig. 31. Weems, C. M. (2022). *Leave! Leave Now!* [Instalación de vídeo dixital monocanal (cor, son) con técnica mixta, 25 min]. Duración: 25min. Brooklyn Museum, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 32. Weems, C. M. (2003). *The Louisiana Project: Untitled (Path to the Manor)* [Impresión en xelatina de prata]. 50.8 x 50.8 cm. Jack Shainman Gallery, Nova yorke, Estados Unidos.



Fig. 33. Weems, C. M. (2003). *The Louisiana Project: A Distant View* [Impresión en xelatina de prata]. 50.8 x 50.8 cm. Jack Shainman Gallery, Nova yorke, Estados Unidos.



Fig. 34. Weems, C. M. (2003). *The Louisiana Project: Untitled (Standing on The Tracks)* [Impresión en xelatina de prata]. 50.8 x 50.8 cm. Jack Shainman Gallery, Nova yorke, Estados Unidos.



Fig. 35. Weems, C. M. (2003). *The Louisiana Project: Untitled (Woman Facing Industrial Landscape)* [Impresión en xelatina de prata]. 50.8 x 50.8 cm. Jack Shainman Gallery, Nova yorke, Estados Unidos.



Fig. 36. Weems, C. M. (2003). *The Louisiana Project: Missing Link, Happiness* [Iris print]. 104.14 x 74.29 cm. Jack Shainman Gallery, Nova yorke, Estados Unidos.

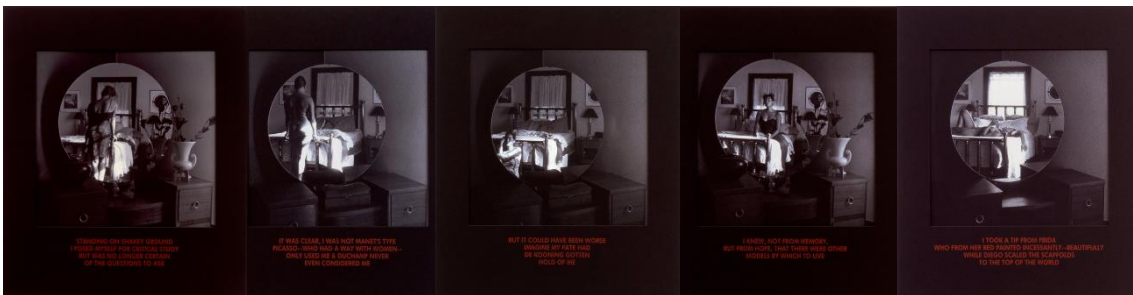


Fig. 37. Weems, C. M. (1997). *Not Manet's Type* [Impresión en xelatina de prata]. 63.5 x 53.34 cm. Jack Shainman Gallery, Nova Yorke, Estados Unidos.



Fig. 38. Manet, É. (1863). *Olympia* [Óleo sobre lenzo]. 51.4 x 74.8 cm. Museo de Orsay, París, Francia.