

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

DIVISION DE ESTUDIOS  
DE POSGRADO

EL NARCISISMO EN LA OBRA PLASTICA:  
ASPECTOS DE LA AUTORREPRESENTACION CONTEMPORANEA

Tesis para obtener el grado de Maestría en  
Artes Visuales especialidad Pintura

Presentada por:

NAMIKO ELENA | PRADO ARAI

ASESOR:  
MTRO. CARLOS BLAS GALINDO

México, D. F.

Abril de 1999.

TESIS CON  
PALLA DE ORIGEN

274350



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL NARCISISMO EN LA OBRA PLASTICA:  
ASPECTOS DE LA AUTORREPRESENTACION CONTEMPORANEA

INTRODUCCION	2
I. LA AUTORREPRESENTACION COMO FORMA DE NARCISISMO	5
1. El narcisismo: perspectiva psicoanalítica	7
2. El autorretrato y la autorrepresentación	10
Notas	13
II. ANDY WARHOL, EJEMPLO DE AUTORREPRESENTACION EN ARTE CONTEMPORANEO	14
1. Historia personal y trayectoria artística	14
2. Aportaciones al arte contemporáneo	16
3. Andy Warhol y la autorrepresentación	17
Notas	20
Reproducciones	21
III. LA AUTORREPRESENTACION DE CINDY SHERMAN, JEAN-MICHEL BASQUIAT Y MATTHEW BARNEY	26
1. Cindy Sherman: el autorretrato y la fotografía	26
2. Jean-Michel Basquiat: el autorretrato y la pintura	27
3. Matthew Barney: La fotografía y la video-instalación	29
Notas	31
Reproducciones	32
IV. LA AUTORREPRESENTACION COMO FORMA DE NARCISISMO: UNA APROXIMACION AL TRABAJO PERSONAL	40
1. El problema de la identidad	41
2. "Autobiografías"	43
3. El sueño y la representación simbólica	45
4. El espacio cotidiano como espacio de autorepresentación	46
5. El espacio íntimo y el cuerpo	48
Notas	50
Reproducciones	51
CONCLUSION	74
FUENTES DE CONSULTA	76

## INTRODUCCION

El narcisismo ha estado siempre presente en los fenómenos de la creación artística. El "aura" que rodea al artista, favorece un sentimiento narcisista en relación a sus atributos creadores. En el caso del artista visual, su capacidad de representación le permite realizar "retratos" de una época, de una atmósfera, de un grupo social, de sí mismo. Sus imágenes se convierten en espejos que reflejan una realidad reinventada, filtrada por la subjetividad.

Es posible que esta capacidad de reformular la realidad, tanto circundante como personal, pueda alimentar la arrogancia del artista y la idealización de su rol en la sociedad. En este caso, el artista y su obra se vuelven una expresión de narcisismo. La técnica del autorretrato y de la autorrepresentación, muy difundida en la representación contemporánea, es capaz de traducir y de interpretar este fenómeno y su dinámica de la identidad.

La noción de identidad está en relación directa con el proceso del narcisismo. Al mismo tiempo, el narcisismo está ligado a aspectos de la sobrevivencia cotidiana: ya que, gracias a un mínimo de amor hacia sí mismo, es posible mantenerse a flote frente a la realidad día con día; su confrontación necesita de una identidad suficiente, sólida, que sea capaz de desempeñar un papel adecuado para cada situación.

La problemática que ha motivado esta investigación teórico-práctica tiene varios orígenes: uno de los principales se refiere al desarrollo que he tenido en cuanto a mi proceso creativo personal dentro del contexto artístico contemporáneo, específicamente aquel experimentado durante la estancia en Europa que he llevado a cabo por más de cinco años, entre Italia, Francia y otros países, así como las vicisitudes de identidad provocadas por el enfrentamiento a culturas diferentes a la propia.

Estas vicisitudes de identidad motivaron otra gran preocupación que se vio alimentada por constantes visitas a los museos de arte contemporáneo, a los reconocidos centros culturales de "vanguardia", a las galerías de moda, así como talleres de artistas. Estos recorridos me llevaron a descubrir que en la actualidad, existen grandes preocupaciones referentes a la estabilidad de la identidad tanto individual como cultural. Actualmente ya no se puede considerar la identidad como unívoca ni estática, sino como una característica vulnerable, flexible, cambiante, materia prima de creación y recreación.

En la edición 1996 de la Bienal de Venecia, fue consagrada principalmente al cuestionamiento de la identidad y de la alteridad. Igualmente, la exposición realizada en Suiza en 1992 llamada "Post - Human", trató de mostrar la problemática de la identidad contemporánea, como una debilidad que enfrenta un sistema de vida que tiende cada vez más a hacia la cultura de las apariencias. Dos exposiciones más, "Hors - Limites" y "Fémenin - Masculin", realizadas recientemente en el Centro Georges Pompidou en París, destacan el conflicto evidente de la identidad en el mundo contemporáneo occidental.

Se analizarán brevemente algunos ejemplos de quienes abordan el fenómeno de la identidad en el proceso de la autorrepresentación contemporánea. El caso de Andy Warhol es fundamental, ya que retoma la figuración y el retrato para redescubrir el camino de la autorrepresentación a través de técnicas de reproducción industrial, como la serigrafía, la fotografía y el cine, transformándose él mismo en el objeto de representación.

Otro ejemplo considerado importante en la autorrepresentación contemporánea, es el trabajo de Cindy Sherman, quien a través de la fotografía y el autorretrato, representa de una manera teatral la multiplicidad de roles que la mujer occidental puede tener en el mundo contemporáneo.

En el campo de la pintura, la obra de Jean-Michel Basquiat es un ejemplo interesante de la autorrepresentación contemporánea. Su trayectoria personal y artística, sus cuestionamientos sobre la identidad, sobre su rol de artista, sobre el color de su piel así como de sus orígenes raciales, están todos presentes en sus autorretratos y escenas urbanas.

Dentro de la video-instalación, la obra del joven artista Matthew Barney, constituye una crónica de las aventuras inventadas por él mismo. El autor interpreta el papel protagonista, es el actor y el director de puestas en escena, en la que realiza su propia autorrepresentación.

Estos cuatro artistas norteamericanos, han sido considerados como un interesante objeto de estudio, ya que de una forma u otra proyectan en su trabajo elementos de la cultura popular estadounidense, cultura dominante en el mundo actual, y su relación a una problemática personal de identidad. Estos cuatro artistas se sirven (consciente o inconscientemente) de recursos elementales de los procesos narcisistas de la personalidad para mantener una cierta integridad ante una realidad contemporánea en la que la incertidumbre y la superficialidad empujan, cada vez con más fuerza, hacia el culto de las apariencias y del sí mismo.

El último ejemplo de autorrepresentación que se incluye en esta investigación, es mi propio trabajo plástico. Desde el punto de vista formal y de la técnica, no existe ninguna semejanza con la obra de los cuatro artistas antes mencionados. Pero a nivel de discurso, existe en mi trabajo, el mismo deseo narcisista de reformular la identidad y la misma voluntad recurrente de representación del sí mismo.

El proceso narcisista se manifiesta como una capacidad del individuo para la sobrevivencia. La época actual, refuerza la utilización de este recurso de egoísmo que, tal vez compensa la fragilidad de la identidad por falta de marcos de referencia, tanto psicológicos, como familiares, sociales y religiosos, entre otros. Mientras más se acentúa la tendencia a desarrollar y a orientar a una cultura hacia el progreso material y económico, los parámetros efectivos y espirituales que ciertamente fortalecen la identidad de la persona, tienden a debilitarse o a desaparecer.

En lo que se refiere al desarrollo de la investigación, primeramente se ubicará a la autorrepresentación dentro del contexto de las artes visuales en la segunda mitad del siglo XX, para después desarrollar algunos aspectos de ésta y del autorretrato en relación al

fenómeno psicológico del narcisismo, aspecto fundamental para la comprensión de los procesos creativos.

Posteriormente, se describirá en forma breve, la trayectoria artística y personal que motivó el proceso de autorrepresentación en Andy Warhol. Enseguida, continuaremos la explicación de dicho proceso, a través de la visión narcisista en la obra de Cindy Sherman, de Jean-Michel Basquiat y de Matthew Barney para, finalmente, desarrollar una aproximación muy subjetiva a mi trabajo plástico acerca de la identidad y de la autorrepresentación.

Entre los artistas seleccionados existen similitudes y divergencias, que tiene como objetivo común la búsqueda creativa que pretende expresar la preocupación narcisista que se vive en el mundo occidental frente al problema de la identidad contemporánea. Por medio de la autorrepresentación, el artista es capaz de expresar a través de sí mismo, una problemática que rebasa los límites de su propia individualidad.

La autorrepresentación en arte contemporáneo no es simplemente un reflejo de la condición del artista y de su realidad circundante. Es además, un auténtico síntoma de la crisis de valores que se vive en la actualidad.

## I. LA AUTORREPRESENTACION COMO FORMA DE NARCISISMO

En todo momento histórico, existe una alianza entre la creación artística y la realidad. Esta última va marcando pautas que condicionan y que determinan nuevas formas de abordar la expresión artística, es decir, nuevas maneras de representación de la realidad. En el caso de la autorrepresentación, la propia experiencia de la realidad, toma como objeto de inspiración la realidad subjetiva. Evidentemente, ningún artista se puede desprender de esta realidad interior que siempre va a estar representada en su obra y en la que encontraremos siempre indicios de su identidad individual y cultural, acompañados de un discurso que sustenta y que justifica su proceso creativo.

Una parte importante de la creación artística del siglo XX, ha tomado como su objeto de representación, la realidad cotidiana; tal fue el caso de dadaísmo y después del surrealismo en los años veintes; del "Noveau," del "Pop Art", el Arte Povera y de Fluxus a partir de los años sesentas.

Los llamados "ready mades" de Duchamp eran objetos sustraídos directamente de la realidad, así como aquellos utilizados por Picasso y Braque en sus "collages" y "assemblages". A partir de este momento de ruptura, el objeto artístico es concebido como un objeto real, a pesar de su condición de producto imaginario; la belleza dejó de ser el criterio único de evaluación de una obra, mientras que la institución del museo adquirió el poder de otorgar al objeto cotidiano, la categoría de obra de arte.

El artista, al tomar sus objetos directamente de la realidad cotidiana, logra crear una realidad simbólica capaz de interpretar y de criticar el mundo, su mundo. Es así que el rol del artista cambia, al ocuparse de elegir y de transformar los materiales de su obra sin intervenir de otra manera, explotando el poder evocador de la sorpresa, del desconcierto, de lo inconcebible, de los objetos mas insignificantes y triviales.

Durante los años cincuenta, en oposición al expresionismo abstracto en Nueva York, Jasper Johns y Robert Rauschenberg retomaron la reflexión acerca de contacto existente entre el arte y la realidad. Ambos desarrollaron imágenes – objetos que existían previamente, mezclando la cultura popular y las Bellas Artes, en ensamblajes que situaban en un mismo nivel conceptual al arte y a la realidad.

Sin embargo, esta recuperación de la realidad como objeto de representación no era solamente una reacción en contra del movimiento abstracto, sino una nueva manera de representar nuevas formas de realidad. En los años sesenta el arte Pop, el "Noveau Realisme", Fluxus y el arte Povera, lanzaron una vez más el cuestionamiento de la realidad. La emergencia de una nueva sociedad fincada en formas de producción y de reproducción de masa, empujó al artista a explorar el nuevo entorno urbano y a buscar nuevos códigos de representación.

El arte Pop en los Estados Unidos, ha sido tomado como punto de partida para el presente estudio, por ser considerado como una corriente artística representativa de la

sociedad industrial contemporánea. De hecho, este movimiento en el que figura Andy Warhol principalmente, ha contribuido al desarrollo de la representación visual del arte durante la segunda mitad del siglo XX, así como la evolución del rol del artista dentro de la sociedad.

El Arte Pop se interesa en la representación de todo un fenómeno cultural derivado de la vida cotidiana de las grandes urbes, de una sociedad regida principalmente por intereses económicos y materiales, de la carrera por alcanzar el poder adquisitivo, así como de la manipulación de imágenes a través de los medios masivos de comunicación (publicidad, televisión, tiras cómicas, estrellas de cine, etc.) que se convierten en modelos y mitos a nivel mundial.

Dentro de este ámbito de lo artificial, Andy Warhol desarrolló un código adecuado para expresar el espíritu de su época. Él mismo como personaje, y su obra, fueron la expresión de una realidad fría, distante e impersonal (1). El artista se tomó a sí mismo como objeto de representación, de conocimiento y de acción; por consiguiente, él recuperó una tradición, aquella de la autorrepresentación, del retrato y del autorretrato. El nuevo rol del artista creado por Warhol se sirvió de la autorrepresentación y del retrato para representar el objeto de consumo, símbolo de una época de idolatría por lo artificial.

Es entonces que Warhol creó un código de representación y de autorrepresentación, a partir del cual han sido desarrollados posteriormente otros códigos. Sin embargo, su aportación principal ha sido la de abrir una nueva vía de autorrepresentación en las artes visuales, tomándose a sí mismo como el objeto a representar, a reproducir y a consumir dentro de su obra.

No es casual, que después de esta apertura que hiciera Warhol hacia la nueva autorrepresentación, aparecieran un grupo de artistas en Nueva York consagrados a desarrollarla y a explorarla. Tal es el caso de los artistas que se han elegido para ejemplificar el proceso de la autorrepresentación contemporánea. En los años ochenta, aparecieron como figuras importantes Cindy Sherman y Jean-Michel Basquiat entre otros, así como Matthew Barney en los noventa.

La autorrepresentación se puede manifestar como una toma de conciencia del artista, quien es el intermediario entre la realidad del exterior y de su propia realidad interna. El artista se toma a sí mismo como un objeto de consumo que exalta o ridiculiza mediante una puesta en escena ante los ojos del espectador; el artista puede valerse del autorretrato como una forma de autorrepresentación, aunque ésta última no sea forzosamente un autorretrato. Cuando el artista toma como fuente de inspiración su propia realidad y su propio rol como tal convirtiéndose en el intermediario entre la realidad externa e interna, entonces se puede hablar de la autorrepresentación como género de expresión artística.

La autorrepresentación es una consecuencia y una manifestación de la capacidad de percepción y de reflexión del artista sobre sí mismo. Es la manera en la que él se representa tal y como él se observa en su propio reflejo, con una recomposición imaginaria de su



propia persona, dentro de una visión simbólica de sí mismo, generada por su propia cultura e historia personal. Es notorio que nunca antes había existido tal disposición, por parte del artista, por escenificar su realidad en imágenes de consumo (2).

En este sentido, es comprensible la asimilación del pintor, al personaje mitológico del Narciso desde el siglo XV, quien al observar su propio reflejo en el agua de una fuente, no podía desprenderse de su imagen. En este espejo de agua, él se contemplaba, se representaba y se imaginaba a sí mismo tal y como él lo deseaba. En los sueños podía construirse una identidad ideal, pero un día, tratando de besar enamoradamente su reflejo, murió ahogado.

La autorrepresentación en el arte puede ser considerada como una forma de narcisismo. Este último designa al amor, el interés y la obsesión que el individuo porta hacia sí mismo como objeto de representación.

## 1. EL NARCISISMO: PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA

La noción del narcisismo fue introducida en psicoanálisis por Freud en 1914. Esta designa una etapa del desarrollo infantil, en la que el niño descubre y se adueña de su propio cuerpo. De ese modo las pulsiones instintivas toman por objeto al cuerpo, y a partir de ese momento, va a existir una investidura permanente del sujeto sobre sí mismo, la cual se reconoce como "narcisismo primario" o estado de autoerotismo. Asimismo, las pulsiones invertirán posteriormente a los objetos exteriores al sujeto, como una manifestación del "narcisismo secundario", cuando la identidad del sujeto se está conformando hacia el exterior, en función del reconocimiento y de la satisfacción de las pulsiones a través del otro (3).

Los procesos de narcisismo primario y secundario son fundamentales para la existencia y la subsistencia del ser humano, así como para la comprensión de su capacidad creadora y artística.

Por otra parte, la capacidad de sublimación de los instintos es un proceso que se desarrolla a partir del narcisismo. Esta es muy importante para la creatividad artística, ya que rinde cuentas de la capacidad del Yo del individuo para remplazar un objeto de satisfacción directa e inmediata de las pulsiones, por otro connotado de ciertos ideales y valores socialmente aceptados, como es el caso del arte. Llegar a la satisfacción sublimada de las pulsiones es el medio de sucumbir a las exigencias del Yo sin tener que servirse de la represión del instinto.

Es importante señalar también que la aptitud de sublimar necesita ser activada psíquicamente, sea por las exigencias del Ideal del Yo, sea por la necesidad de satisfacer las exigencias pulsionales "prohibidas" por el Yo, sea por un sentimiento de vacío interior que pueda motivar la actividad artística, como un deseo de llenar ese vacío y de calmar la angustia que ello pueda provocar (4).

Igualmente se debe señalar que no se puede hablar ni de narcisismo ni de sublimación sin hacer alusión al Yo, puesto que todos estos conceptos se hallan inscritos dentro de la producción de pensamiento humanista occidental realizado por Freud.

El Yo es el signo de la conciencia y el lugar en el que se manifiesta lo inconsciente; es una instancia psíquica, dinámica y en perpetua reelaboración. La cual contiene el registro de lo imaginario, de las identificaciones y del narcisismo. El Yo-cuerpo, es una proyección mental de todo lo que constituye la superficie del cuerpo ya que el ser humano tiene acceso a su realidad corporal a través del Yo, aspecto que la hace por lo general difícil y conflictiva (5).

El Yo se construye por la serie de identificaciones, referencias esenciales en cada momento histórico de su desarrollo. La identificación es un mecanismo que tiende a transformar al Yo en una entidad parecida al "otro", a aquél que fue tomado como modelo, y es por esta razón que la identidad nace de estas referencias (6).

En lo que concierne al mecanismo de identificación del Yo en Psicoanálisis, es interesante mencionar el "stade du miroir" o estado del espejo así llamado por Lacan en 1949, donde el niño de alrededor de seis meses, cargado por su madre, anticipa en la imaginación la forma total de su cuerpo, realizando de ese modo el primer bosquejo del Yo, por vía de la identificación del otro a través de su mirada y de su afecto, en este caso, de su madre. El Yo en este estado es como el otro, es la imagen del espejo a la inversa. Por otra parte, el niño en este momento no puede diferenciar entre su cuerpo, que lo experimenta como un fragmento, y aquél de su madre; él mismo y el mundo exterior conforman una misma entidad (7).

El infante, en este estado, se ve a sí mismo con el ojo de la persona que lo ama o que lo detesta, mientras que experimenta identificación narcisista e intuitiva de su cuerpo, gracias a la imagen especular que posee y que lo relaciona corporalmente a su realidad circundante por medio del reconocimiento de su madre. De este modo, se puede hablar ya de la primera manifestación narcisista de la autorrepresentación y de la capacidad psicológica de construir la propia identidad. Ambas manifestaciones pueden existir únicamente gracias a la alteridad.

El deseo de una identidad viviente encuentra su libertad mientras esté en relación con la persona que le ama; es como un cometa que no puede volar si no está atado por un hilo a una estructura más estable. Si el hilo se rompe, el cometa se desploma como piedra; por otra parte, si está exageradamente amarrado, permanecerá inmovilizado. Tanto la multiplicación como la pérdida de lazos con un punto estable de referencia producen el mismo efecto fatal (8). Es así que Narciso se arriesga a desaparecer ahogado en la inmensidad oceánica de su propia imagen, o bien, de quedar atrapado en la red de las estrictas reglas sociales que le impiden amarse tanto como él quisiera. En este caso, es el Yo y sus identificaciones las que promueven en menor o mayor medida, la libertad de la identidad.

Se ha considerado al Yo como una entidad provisional e inconclusa, la cual no es posible totalizar ni expresar completamente. Por ello, la identidad es considerada como una discontinuidad, como una presencia constante pero muy variable. La identidad es golpeada repetidamente por la incertidumbre y la adversidad ambiental, siendo los procesos narcisistas los únicos capaces de mantener la relativa integridad de la persona (9).

En otros términos, se puede decir que la capacidad de autorrepresentación es una actividad motivada por los procesos narcisistas del artista, con la finalidad de "capturar" momentáneamente esa identidad/realidad dinámica que tiende a escapársele, a través de los mecanismos de simbolización del Yo. La práctica de la autorrepresentación puede entenderse como una aventura o un desafío hacia lo desconocido, con la intención de construir una identidad a base de metáforas capaces de expresar algo que tal vez no sea posible enunciar de otra manera.

Este fenómeno se puede ilustrar con la ayuda de algunos ejemplos. En primer lugar, Jacques Derrida compara a quien hace el autorretrato con un "Narciso ciego" y solitario que se lanza, por medio del dibujo, a un espacio mal delimitado, a un ámbito desconocido de su interior que es el Yo. El dibujante es entonces capaz de ver lo invisible, de especular entre sueños sobre su propia posibilidad de hacer ver, a través de la "memoria del trazo", aquello que Narciso no puede ver en la imagen del espejo, creando por medio de la "visión de lo invisible" su propia identidad (8).

En segundo lugar, Jean Clair en el texto del catálogo "A visage découvert" (1992) habla acerca del retrato, el "re-trato", como una reformulación del trazo. Explica que el acto de trazar pone de manifiesto la capacidad del dibujante para representar al objeto, para transportarlo a otro contexto y para encontrar su homólogo. En el caso del retrato que se impone por su significación y no solamente por el trazo fiel a la realidad, existe un intercambio simbólico de unos trazos por otros, que corresponde al intercambio que realiza Narciso entre el reflejo que es capaz de observar en el espejo de agua y la ilusión de creer que en verdad se esta viendo (9).

Un tercer autor que ilustra el fenómeno de la identidad y el narcisismo es Gaston Bachelard quien, en su obra "L'eau et les rêves", explica que detrás del espejo que aprisiona a Narciso, existe un mundo que le escapa, en el que se contempla sin ser capaz de aprehenderse, del cual está separado por una distancia falsa que tal vez puede acortar, pero nunca eliminar. Frente a su imagen reflejada, Narciso confronta su identidad, su dualidad viril y femenina. Para Bachelard el estado narcisista juega un papel importante y positivo en el proceso creativo, a través de los mecanismos de sublimación del instinto, que reemplazan su objeto de satisfacción directa por un ideal; Narciso no dice "me amo tal como soy", sino que en realidad dice "yo soy, y por eso me amo". Es así que el narcisismo se convierte en "cósmico" o egoísta, ya que el individuo reviste de narcisismo su entorno, convirtiéndose en el centro de su propio universo y de su propio discurso narcisista, transformándolos en autobiografía (10).

Estos tres ejemplos ilustran brevemente como la autorrepresentación está ligada a la vida íntima y al drama personal, con el fin de satisfacer una necesidad narcisista, tal vez de vanidad. Mas allá de la realidad y de la fidelidad de la autorrepresentación, el artista se

revela, se descubre y confirma su Yo y su identidad. Tanto en el autorretrato como en la autorrepresentación, convergen lo individual y lo genérico: el trazo personal es el pretexto o el accidente que sirve para representar lo universal (13).

## 2. EL AUTORRETRATO Y LA AUTORREPRESENTACION

La manifestación mas evidente de la representación de sí mismo es el autorretrato. Gracias al poder narrativo de la imagen, éste puede volverse una forma de confrontación pública del sí mismo, una puesta en escena de la vida íntima o una crónica autobiográfica.

En la autorrepresentación y el autorretrato, el sujeto expresa la relación que entabla entre su realidad interior y su realidad exterior, así como los cuestionamientos sobre su imagen, su identidad y su rol de artista. La imagen que el sujeto representa de sí mismo, no será siempre compatible con la que el espectador percibe de él. Además, es importante señalar que el hecho de reconocer el cuerpo o el rostro del artista en el autorretrato, no es lo esencial de la autorrepresentación; existen una serie de circunstancias, de objetos, de simbolismos, que permiten sondear la identidad del artista a través de estas representaciones.

La autorrepresentación contemporánea, manifiesta un alto grado de conciencia del sí mismo que revela aspectos esenciales del inconsciente y del espíritu del artista. En ella, también se manifiesta una búsqueda individual de las condiciones mas generales y universales en las que residen la existencia y la subsistencia del ser humano.

El resurgimiento de la práctica de la autorrepresentación a partir de los años sesenta, puede ser considerado como un signo de individualismo que nos acerca a la personalidad, a la identidad y al entorno del artista, así como a la mentalidad de una época.

Hoy día, la identidad se encuentra muy inestable debido a los cambios que se han dado dentro del sistema occidental de valores, tal vez por la predilección de una apariencia perfecta a la riqueza de la personalidad, tal vez por el predominio de lo superficial, de lo material y de lo artificial. La autorrepresentación contemporánea está impregnada, sobre todo a partir de la influencia de Andy Warhol entre los años sesenta y setenta, de este cuestionamiento acerca de la identidad del ser humano.

Efectivamente, a partir de los años sesenta, la personalidad "moderna" se pronunció por el desenfreno del individualismo supremo, ilimitado, en el que todo es permitido. El artista que se representa a sí mismo encuentra que es muy difícil la tarea de aprehensión de su propia personalidad; en cambio, su individualismo ilimitado le permite reinventarla y hasta exagerarla. Actualmente, una serie de investigaciones y exposiciones al respecto, ponen de manifiesto la preocupación y el interés por comprender el fenómeno de esta "nueva personalidad contemporánea".

Uno de los ejemplos es la exposición "Post-Human" concebida por Jeffrey Deitch en Suiza en 1992, en la que se sostenía la tesis de que en la era moderna se había

descubierto el sí mismo y que en la era post-moderna como una fase transitoria, el Yo se está desintegrando para favorecer la capacidad de autoconstrucción de la identidad (14). La crisis de valores en occidente aviva el cuestionamiento de las nociones tradicionales de identidad, de personalidad, de sexualidad. La tecnología y la ciencia aportan nuevas formas de percibir la realidad espacial y temporal, la mediatización y la informática la virtualizan cada vez mas; la medicina y la biotecnología son cada vez mas capaces de intervenir en el destino genético y fisiológico de los seres humanos; la cultura de las apariencias, de la inmortalidad, de lo artificial, es privilegiada en detrimento de una cultura de lo esencial, de lo espiritual, de lo profundo.

Otra manifestación importante al respecto, fue la Bienal de Venecia en 1995, enfocada en las nociones de identidad y alteridad en relación a la representación del cuerpo. En el prefacio y en la introducción del catálogo, Jean Clair explica las razones que motivaron la elección de este tema para realizar esta exposición de fin de siglo. El habla del derrumbe de ideologías y de utopías que alimentaron los ideales del siglo XX: "A fines de los años sesenta, el hombre creía en el socialismo, en la liberación sexual, en la eliminación de enfermedades, en el progreso ilimitado de la técnica. Había llegado a creer en su inmortalidad, mientras que el joven de los noventa que ha tenido que creer en todo esto, ha tenido que enfrentarse con un sistema económico inestable, así como con las enfermedades mas virulentas, viviendo infelizmente su propia sexualidad, tal vez considerando el progreso técnico como un signo de degradación del ser humano. Nacionalismos, fundamentalismos religiosos, masacres étnicas y tribales, todos fenómenos que se consideraban delegados al siglo XIX, están emergiendo una vez mas y con gran fuerza (15).

Asimismo, la Bienal de Lyon en 1996 fue consagrada a la creación artística asociada a la interacción sujeto/cuerpo/sociedad, a través de las nuevas tecnologías y sus aplicaciones en las artes plásticas y visuales. La temática del cuerpo y de la personalidad fue integrada en el cuestionamiento acerca del sujeto que contempla y el sujeto contemplado, del ser y del cuerpo, cuestionamiento planteado en forma retrospectiva, a partir de los años sesenta a la fecha. La obra presentada en la Bienal, revela la presencia de cuestionamientos que giran alrededor de problemas existenciales del cuerpo en relación a la vida de lo artificial, que a su vez provocan otros planteamientos acerca de la identidad, así como de problemas de orden estético y artístico.

Otras manifestaciones realizadas en 1996, fueron la exposición "Artists Reflect Themselves" en el California Center for the Arts, que toca el tema de la autorrepresentación, del autorretrato y del narcisismo, así como la exposición realizada en el Centro Georges Pompidou de Gaetano Pesce, sobre el cuestionamiento, no solo de la identidad contemporánea, sino del "cuestionamiento en general", como aspecto de la cultura de fin de siglo.

La evolución y el desarrollo de las sociedades actuales, trae consecuencias en la formación de la identidad de los individuos que las conforman. En los artistas, la capacidad de autorrepresentarse se manifiesta, tal vez, como un alto grado de conciencia de sí mismos, y como una búsqueda individual susceptible de convertirse en universal, ya que revela aspectos del inconsciente del artista, del ser humano en general y de la vida en sociedad.

La autorrepresentación puede ser el reflejo de la mentalidad dominante de una sociedad y de un momento histórico determinado. El siglo XX, ha sido fuertemente sacudido por la caída de ciertos sistemas de valores y de ideologías, lo cual incide necesariamente en la consolidación de la identidad y de la personalidad del individuo y, por lo tanto, en sus procesos narcisistas.

A este respecto, cabe mencionar que un atentado grave al narcisismo del sujeto, puede desencadenar desórdenes severos de personalidad como son los "estados limítrofes" o "boderline", así llamados en psicología. En esta situación, el sujeto afectado no se construye ni un síntoma ni un delirio. Mas bien, problemas de identidad impiden la integración del Yo, sin por ello perder el buen contacto con la realidad interior del sujeto, quien se sirve de los procesos narcisistas para preservar la integridad de sí mismo (19).

La conservación de dicha integridad es necesaria para la subsistencia del individuo, aún cuando esta sea alterada o disociada. Este motivo justifica la elección de Andy Warhol como ejemplo fundamental de la autorrepresentación contemporánea, ya que la representación de sí mismo puede considerarse como alterada o disociada, resultado de su historia personal y social. En el caso de este artista, la capacidad de sublimación de los instintos, es la mejor prueba de su capacidad de liberarse de su conflicto de identidad, mismo que sufren muchas personas pero que no están dotadas para liberarse de él o de sublimarlo. Es entonces que el espectador puede sublimar su conflicto por medio de la obra de arte, se puede "autorrepresentar" al contemplar la autorrepresentación del artista.

Esta forma de representarse a sí mismo, es una manera de aprehender la identidad, dinámica y efímera. La autorrepresentación en artes visuales y plásticas, ofrece una riqueza de material muy interesante para el estudio del espíritu contemporáneo. Por otro lado, puede actuar como catalizador de la toma de conciencia de sí mismo, así como del desarrollo y del cuestionamiento de la personalidad.

## NOTAS (CAPITULO I)

1. TOSSATO, Guy *L'ivresse du réel: l'objet dans l'art du Xxe siècle*. Nimes: RMN, 1993, p. 187
2. LECOQ, A.M. "Le peintre Narcisse". *Beaux Arts Magazine*. no. 1, 1983, pp. 57-68
3. CHEMANA, R. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Larousse, 1995, pp. 200-201
4. FREUD, S. *Pour introduire le Narcissisme*, 1948
5. CHEMANA R. *Loc. Cit.*, p. 193
6. KERNBERG, O. *La personnalité narcissique*. Toulouse: Privat, 1991, p. 49
7. CHEMANA, R. *Loc. Cit.*, 1995, p. 191
8. BORDAZ, P. *La famille des portraits*. Pans: Musée des Arts décoratifs, 1979, pp. 10-11
9. ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, 1990 Vol. III, pp 484
10. DERRIDA, Jacques. *L'autoportrait et autres ruines*. Pans: RMN, 1990, pp 10-53
11. CLAIR, Jean: "Trait pour trait". *Catálogo Fondation Cartier*. pp. 124-125
12. BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Pans: RMN, 1942, pp. 31-35
13. BORDAZ, P. *Loc. Cit.*, pp. 3-9
14. TRONCHE, Anne. "Autoportrait du peintre-photographe". *Opus International*, no. 6, 1988, pp. 6-10
15. GOLDIN, Amy: "Portrait post.perceptual". *Art in América*. ene-feb., 1975, pp.79-82
16. DEITCH, Jeffrey. *Post-Human*. Laussane: FAE, Musée d'Art Contemporain, 1992, pp 5-9
17. CLAIR, Jean. *Identita e Alterita*. Venecia: Edizioni La Biennale. 1995, pp XIX-XXI
18. BUREAUD, Annick. "Exalter l'interaction sujet/corps/société". *Art Press*, Déc 1995, pp 31-36
19. PAINCHAUD, G. *Limites et etats limites*. Pans: Dunod-Bordas. 1975, pp 28-35

## II. ANDY WARHOL : EJEMPLO DE AUTORREPRESENTACION EN EL ARTE CONTEMPORANEO

En el presente capítulo no se pretende analizar la totalidad de la obra tan ampliamente estudiada de Andy Warhol, sino simplemente referirse a la autorrepresentación en su vida y en su obra, como aspecto fundamental para el desarrollo de esta noción en el arte actual. Para ello es necesario señalar algunos momentos y pasajes de su vida personal y artística, que esclarecen el fenómeno de la autorrepresentación en su obra.

### 1. HISTORIA PERSONAL Y TRAYECTORIA ARTISTICA

Como personaje Andy Warhol ha sido estudiado profundamente por la influencia que ha tenido en el arte contemporáneo ya que su mundo era como un microcosmos de la sociedad industrializada en la que se desenvolvía. Era un fabricante de imágenes, al mismo tiempo que su entorno lo estaba fabricando a él; observaba a sus observadores mientras éstos alimentaban su identidad; él era el espejo de aquellos que querían verse reflejados en él, puesto que ni su propia realidad ni la realidad en general podían existir mas que estando filmadas, fotografiadas, grabadas o transcritas por él mismo.

Andy Warhol era hijo de emigrantes de origen polaco por parte de su padre y eslavo por parte de su madre, quienes llegaron a los Estados Unidos durante la primera guerra mundial, como muchos de los inmigrantes que poblaron el país. Ellos se instalaron en la ciudad industrial de Pittsburg, entre los años diez y veinte. Julia y Ondrej Warhola, que trabajaban en las minas de carbón, tuvieron tres hijos: John, Paul y Andrew. Este último tuvo siempre un estado de salud delicado, lo cual tuvo repercusiones en su vida personal, familiar y académica, empezando tardíamente su escolaridad.

Durante su infancia, la presencia de su madre fue constante, velando siempre por su salud y bienestar. Ella le proporcionaba libros para colorear y recortar, algunos con dibujos numerados, le leía historietas, escuchaban radionovelas, decoraban huevos de pascua. A los diez años su madre le regaló su primera cámara fotográfica. En ese tiempo era la época de la gran depresión económica y la familia Warhola era muy pobre. Andy guardó para siempre el recuerdo de su madre agregando agua a la sopa para que rindiera mas, y la manera en la que ella trataba de aumentar el ingreso familiar vendiendo flores de papel que ella misma fabricaba. Todas estas experiencias, cargadas fuertemente de afección entre su madre y él, son una constante que aparece representada a lo largo de toda su vida y de su carrera artística.

El joven Andy sufría de crisis nerviosas, era un chico solitario y sin amistades. Tenía también problemas en la pigmentación de la piel. Alrededor de los doce años, comenzó a tomar clases de pintura y a entrar en contacto con un grupo de jóvenes burgueses que no pertenecían a su grupo étnico. Es entonces que Andy conoció la noción de triunfo asociada a la riqueza económica.



En 1942, muere el padre de Warhol y para realizar sus últimos deseos, Andy fue apoyado por toda la familia para que siguiera los estudios superiores gracias a su gran inteligencia y aptitudes excepcionales en las artes plásticas. En 1945 obtuvo una beca para estudiar en el Cernegie Tech de Pittsburg, donde pudo tener una de las mejores formaciones artísticas de la época. En ese tiempo comenzó a trabajar como decorador de escaparates. Después de obtener su diploma en 1949, se instaló en Nueva York con su camarada de clase Philip Pearlstein. Rápidamente empezó a ganarse la vida como estilista de I. Miller, fabricante de calzado.

De esta manera, trajo a su madre a vivir con él, convirtiéndola en su mejor asistente. Esta estrecha relación desde la infancia, enseñó a Andy a saber cómo manipular, tanto a su madre como al resto de personas que lo rodeaban: siempre fingía no comprender bien las cosas, con un aire de interrogación y de ausencia, así el otro quedaba en ventaja respecto a él, y él aprendía de los demás y del mundo que lo rodeaba.

Su búsqueda artística y personal lo acercaban cada vez más a las grandes preocupaciones de su tiempo. En un país como los Estados Unidos, poblado en su mayor parte por inmigrantes, Andy se rehusaba a representar la imagen de una minoría étnica y cultural. Él deseaba ir más allá de sus orígenes y encontrar el punto en común entre todas esas minorías, sin cuestionarse acerca de la identidad. Para él, solo el dinero, símbolo del sueño americano, podía representar el denominador común de todas esas minorías venidas de todo el mundo.

Era la época en la que la publicidad subliminal comenzaba a acaparar los medios de comunicación. Símbolos de sexualidad y de muerte se develaban detrás de las grandes campañas publicitarias representativas del "american way of life". Warhol creía en el éxito del arte en función del momento histórico, del cual se servía de un modo distante y provocador, para representar la superficialidad y la artificialidad de la época.

La versatilidad artística de Warhol, lo llevó a trabajar con el grupo de rock Velvet Underground. La música era una superposición de sonidos, repetitivos y alucinantes. También se lanzó a la producción de filmes "underground" en 8mm, en los que empleaba tiempos reales y en los que los personajes no podían ser más que ellos mismos. Dichos comediantes, provenían de la "Factory".

Este era el nombre que recibía el taller de Warhol situado en 47th East Street, entre 1963 y 1967. Era verdaderamente una fábrica de obras de arte y de ilusiones. En este espacio con muros plateados y recubiertos de espejos, se fabricaban también personajes que formaban parte de un desfile de desadaptados, de seres aberrantes sumergidos en la decadencia, la drogadicción y la promiscuidad. Todos aquellos que llegaban a la Factory debían ser vueltos a bautizar por Warhol. Era imperante para ellos hacerse notar frente a él, la figura principal a idolatrar. Él se representaba a sí mismo a través de los demás, y los demás se representaban a través de él, era un juego casi perverso de espejos y de apariencias. Andy declaraba: "Yo soy un espejo. Contéplense en mí" (1).

Warhol adoptó el rol de retratista de la sociedad, el de un espejo que refleja sin hacer un juicio, el de un reportero de una época en la que lo artificial es el valor supremo. En los años setenta su labor de retratista llega al máximo, con una serie de retratos realizados por encargo de la "Beautiful People". Estos eran muy pictóricos y esencialmente cosméticos (2).

La distancia que ponía Warhol frente a los sujetos que representaba, incluyéndose a sí mismo, se justifica por la voluntad de representar únicamente la imagen del sujeto como mero objeto de consumo. Para ello empleaba imágenes sacadas de fotografías polaroid tomadas por él y posteriormente manipuladas. La indiferencia del artista frente al sujeto, en sus retratos y autorretratos, provoca un sentimiento de terrible ausencia de la persona. La visión de Warhol, según la cual él toma como prioritaria la “envoltura” del contenido, recuerda temas ligados con la muerte, con imágenes vacías, y personajes ausentes. A veces los retratos de Warhol remiten a ritos funerarios en los que la persona desaparecida es maquillada antes del entierro. En la serie de retratos “reversibles”, en los que la imagen fotográfica se multiplica, parece como si representara al fantasma o a la ilusión de una persona (2).

En su trabajo creativo, Warhol también imponía una gran distancia. Se negaba a tener el mas mínimo contacto físico con los materiales, de ahí que su talento reside mas bien en la conceptualización que en la realización. Él era muy escéptico, no tenía fe en nada y no se involucraba sentimentalmente con nadie. Encontró su identidad y su realidad en el espejo de los medios de comunicación. De éstos adoptó la iconografía comercial de la cultura popular, de la sociedad intercultural, de la industrialización y del desarrollo urbano. Sus obras son como un juego de espejos entre el espectador y la representación de la intimidad del autor disfrazada de escenas mundanas y cotidianas.

## 2. APORTACIONES AL ARTE CONTEMPORANEO

En los años sesenta, el Arte Pop reintroduce la iconografía en relación al objeto real de representación, solo que esta vez es tomado como objeto de consumo (4). A partir de este momento, en Nueva York, el “star system” marcha de la mano con las artes plásticas; en los años setenta, la red de museos, de galerías, de críticos y curadores, se desarrolla en muy poco tiempo, volviéndose un circuito cerrado en el que la circulación acelerada del producto artístico así como de su comentario, sin importar su calidad, se convertía en un valor por sí mismo, en ausencia de todo juicio crítico (5). En los años ochenta, la explosión cultural y el derrumbe de ideologías provocan eclecticismo, así como el mestizaje artístico. Se da una hibridación de culturas, de técnicas, de prácticas, de materiales y de tendencias: la figuración libre, las instalaciones, el graffiti, el neo-geometrismo, el nuevo realismo fotográfico, entre otras (6). La noción de “Bellas Artes” se transforma en “Artes Plásticas”, noción que comprende la integración de otras disciplinas y de las nuevas instituciones culturales.

La generación de artistas de los ochenta, herederos de la mediatización de los años sesenta, se vuelven profesionales del comercio y de las instituciones, junto con los promotores de arte, los galeristas y los coleccionistas. Su trabajo se ve sometido a las leyes de la oferta y la demanda del mercado del arte. La imagen de la producción artística circula y se consume por medio de catálogos, así como por la meditación de la imagen del mismo artista (7).

La figuración de Warhol, a partir de los años sesenta, reveló otra manera de percibir la realidad que evitó el academicismo tradicional y que favoreció la representación de imágenes consideradas como banales. Esta "refiguración" del mundo transformó la experiencia de la realidad en imágenes inmediatas, legibles, y de fácil consumo. Mas que un estilo, esta figuración puede ser entendida como una actitud que sitúa al artista entre la objetividad y la subjetividad de sus percepciones; entre la interioridad y la exterioridad de su propio yo, el cual funge como espectador, personaje e intérprete, para irrumpir en la monotonía visual de todos los días; El artista es capaz de reformular la imagen para crear un código de representación personal (8).

La autorrepresentación contemporánea, fuertemente influenciada por la obra de Andy Warhol, introduce una dimensión narrativa, personal y autobiográfica, que hace un llamado a la personalidad del espectador. Para éste, la autorrepresentación se convierte en una obra autorreferencial, un juego de espejos y de analogías. un punto de partida para proyectarse e identificarse a sí mismo (9).

Este fenómeno de la autorrepresentación puede ser ilustrado en literatura por "El retrato de Dorian Grey", en el que el dandismo del siglo XIX en Gran Bretaña, puede ser considerado como antecedente directo del Pop Art en Estados Unidos, heredero de la cultura de lo superficial y de lo aparente, de la identidad artificial, de la riqueza financiera en detrimento de la riqueza espiritual (10). Por medio de una serie de representaciones y de autorrepresentaciones de personajes, Oscar Wilde creó un arte superficial y frívolo, a la vez agudo y crítico frente a la realidad de la época. A través de la sucesión de imágenes íntimas y de proyecciones de sí mismo hacía un llamado a la vida misma del espectador.

En una sociedad de apariencias, como aquella del siglo XIX en Gran Bretaña, Andy Warhol como Oscar Wilde manifestaron y criticaron la frivolidad del momento. Warhol, a diferencia de Duchamp, transformó, no solo los objetos e imágenes banales en arte, sino que además transformó el arte en objetos e imágenes reproducibles e industriales. También recuperó la representación del objeto, del sujeto y del sí mismo: transformó el rol del artista en objeto de representación, en objeto de producción industrial; desestabilizó la concepción del arte visual y creó un nuevo género de arte "post-conceptual" que trata la representación pictórica con nuevas estrategias, mas bien de reproducción que de representación (11).

### 3. ANDY WARHOL Y LA AUTORREPRESENTACION

El personaje y la obra de Warhol son muy importantes en el desarrollo del arte contemporáneo. Su mundo, microcosmos de la sociedad capitalista, no forma parte de la historia del arte, como lo dice Jean Baudrillard, sino que forma parte del estado del mundo al que pertenecemos; es un fragmento de éste en estado puro, una evidencia perfecta. La máquina Warhol, tal y como se representaba a sí misma, era una extraordinaria máquina para filtrar la evidencia material del mundo (12). Él era al mismo tiempo fabricante de imágenes, y fabricado por ellas. La "factory" era como un reino del espejismo, que

producía y reproducía realidades en imágenes, e imágenes que transformaba en realidad (13).

Andy Warhol realizó un pasaje revolucionario entre la abstracción y la figuración. Su genialidad fue la de emplear los objetos de la realidad comercial, instantáneos, las efigies más familiares y banales, integrándolos en el espacio de representación plástica. El quería ser rico y famoso, ser una superestrella pop, y lo logró gracias a su gran originalidad, tal vez gracias a su extraña intuición de elegir de entre las imágenes más ordinarias, aquellas que podían definir la conciencia colectiva. Esta es precisamente su gran obra, la de haber creado, no solo el retrato de la conciencia de su tiempo, sino la conciencia contemporánea misma, materializada por imágenes que representaban fantasmas y sentimientos del espectador (14).

La obra de Warhol parece estar exenta de toda carga emocional, ella nos remite siempre la banalidad, a la inexpresividad, a una insignificancia voluntaria, a lo sin sentido. En este aspecto, es difícil de hablar del autor, pues en el fondo no hay nada que decir, mientras que la transparencia y la artificialidad obvias de la obra, son como una pantalla en la que proyecta consciente o inconscientemente, todo aquello que sea ver.

Como se dijo en el capítulo precedente, el proceso de autorrepresentación aparece como una capacidad del narcisismo al servicio del Yo, para aprehender la identidad que constituye una presencia constante, variable y provisional. Analizando la obra de Warhol, se podría decir que su identidad estuviera alterada desde muy temprano en su desarrollo, en el periodo en que el niño se construye a sí mismo en función de la presencia de su madre.

Es evidente que la relación entre Andy y su madre fue, desde la infancia, tan estrecha que tal vez no existían las diferencias entre ambos. Es posible que la etapa en la que el infante se experimentaba a sí mismo como parte de su mundo exterior, o sea como parte de su madre, haya sido muy prolongada debido a la salud precaria del niño que Julia Warhola tuvo que "amamantar" toda su vida. La falta de límites entre ambos, provocó una identidad confusa y problemática en el niño.

No se sabe si Warhol era consciente de este problema, sin embargo él se autorrepresentó toda la vida por medio de su obra y de la creación de su propio personaje, lo cual puede ser interpretado como una intención de construirse una identidad estable. Asimismo, el fenómeno de la identidad difusa, no le era exclusivo, sino que constituía un lugar común entre él, su obra y el gran público a quien le proporcionaba la identidad de la que carecía, gracias a su capacidad de sublimación de artista. En la Factory escenificó su drama personal, a través del drama de todos aquellos que la frecuentaban; era una pequeña comunidad representativa de la sociedad norteamericana de los sesenta.

La historia de Warhol, hijo de inmigrantes, que sufrieron la recesión económica, podría ser la historia de una generación obsesionada en ganarse la vida a toda costa para salir adelante. Fue sobre estas bases sociales e históricas que Andy Warhol se lanzó a construir una identidad; él no se interesaba en reconocer sus orígenes raciales, a nadie le interesaba pues todos aspiraban a integrarse al "sueño americano", al mito de la alegría y la riqueza material para toda la gente.

Como muchos norteamericanos, él conoció la miseria y la segregación racial; muchos como él vieron a su madre agregar agua a la sopa Campbell's para que rindiera más. Warhol se sirvió de los arquetipos de la época para representar sus recuerdos más

profundos, realizando con ellos el retrato de un momento histórico, de sí mismo y de toda una colectividad.

El artista aspiraba a convertirse en la máquina ideal, producto por excelencia de la sociedad industrializada. Una máquina que por sus procedimientos de producción y por su rendimiento, lo alejaría de las vicisitudes de la vida afectiva y emocional, al mismo tiempo que lo volvería célebre entre sus contemporáneos. Andy Warhol, fabricante de imágenes, de personajes y de identidades, utilizó los métodos y la lógica de la publicidad en la creación y en la difusión de su obra.

## NOTAS (CAPITULO II)

1. ULTRA VIOLET *Ma vie avec Andy Warhol*. Paris: albin Michel, 1989, pp 17-49
2. BOURDON, David "Andy Warhol and the Society Icon". *Art in América*, ene-feb, 1975, pp 42-45
3. MILLET, Catherine "Andy Warhol's phantoms". *Art press*, no. 2111, 1994, pp 126-132
4. FOURNET, Claude "La Tâche aveugle" *Le portrait dans l'art contemporain*, 1992, p.13
5. CLAIR, Jean "Les relations d'incertitude" Paris: Gallimard, 1983, pp. 14-17
6. TOURPAULT, Alain *Trait pour trait* 1976, pp 5-9
7. *Ibid.*, p. 7
8. BOURNIAUD, Nicolas "Figuration in an age of violence" *Flash Art International*, XXV-162, 1992, pp 87-90
9. DAMIANOVIC "Le peintre au risque du dilemme" *Art press*, no. 211, 1996
10. LIU, Catherine "Diary of the Pop Body" *Flash Art International*, XXV-166, 1992, pp 76-79
11. OSBORNE, Peter *Modernism, Abstraction and the Return to Painting* Londres: Instituto de Artes contemporâneas, 1991, pp 59-79
12. BAUDRILLARD, Jean "Le snobisme machinal" *Cahiers du MNAM*, no. 34, 1990, pp 35-43
13. ULTRA VIOLET *Loc. cit*, p 26
14. DANTO, Arthur "Qui était Andy Warhol?". *Cahiers du MNAM*, no. 34, 1990, pp 5-9

## REPRODUCCIONES (CAPITULO II)

## FIGURAS

- 1) Andy Warhol "Golden Portrait". Oro de hoja y tinta sobre papel. 1957
- 2) Andy Warhol "Double Self-Portrait", Serigrafía sobre tela, 1967, y "Myths: The Shadow", Acrílico sobre tela, 1981
- 3) Andy Warhol "Camouflage Self-Portrait", 1986
- 4) F. Hughes. "Andy en subasta: fin del proceso". Fotomontaje, 1988



*andy warhol*

Fig. 1

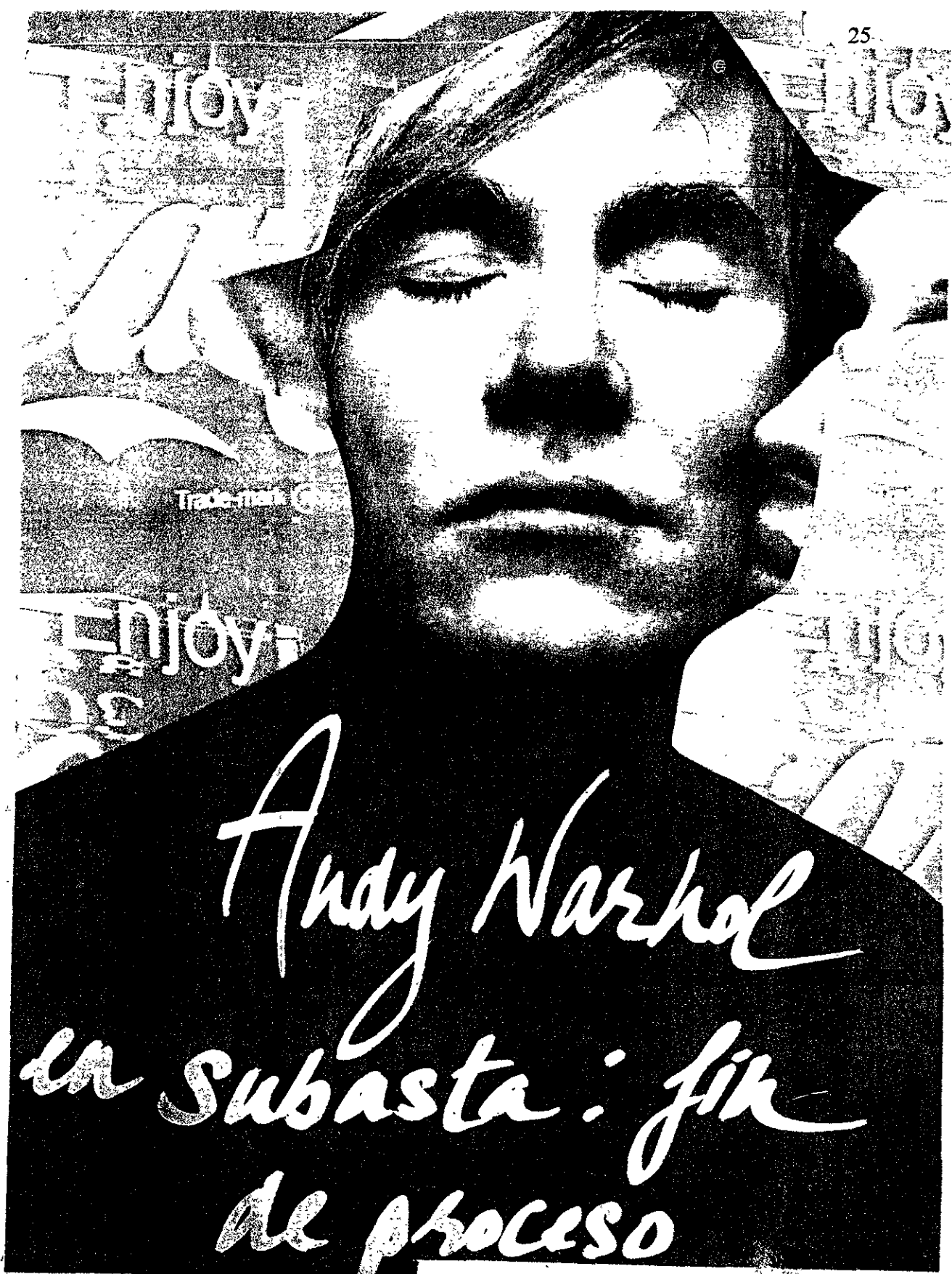




Fig. 2



Fig. 3



Andy Warhol  
en subasta: fin  
de proceso

Fig. 4

### III. LA AUTORREPRESENTACION EN LA OBRA DE CINDY SHERMAN, JEAN-MICHEL BASQUIAT Y MATTHEW BARNEY

Dentro de la expresión artística contemporánea, muchos artistas se han concentrado en la representación de sí mismos, continuando y desarrollando la línea de Andy Warhol. Tal es el caso de los ejemplos con los cuales se intentará ampliar la visión, de manera muy general, del fenómeno de la autorrepresentación en el arte actual.

Los tres artistas elegidos son de nacionalidad estadounidense, igual que Warhol, con una diversidad de orígenes étnicos y raciales. Posiblemente un conflicto de identidad intercultural es el motivo central de sus procesos creativos. La utilización innovadora de técnicas tradicionales así como la incorporación de otras mucho más recientes, caracterizan el trabajo de representación de estos artistas. Ellos, como Warhol, asumen el rol del artista dentro de su realidad social, volviéndose protagonistas principales de sus preocupaciones individuales y de las inquietudes que corresponden también a la colectividad. Estos artistas que han sido elegidos, ponen los diferentes medios de expresión, como la fotografía, la pintura, el dibujo, el teatro, la escenografía, la instalación y el video, al servicio de una reformulación, de un cuestionamiento y de una reinención de la identidad individual.

#### 1. CINDY SHERMAN: EL AUTORRETRATO Y LA FOTOGRAFIA

La obra de Cindy Sherman utiliza el poder narrativo del autorretrato y de la imagen fotográfica, para crear una especie de diario íntimo inspirado en las fotonovelas o en las comedias de televisión.

Sus imágenes comienzan a tener impacto a partir de los años ochenta, con la serie titulada "Films Stills", en la que ella es su propio modelo, además de ser quien pone en escena su propio drama individual, y de ser quien interpreta todos los roles de su personalidad. La representación narcisista es más exagerada y la proyección de su imagen converge con aquella del estereotipo de la mujer de clase media de la sociedad norteamericana.

En estos "autorretratos", retratos de una colectividad, ella se disfraza de mujer ordinaria en sus múltiples facetas. A través de estas personificaciones, Sherman sugiere en la serie de "Film Stills", en una posición recostada sobre una cama en traje de noche, o bien, esperando el autobús en una calle cualquiera, el drama de la mujer norteamericana de clase media (1).

El trabajo de Cindy Sherman es siempre premeditado. Utiliza la fotografía instantánea para jugar con un falso accidente; se inspira de imágenes estereotipadas y muy desgastadas por los medios de comunicación, sin importar su morbosidad, su banalidad, su perversidad o su candor. Éstas son el pretexto para mostrar estados de intimidad, en los que ella adopta roles que le permiten exhibirse crudamente, escondida detrás de un juego de

apariencias. En general, ella posa frente a su propia cámara, con una actitud y un rostro impassible, neutro, disociado de toda expresión identificable.

Para Cindy Sherman, el mundo, su mundo, es como un escenario en el que ella se representa disimulando su propia identidad. Ella logra crear en sus retratos una atmósfera de misterio, que provoca en el espectador la impresión de irrumpir en un espacio secreto, de presenciar un instante de intimidad, fugaz y efímero. Entre este juego de proyecciones, la artista revela y comparte con el espectador, un mundo privado y a la vez prohibido.

La escenografía y el vestuario que utiliza Cindy Sherman en sus retratos fotográficos, hacen siempre referencia a una época determinada. Sin embargo, su espacio de representación es intemporal, los decorados aluden siempre a lugares comunes, y la ambientación que crea se traduce en metáforas de un espacio mental y subjetivo, íntimo e imaginario (2).

De los retratos que realiza Sherman, surgen instantes fugitivos del rostro, del cuerpo o de un lugar, que se escapa de toda referencia con la realidad. Esto se debe a la extrema velocidad de la técnica fotográfica, que suscita discrepancia entre lo real y su imagen fotografiada, la cual no corresponde jamás a la duración perceptual de la verdadera apariencia. Sin embargo, la intención de estas tomas no es la de representar la realidad, sino la de evocar a través de ellas un mundo escondido que pertenece al ámbito social (3).

La obra de Cindy Sherman está fuertemente cargada de ironía. Utiliza imágenes que han sido copiadas y recopiadas hasta el cansancio sin saber cual fue su origen, como una parodia de los medios masivos de comunicación (4).

El problema de la identidad frente a los mitos y los estereotipos de la cultura popular norteamericana, la expresa a través de imágenes y actitudes que evocan cierta impostura. La artista recrea, tal vez, un mundo de charlatanería en el que pone en tela de juicio los "falsos valores" que circulan a través de los medios publicitarios y de comunicación. Es así que la obra de Cindy Sherman constituye la representación de una alegoría de la realidad, en la que ella misma desempeña un papel protagónico (5).

## 2. JEAN-MICHEL BASQUIAT: EL AUTORRETRATO Y LA PINTURA

La obra de Jean-Michel Basquiat alude a sus experiencias vividas y a aspectos autobiográficos. Su historia personal está íntimamente ligada a su trayectoria artística. El joven pintor murió en 1989 debido a una sobredosis de droga: era neoyorquino, de padre haitiano y de madre portorriqueña.

El joven Basquiat, fue considerado muy hábil para el dibujo. Su madre lo impulsó desde muy temprana edad; a los siete años fue víctima de un accidente automovilístico, por lo que tuvo que convalecer varias semanas y fue entonces que descubrió libros de anatomía clásica, a los que posteriormente haría siempre alusión. Las visitas al Museo de Arte Moderno y al Museo Metropolitano de Nueva York, eran muy frecuentes.

En la adolescencia deja a su familia, época en la que prueba por primera vez la droga. A los quince años aproximadamente, crea con dos compañeros de colegio la banda "SAMO", abreviación de "same old shit", con quienes se pone a escribir poemas-graffitti en el metro y en muros de edificios de Manhattan. Para ganarse la vida, diseñaba tarjetas postales y camisetas sin dejar la práctica del graffitti. Comenzó a frecuentar los clubes nocturnos de moda en los que pudo conocer a muchas personalidades del mundo del espectáculo y del arte.

Estos encuentros fueron decisivos para el desarrollo de su potencial artístico. Entre 1979 y 1980, participó en exposiciones colectivas de la nueva generación de artistas en las que él era considerado el principal exponente del movimiento del graffitti. En ese tiempo, cuando trataba de introducirse en el estrecho círculo de la vanguardia neoyorquina, conoce a Andy Warhol, quien desde 1981 lo ayudó a darse a conocer en el escenario del arte internacional, que por lo general estaba reservado a los artistas de raza blanca (6).

A partir de ese momento, el gran mercado del arte se abre para él. Atrajo la atención de galeristas europeos como Bruno Bischofberger y Emilio Mazzoli, y norteamericanos como Annina Nosei. Su carrera comenzó a ser fulgurante: en 1982 expuso en la "Dokumenta" de Kassel, y en 1985 la revista "Time" le consagró una portada. A los veintitrés años sus telas se vendían a precios inalcanzables y a los veinticinco, con tan solo unos cuantos años de experiencia en el oficio de pintor, era una celebridad a quien los museos le organizaban exposiciones retrospectivas. Sin embargo, su estado de salud se degradaba rápidamente, ya que al mismo tiempo de trabajar muy duro, se drogaba cada vez con mas frecuencia.

En lo mas profundo del espíritu de Basquiat, el problema del racismo y el color oscuro de su piel, le carcomía las entrañas. La mayor parte de sus obras evocan el conflicto de identidad, de ser negro en un mundo de blancos. Además de sus autorretratos, se interesa en representar personajes célebres de raza negra, como algunos boxeadores y músicos de jazz de los años cincuenta. Su talento artístico, puesto al servicio del mundo del arte dominado por los blancos, le provocaba o más bien recrudecía con mayor fuerza, su conflicto interior: al ser reconocido por la élite de la vanguardia blanca que segrega a los negros, se volvía cómplice de ella, mientras que ésta lo explotaba (7).

La obra de Basquiat reivindica sus remotos orígenes africanos. Utilizó elementos iconográficos del continente, como el arte rupestre, máscaras, fetiches, imágenes de animales salvajes, mapas de diversas regiones de Africa. Invocó a grandes civilizaciones negras y a la tradición del vudú.

Los códigos de representación que el creó estaban íntimamente ligados a su historia personal. El autorretrato fue un tema recurrente para él, como una personificación del hombre de raza negra. En su manera de representarse se nota la influencia de las primeras figuras de Jean Dubuffet. Basquiat se sabía rey y víctima de su condición de artista negro, así que se representaba a sí mismo con gran ironía, ya sea con una aureola, con una corona o crucificado.

La representación del esqueleto fascinaba al artista, sobre todo para los autorretratos se servía de la imagen del cráneo. El cuerpo se mostraba como una forma intermediaria entre el esqueleto y la silueta, entre la vida y su descomposición. El cráneo lo ponía

superpuesto al rostro, como una radiografía, sin una identidad racial definida. La osamenta era para él un recurso importante de la autorrepresentación.

La iconografía de Basquiat recuperó las imágenes de las tiras cómicas que le gustaban en la infancia. Creó imágenes a partir de palabras y de frases. En su obra están citados títulos de canciones de "blues" que expresan el dolor y la protesta de los negros oprimidos. También hay alusiones al sistema jurídico norteamericano, que despersonaliza y desacredita al autor de sus obras. en beneficio de los portadores del derecho a la explotación.

Sobre el mismo tema, el artista representó con frecuencia todas las formas de divisas. enfatizando el hecho de que para que la fundación de la economía de mercado norteamericano, fueron utilizados una cantidad impresionante de esclavos negros. De esta manera la mina de plomo se convirtió en su material de base, no solamente por su calidad para el dibujo, sino como un símbolo conmemorativo para delatar la terrible explotación que han sufrido los negros en las minas de plomo en Sudáfrica (9).

La infancia, la adolescencia y la juventud de Basquiat, transcurrieron presenciando en las calles de Nueva York, un "espectáculo" visual, cultural y racial permanente. Para el artista, la calle fue la principal fuente de inspiración cotidiana que le permitió hablar de su entorno y de sí mismo, con un discurso autobiográfico por medio de un código de autorrepresentación.

### 3. MATTHEW BARNEY: LA FOTOGRAFIA, EL VIDEO Y LA INSTALACION.

Este joven artista norteamericano, nacido en San Francisco en 1967 y con orígenes irlandeses, ha desarrollado un discurso de autorrepresentación muy elaborado. Se inspira en su propio cuerpo de atleta así como en deportistas que fueron sus ídolos de la adolescencia. Inscribe sus obsesiones dentro de una especie de discurso épico, en el que a pesar de ser autobiográfico, logra crear una verdadera mitología contemporánea.

Matthew Barney aparece con gran éxito desde muy joven dentro de la escena internacional del arte, pues el mundo imaginario que representa no tiene precedente. Además, el manejo simultáneo de técnicas en su producción visual y plástica es muy novedoso y muy profesional. Con los recursos cinematográficos del video, de la fotografía, del teatro, de la instalación de la infografía, logra crear ambientes y escenarios en los que él es el actor principal de su propia fantasía. Es interesante, por ejemplo, como combina el género de las películas de terror del cine norteamericano mas comercial, con la iconografía típica de las transmisiones televisivas de los eventos deportivos, utilizando cámaras con las que se pueden lograr tomas con ángulos verdaderamente espectaculares.

Las filmaciones que realiza se transforman posteriormente en fuente de producción de fotografías, de dibujos, de esculturas, de catálogos y de instalaciones que se presentan paralelamente a sus videos, como testimonio o reliquias de un acontecimiento mitológico que fue filmado, de un universo onírico y simbólico muy personal. La instalación y el

“performance”, le permiten crear un contexto que le permite expresar sus inquietudes artísticas, así como deportivas y sexuales, entre otras. Sus videos siempre carecen de sonido con el fin de alejarlos de lo real y de darles autonomía frente a un contexto de realidad.

La obra de Matthew Barney fue incluida en la exposición “Post-Human”, realizada en Suiza en 1992, por Jeffrey Deitch, en la que se exhibieron obras de una nueva generación de artistas que trabajaban alrededor de la problemática de la identidad individual, social, sexual y biológica, hasta entonces considerada como “tradicional”. La aportación de estos artistas figurativos, fue la de desarrollar un nuevo lenguaje visual para representar una nueva realidad, así como una nueva realidad, basado en el código de autorrepresentación utilizado por Andy Warhol (10).

A pesar de la aparente ausencia de lógica temporal y espacial, el discurso de la obra de Barney es narrativo. Utiliza un espacio poético y onírico personal e irracional, en el que el hilo conductor se localiza a nivel inconsciente, tanto en el artista como en el espectador. El representa su propia mitología imaginaria y fantasmagórica, jugando el papel de “héroe” de sus propias aventuras egocéntricas. El cuerpo, su cuerpo, es el elemento central de la autorrepresentación, es su objeto principal de veneración. A través de la técnica del video, el artista es capaz de contemplarse y de recrear su propia identidad. Por lo general, él aparece disfrazado para confundir su propia identidad y para esconder toda expresión que pudiera asociarse al deseo sexual (11).

En la obra de Barney, se trata de integrar el espacio geográfico con el espacio arquitectónico; se trata también de integrar la escultura con un espacio virtual y televisivo, con la gestualidad la biología y la fisiología del cuerpo. En el ámbito del simbolismo y de los sueños, todo es posible para el artista. De esta manera, con un virtuoso manejo de las técnicas, desarrolla un discurso autobiográfico delirante que carece de toda referencia espacial y temporal con la realidad, aunque esto sea también ficticio, pues en el fondo, la fantasía individual de Barney puede responder a la fantasía de una colectividad dentro de un espacio y un momento histórico bien definidos.

Frente al trabajo de Matthew Barney, se tiene la impresión de estar sumergido en un sueño o pesadilla, en el que las imágenes mas aberrantes, mas mundanas y perversas, alternan con imágenes de cuentos de hadas o de terror sin ninguna censura por parte de la conciencia. La autorrepresentación de Barney puede ser interpretada de muchas maneras. Puede ser considerada como una metáfora de la condición masculina contemporánea, de su ambigüedad y de sus perversiones en la sexualidad.



## NOTAS (CAPITULO III)

1. ROEGIERS, Patrick "La représentation publique de l'image privée dans l'autoportrait". *Art Press*, numéro especial 1990, p. 134
2. *Ibid.*, p. 136
3. LANG, Luc "Le portrait contemporain" *Art studio*, no. 21, 1991, pp 112-119
4. TRONCHE, Anne "L'autoportrait du peintre-photographe". *Opus International*, no. 106, 1988, pp 17-19
5. DURAND, Régis "Cindy Sherman, le caméléonisme mélancolique des Films Stills". *Art Press*, no. 210, 1996, pp. 50-55
6. COUTURIER, Elisabeth "Basquiat Super Star". *Beaux Art Magazine*, mayo, 1996, pp 89-93
7. *Ibid.*, p. 92
8. ADES, Marie-Claire *Jean-Michel Basquiat, peinture, dessin, écriture*. Paris: Museo-Galería de La Seita, 1993, pp 93-94
9. *Ibid.*, pp 96-99
10. POLITI, Giancarlo. "Post-Human: Jeffrey Deitch's brave new art". *Flash Art International* XXV-167, 1992, pp 66-68
11. BONAMI, Francesco. "Matthew Barney, the artist as young athlete". *Flash Art International*, XXV-162, 1992, pp 100-103

## REPRODUCCIONES (CAPITULO III)

## FIGURAS

- 1) Cindy Sherman. Sin título, 1985
- 2) Beth Phillips "J. M. Basquiat", 1982
- 3) J M Basquiat. Sin título. Crayón sobre papel, 1982
- 4) J M Basquiat. Sin título. Crayón, acrílico sobre papel. 1983
- 5) Basquiat/Warhol. Sin Título. Acrílico sobre tela. 1984
- 6) Barney. "Vuelo con guerrero sádico-anal". Video-instalación. 1991
- 7) Barney. "Blind Perineum". Video-Instalación. 1991



Cindy Sherman, Senza titolo (bocca sanguinante), 1985.  
Fotocolor. 187 x 127 cm. Courtesy Monika Spruth, Colonia.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

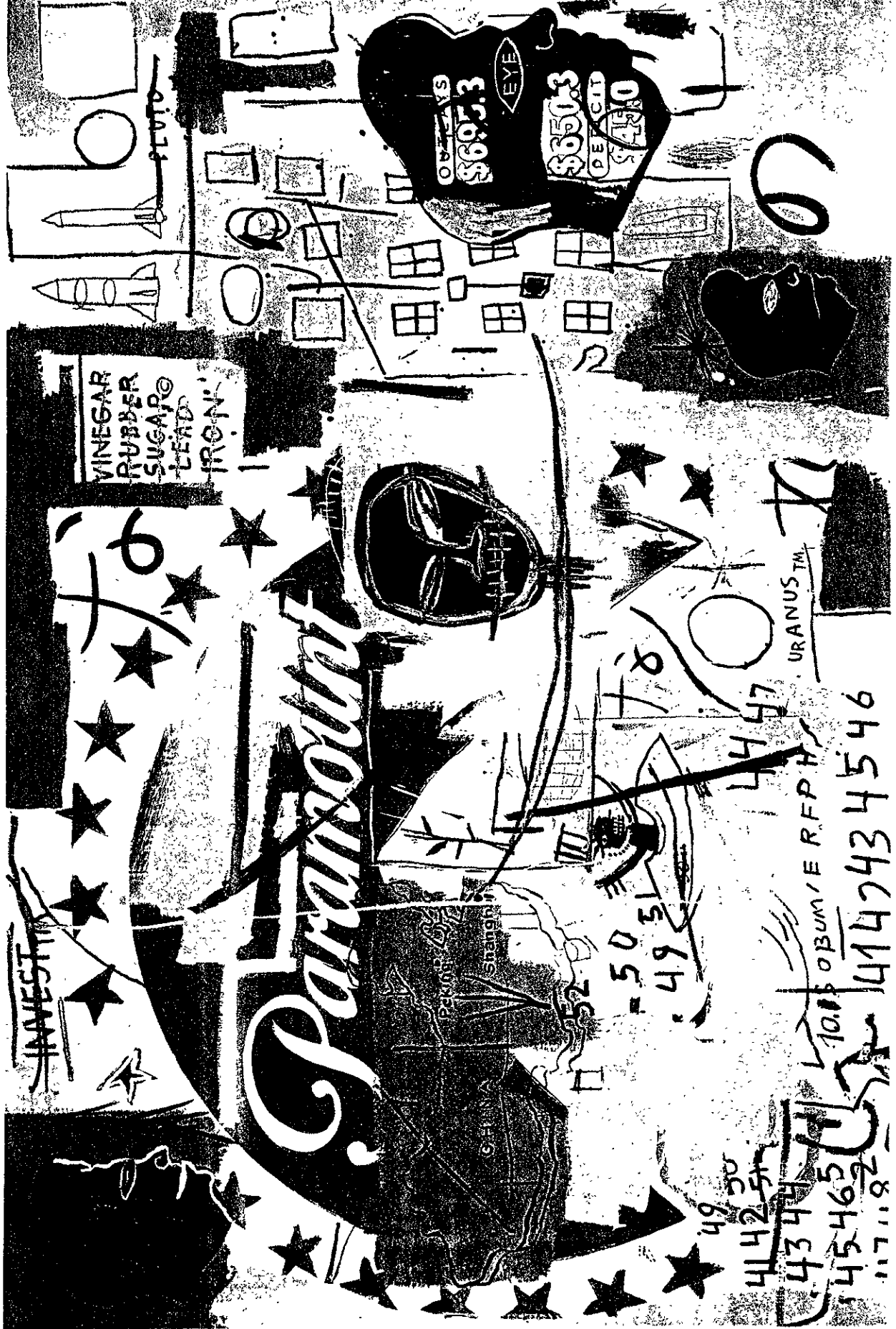
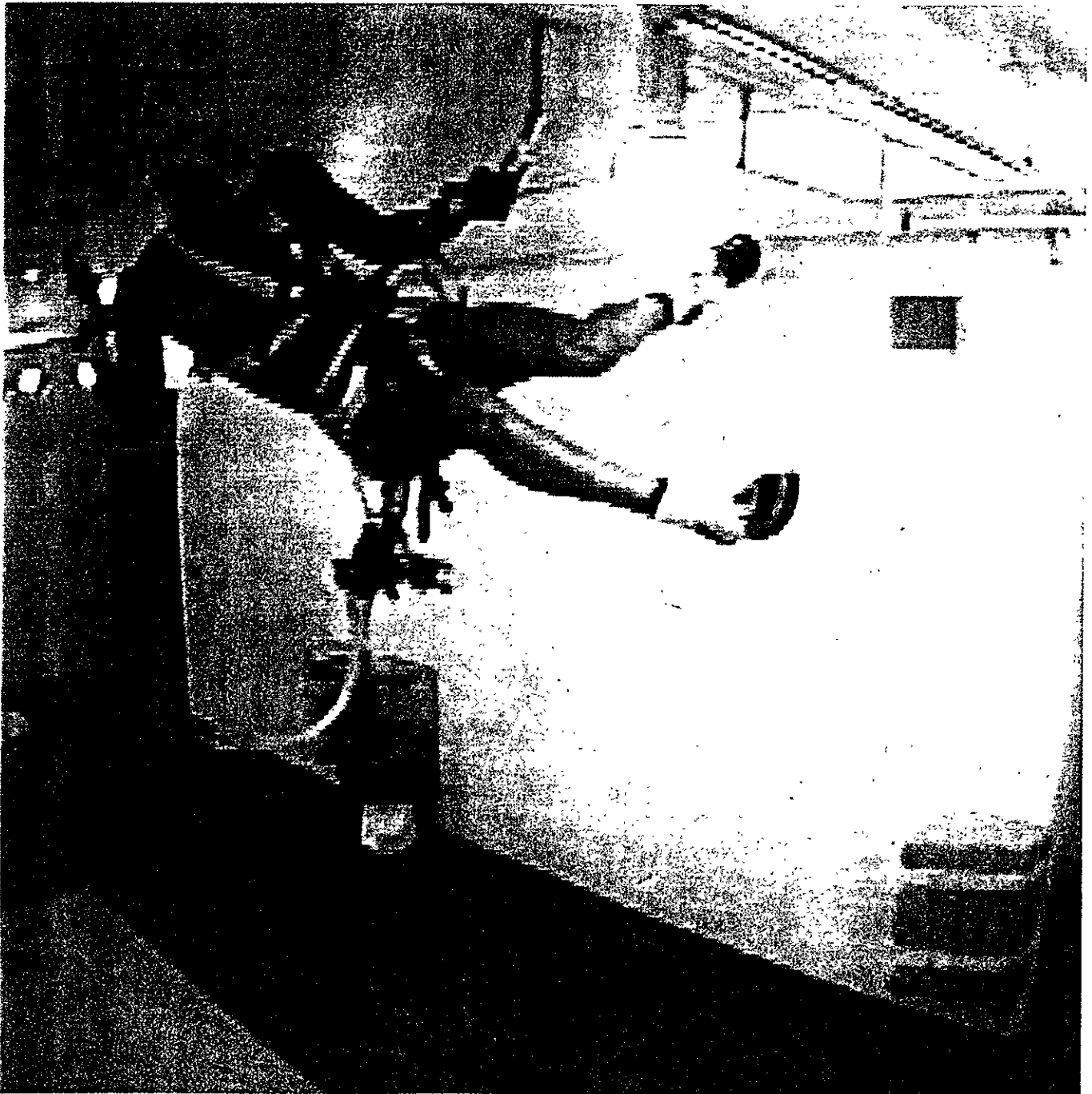
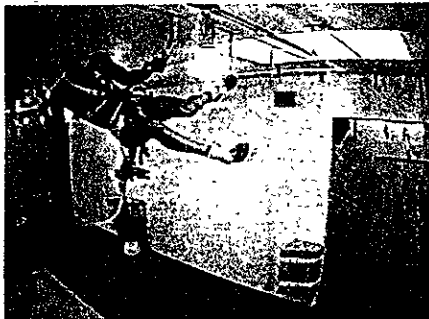


Fig. 5



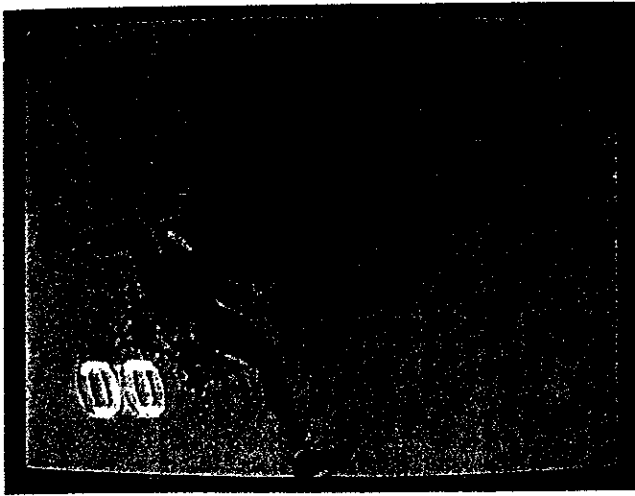
MATTHEW BARNEY, IMMAGINE DAL VIDEO: SOGLIA ALTA UN MIGLIO, VOLO CON UN GUERRIERO SADICO ANALE, 1991.  
VIDEO PRODUZIONE: BARNEY, GREY, STRIETMANN.



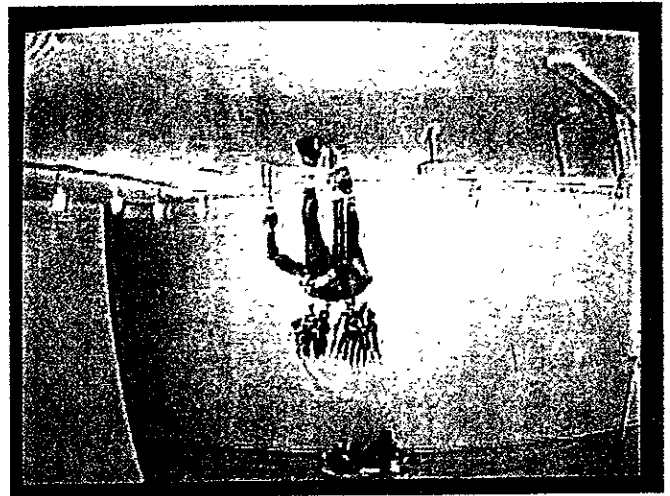
MATTHEW BARNEY, BLIND PERINEUM, 1991. STILL FROM VIDEOACTION.

Fig. 6



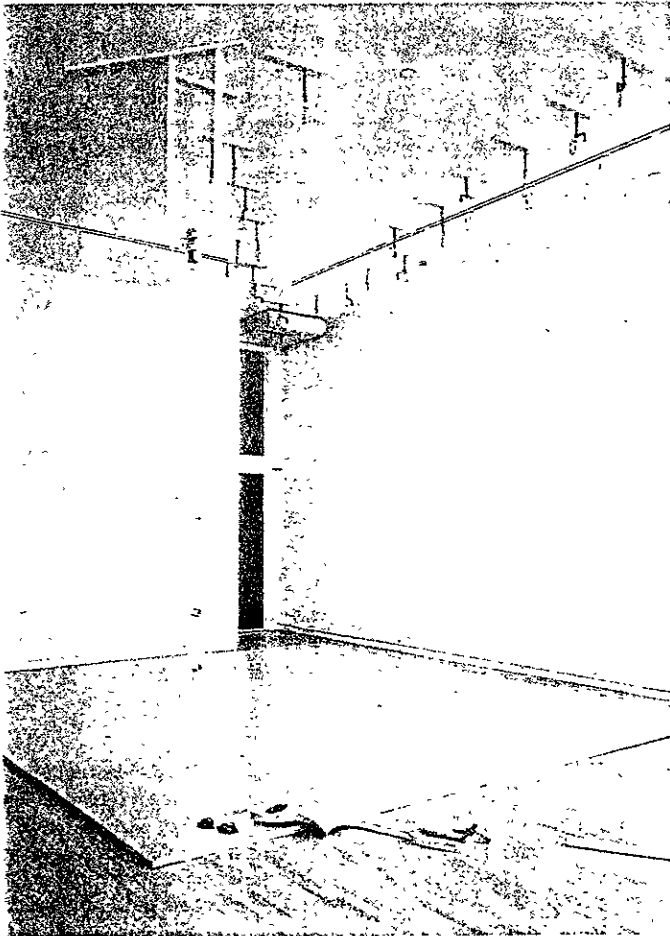


PERINEO CIECO, 1991. FOTOGRAMMA DA VIDEOAZIONE. PRODUZIONE VIDEO M. GREY, R. GROEL, P. STREITMANN, B. WYSOCKI. FOTO LARRY LAME.

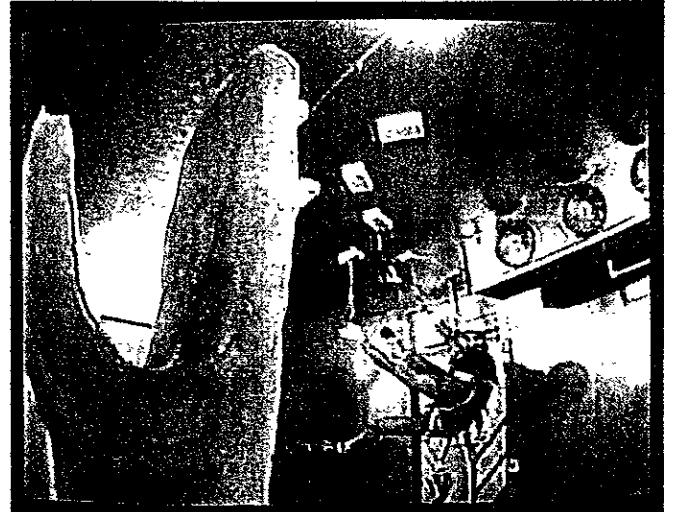


PERINEO CIECO, 1991. FOTOGRAMMA DA VIDEOAZIONE.

# MATTHEW BARNEY



REPRESSIA (DECLINE). 1991. MATERASSINO DA LOTTA, CALCO IN VASELINA, BILANCIERE IN CERA, CALZE, STERNAL RETRACTORS, PIATTELLO DA TIRO. INSTALLAZIONE ALLA GALERIA BARBARA GLADSTONE, NEW YORK. FOTO LARRY LAME.



PERINEO CIECO, 1991. FOTOGRAMMA DA VIDEOAZIONE.

Fig. 7

#### IV. LA AUTORREPRESENTACION COMO FORMA DE NARCISISMO: UNA APROXIMACION AL TRABAJO PERSONAL

Como se ha explicado anteriormente, la capacidad de autorrepresentación del artista es una manifestación muy importante del narcisismo; puesta al servicio de la integración de la personalidad, es necesaria para construir una identidad. Por otra parte, la identidad está constantemente amenazada por la incertidumbre, los contratiempos cotidianos, así como por los conflictos emocionales, lo cual motiva, en el artista, el desarrollo de su capacidad de análisis y reflexión, tanto de su entorno como de sí mismo.

La capacidad artística de autorrepresentarse, responde a una necesidad natural y eterna del ser humano, que es la del autoconocimiento. Esta práctica de reflexión individual, puede llevar a la persona a un punto en el que es necesario intervenir tanto en su realidad interior como en su realidad exterior. El artista no puede olvidar los determinismos naturales pero, puede tratar de comprender o de inferir las causas que originan aquello que puede suceder a su alrededor y dentro de sí mismo. Es posible que el artista decida crear con los elementos que va encontrando en sus vivencias y en su entorno, una identidad muy personal que pueda ser considerada como su obra, así como un código propio para representarla visualmente o plásticamente.

Es difícil realmente percatarse de la propia identidad, sin embargo no la podemos evitar. Se está condicionando en gran medida por la historia personal, por el ámbito social y por la realidad corporal. La tarea de aceptar la propia personalidad no es fácil, a veces se requiere toda una vida para lograrlo, sin que ésto sea una garantía. Una vez que existe en sí mismo el cuestionamiento acerca de la identidad, el proceso de autoconocimiento y de autoreflexión se libera en el individuo, sin que ello signifique que algún día encontrará respuestas definitivas.

A pesar de que el narcisismo del individuo no lo lleva forzosamente a la exploración interna de sí mismo, esta actividad es una manifestación importante de dicho narcisismo, que no excluye la noción de alteridad y que va más allá de un mero "enamoramiento" de sí mismo. El narcisismo puede inducir a la introspección y al análisis del entorno afectivo, social y ambiental.

Por otro lado, es importante señalar que el narcisismo de la persona puede ser conducido en varias direcciones más o menos favorables para el individuo. En el caso del modo de vida actual, en las sociedades urbanas industrializadas o en vías de serlo, se ha venido reforzando cada vez con más exageración, el culto por las apariencias, por lo superficial y lo artificial, así como por lo inmediato y sin complicación. Están cada día más en boga los medios por los cuales se puede modificar la apariencia corporal, como la cirugía estética, las técnicas de musculación, el entretenimiento físico intensivo (una ecología emocional). Esta tendencia narcisista, por lo general excluye la importancia de "entrenar" y de desarrollar la parte intelectual, emocional y hasta moral de la persona. Se debería cuidar el cuerpo y su tono muscular tanto como al psiquismo y su afectividad, para lograr una identidad equilibrada, "ágil" para responder al combate de la vida cotidiana, y lo

suficientemente fuerte para subsistir y para enfrentar las adversidades provenientes tanto del exterior y como de aquellas que provienen de la mas recóndita intimidad.

Sea cual sea la dirección tomada por el narcisismo, en el proceso de autorrepresentación del artista, existe una fuerte tendencia a la reflexión y al conocimiento de sí mismo. Es por esta razón que, establecer una analogía entre la trayectoria artística de Andy Warhol, de Cindy Sherman, de Jean-Michel Basquiat, de Matthew Barney y mi trayectoria personal, no es fruto de la casualidad. Formalmente, quizá no exista ningún punto en común entre la obra de los cuatro artistas norteamericanos y mi trabajo personal, ni siquiera entre sus vidas personales y la mía. Sin embargo, tanto ellos como yo, trabajamos con algún aspecto de la identidad y su formulación narcisista.

## 1. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD

La experiencia personal de haber estudiado psicología, la experiencia de haber seguido un tratamiento psicoanalítico, así como la experiencia de pertenecer a un grupo familiar que está cercano a la medicina y a la psicología, entre otras cosas, han marcado profundamente mi vida y mi vocación artística. En este contexto, la capacidad de análisis de la realidad circundante y de sí mismo se pusieron en marcha.

Recuerdo que hace algunos años, le regalé a mi psicoanalista, el día que decidí terminar el tratamiento, un dibujo muy sencillo y sobrio. Representaba a una mujer desnuda, vista de espaldas y sentada sobre una silla: ella contemplaba, tal vez, el porvenir, su pasado, su propia vida. Ella se lanzaba ingenuamente a construir una identidad que le correspondiera, a crear con su vida el ideal de la obra de arte.

Esa mujer era yo misma, la que continúa hasta hoy la tarea de construir una identidad, de moldear la vida en la medida de lo posible y de no dejarse abatir por ella. A pesar de las dificultades que esta tarea impone, simultáneamente me aporta una experiencia enorme, que alimenta mis reflexiones y motiva la ejecución de mi trabajo artístico.

Por otra parte, el trabajo se ha convertido en alimento de una buena parte de mi propia vida; he encontrado en él, un medio por el que los procesos narcisistas del yo puedan ejercitar, preservar y defender la fuerza necesaria de la identidad para enfrentar lo cotidiano.

Con el tiempo, he desarrollado la capacidad de autoconocimiento a través de la reflexión y la actividad artística, como una necesidad, a la vez trágica y alegre, de explorar y de confortar la integridad espiritual, si es que de verdad existe. Esta capacidad de autoconocimiento pretende superar, o al menos apaciguar, el conflicto de la incertidumbre y de la zozobra de una realidad contradictoria a la que todos estamos constantemente expuestos.

Cuando el individuo se convierte en el centro de su propio universo y de su propio discurso narcisista, como lo afirma Bachelard, éste discurso se transforma en autobiográfico, lo cual siento que corresponde a mi proceso creativo. En años recientes, he concentrado mi discurso plástico en la obsesionante lucha cotidiana por no caer en la

inercia de la entropía; en la lucha del cuestionamiento introspectivo frente a un entorno social convulsivo; en la lucha de la voluntad y de la reflexión contra la apatía y el marasmo del espíritu; en la lucha por evitar el derrumbe de la identidad en el vacío contemporáneo.

La conciencia acerca de dicho proceso de autoconocimiento, se ha ido desarrollando conforme a la evolución de mi trabajo creativo. La primera persona en develar esta voluntad autobiográfica de mi discurso fue la crítica del arte estadounidense, Aline Brandauer. Ella encontró en mi trabajo el deseo de buscar una coherencia efímera dentro de un mundo que se desliza y que se desintegra todo el tiempo. En la representación que hago de los objetos y sus detalles, ella encontró una retórica femenina que se sitúa dentro de otros discursos implícitos del arte contemporáneo mexicano. También abordó el lado autobiográfico en relación a la dificultad de ser mujer, de conservar la integridad personal dentro de un contexto continuamente cambiante, así como la posibilidad de poder tener una historia individual dentro de un universo bien establecido (1).

En efecto, es posible sondear, tanto la identidad y las preocupaciones íntimas del artista, a través de los símbolos que se desarrollan poco a poco en los códigos de representación individual, mismos que pueden ser potencialmente universales.

En lo que se refiere a la problemática de la identidad en el trabajo de representación visual, la crítica de arte francesa Christine Frérot, señaló que el aspecto de la distancia geográfica y afectiva durante mi estancia efectuada en Francia (1993-1998), confirmaron el verdadero deseo de ser pintora, en un aprendizaje que conjugó el ejercicio de la pintura y de la libertad y que, reveló un cuestionamiento básico de la identidad en el que se cotejan los orígenes mexicanos y japoneses, dentro de un contexto occidental-europeo, francés. A través de la traducción o interpretación plástica de las preocupaciones más íntimas, la crítica de arte detectó la representación de un mundo desatado y reprimido a la vez, una realidad contradictoria entre la soledad y lo promiscuo, entre el control y la explosividad, entre la ligereza y la densidad, en la que el alejamiento y la cotidianeidad fundan la confusión entre la pintura y personalidad (2).

El problema de la identidad y de lo cotidiano en lo que se refiere a la toma de conciencia del paso del tiempo, del valor de lo efímero y de la realidad de la vida, constituyen algunas de las más profundas preocupaciones que fueron despertadas a causa de las experiencias vividas en Francia, país al que me dirigí en busca de la respuesta plástica y visual que contestara a mis inquietudes artísticas y académicas de ese momento. La riqueza museográfica de ese país constituye un catalizador importantísimo para cualquier artista que aspire a la madurez pictórica. El hecho de estar en contacto directo con las fuentes de arte europeo, de su historia pasada y presente, permite confrontar los mitos que existen en torno a él en nuestro país, por ejemplo, y además, en mi caso particular, me permitió en un momento de plena formación, escapar al peso de una tradición estética mexicana que gusta de la referencia regionalista, del cual yo me sentía lejana y el cual rehusé aceptar por simple herencia o comodidad, sin antes no haber asimilado y elaborado las múltiples influencias y referencias europeas de las fuentes originales, en un lenguaje visual propio (3).

## 2. "AUTOBIOGRAFIAS".

La experiencia francesa, precedida por una estancia en Italia (1989-90 y 1992), forma parte de lo que nombro como "exilio voluntario". Con este tema, se llevó a cabo en la Academia de San Carlos la exposición titulada "Autobiografías", en la que cada una de las obras expuestas fue considerada como una "autobiografía" de las experiencias vividas durante el exilio voluntario.

Para dicha ocasión, realicé un texto de reflexión sobre las obras presentadas, las cuales pueden ser interpretadas y apreciadas dentro del marco de la autorrepresentación:

"Las autobiografías son retratos de experiencias intensamente vividas durante el exilio voluntario y que son testimonio y narración de un sueño llevado a la realidad.

Mi vida, marcada profundamente desde la infancia por frecuentes viajes, dentro del país como en el extranjero, se ha convertido en una maravillosa y arriesgada travesía por el mundo y por mi propio interior. Las constantes migraciones de la introversión hasta la extroversión y viceversa, buscando motivos y respuestas para mi actividad creativa, se han vuelto un modo de vida, que me ayuda a comprender lo incomprendible, a asumirlo, a sufrirlo y a disfrutarlo.

La tenacidad y el esfuerzo facilitan al espíritu a sobrepónerse de sufrimientos intensos y afectos variados, que arrebatan la voluntad, la creatividad y la capacidad de asombro. Han sido importantes también las incógnitas que han motivado a mi entendimiento a mi intuición a desplazarse por los vastos caminos de la información y el conocimiento. Esto ha fortalecido mucho mi trabajo artístico.

Pero lo más sobresaliente en mi caso, es el hábito de volver la mirada al interior, buscando respuestas a las emociones, a las angustias, a los temores y a las alegrías que con frecuencia me embargan.

De esa manera, he volcado la cabeza hacia delante, para retratarme las entrañas y el sublime vacío que me devora. El instinto de conservación, la inteligencia y la capacidad creadora me han ayudado a flotar en el abismo que existe entre el mundo interno y externo. (fig. 1).

Trato de crear un mundo a mi medida, íntimo, rodeado de cuatro paredes que contienen el infinito, llenos de elementos suspendidos en la nada y que en vertiginosas posiciones tratan de encontrar su lugar en el espacio cotidiano. Hay puertas y ventanas que sugieren la salida así como la entrada. Hay ráfagas de circunstancias inesperadas que entran y que invaden el espacio, alterándolo en su tridimensionalidad y en su temporalidad, con insoportables dosis de patética alegría que agitan con furia la serenidad. (fig. 2).

Me he esforzado por aprender, por buscar oportunidades de dialogar con grandes maestros de la pintura y el dibujo, de la arquitectura, la escultura y el diseño, de aprender de su experiencia, de su condición de artistas y de los motivos intelectuales y emocionales que engendran la creación.

Del artista como ser humano, me interesa el lugar que ocupa en el espacio: el cuerpo y sus partes, la mano que ejecuta las ideas y que lo salva de la desesperación (fig. 3). Me interesa su fertilidad procreadora y creadora de imágenes, como si fuera una televisión que genera día y noche, un panorama de fantasías y realidades, que invita al recorrido visual ilimitado, pues en la pantalla sólo se ve lo que se quiere y se es capaz de ver. (fig. 4).

A diferencia de la fluidez del recorrido visual, el recorrido vital se ve obstaculizado constantemente, el tiempo y el espacio se convierten en ligeros biombos y pesados muros que convergen en agudas esquinas, en escaleras infinitas sin ascenso ni descenso, todos ellos en un estado de equilibrio precario, imponiendo nuevas incógnitas a la intimidad, obligándola a hilvanar ideas, a pegar botones de camisas viejas y que invitan finalmente, a la contemplación. (fig. 5 y 6).

De ese modo, se recupera el sentimiento de nostalgia que recubre las entrañas: es el interior que grita, que está rojo porque está vivo y que, pacientemente, espera lo que tal vez nunca llegará. (4). (fig. 7).

Las preocupaciones principales que sobresalen de este texto son el exilio, el viaje y el sentimiento de nostalgia como formas de introspección; la condición del artista, su cuerpo y su capacidad creadora para controlar las emociones y los instintos más profundos, así como la preocupación por el espacio, el vacío y el vértigo que produce; la preocupación por el tiempo y lo cotidiano.

Existen elementos recurrentes en mi trabajo de representación, en los retratos de mis experiencias personales. La cabeza retornada, el cuerpo femenino fragmentado, el torso masculino de espaldas; objetos florales o en posiciones vertiginosas, representando el vacío, el desequilibrio y lo efímero. (fig. 8)

Los objetos provienen del entorno cotidiano: sillas, mesas, lámparas, sillones, camas, televisiones, tazas, platos, cubiertos... (fig. 9).

La presencia de puertas, de ventanas, de la ráfaga de aire que agita el interior de una habitación, son metáforas del espíritu. Existe la presencia de la pantalla de televisión como una ventana, y de enchufes que rastrean la toma de corriente sin buscar conectarse a nada (fig. 2). Existen frágiles biombos, tan pesados como los muros, como escaleras sin sentido; también están las vestimentas, los botones que flotan solitarios en busca de un cuerpo, tal vez. El rojo y el negro son una constante en mi trabajo. (fig. 5).

En lo que se refiere a la técnica empleada para realizar la serie "Autobiografías", es el pastel al óleo sobre papel de algodón. La importancia de esta técnica reside en la posibilidad de conservar el grafismo al mismo tiempo que se hace una especie de pintura dibujada, lo cual permite expresar lo efímero de la vivencia representada por medio de la fugacidad del trazo.

### 3. EL SUEÑO Y LA REPRESENTACION SIMBOLICA

El exilio hace referencia al viaje, a la migración que se realiza en el acto creador, como una manera de desprendimiento de sí mismo, como un desplazamiento a otros niveles de la conciencia, en donde la existencia misma y sus limitaciones se olvidan.

El artista es capaz de expresar y de representar aquello que se encuentra en lo más profundo de su alma a través de sus sueños, recursos naturales y eficaces para viajar en exilio hacia el interior de nosotros mismos. Es por ello que la actividad onírica y la obra de arte son inseparables.

La relación entre el narcisismo y los sueños se encuentran en niveles fisiológicos y psicológicos del ser humano, ya que ambos poseen la tendencia natural de liberación del pulsiones y de apaciguar los instintos. Esta actividad narcisista, onírica e inconsciente, permanece bajo la forma de íntimas impresiones que la imaginación del artista proyecta durante el acto de autorrepresentación.

Es posible ilustrar este fenómeno con la ayuda de escritos de Bachelard sobre la imaginación, los sueños y la materia. Para él, el artista recupera durante el sueño, las imágenes de la infancia en estado narcisista y el deseo del bienestar corporal. Igualmente considera que existe una filiación regular entre lo imaginario y lo real, y que la manera en la que se esquiva la realidad puede ser una vía de acceso a lo más profundo e íntimo. Por otra parte, en lo que se refiere a la contemplación y emoción estética, Bachelard afirma que son fenómenos precedidos siempre de sueños, tal vez narcisistas. Por lo que deduce, que el sueño humano es siempre el preámbulo de imágenes que no hayan sido previamente contempladas o representadas en sueños (5).

Ciertamente, dichas impresiones narcisistas dejan una huella en el inconsciente. Ellas constituyen el soporte sobre el que la persona se lanza, a través de la creación onírica y artística, a representarse a sí misma por medio de símbolos. En el caso de la autorrepresentación, el artista es la fuente y el personaje principal de su mundo narcisista, mientras que el espectador es capaz de representarse a sí mismo en el espejo que el artista ha creado.

A partir del descubrimiento de la fantasía inconsciente y del simbolismo, múltiples estudios han abordado el problema de reconstituir la historia precoz del artista en base al análisis de su obra en relación a los sueños de infancia. Existe en el inconsciente del artista, el recuerdo del bienestar narcisista, en el que el Yo del niño contenía la totalidad del objeto de amor y de la satisfacción de los deseos primarios. Cuando el niño se da cuenta de que ha perdido ese objeto satisfactor, surge un intenso sentimiento de pérdida al mismo tiempo que un deseo de repararlo y de recrearlo, tanto al interior como al exterior del Yo. Este deseo de reparación y de recreación es el origen de la capacidad creativa posterior (6).

Frente a estos recuerdos del pasado inconsciente, imposibles de recuperar en el presente, el artista se procura una serie de símbolos para representarlos, para darles una vida permanente para integrarlos a su existencia y a la de los demás en forma de obra de arte.

La tarea de recuperar los objetos de satisfacción perdidos muy tempranamente, es una manera de vivir un duelo, en el que esos objetos primarios deben ser vueltos a perder

en la vida adulta, para ser entonces vueltos a crear. Toda creación es, según Hana Segal, la recreación de un objeto, antes amado, pero que en el presente está perdido o estropeado; para ella, la creación artística es el equivalente psicológico de la procreación, y la formación de símbolos es el acto creador, resultado de la pérdida y del dolor que implica el duelo. Ante esta circunstancia, el artista pone a prueba su sentido de realidad, al ser capaz de enfrentar la angustia y la depresión de dicho duelo (7).

En este sentido, la obra del artista se vuelve un repertorio de sus objetos más íntimos y personales; se vuelve la manera más satisfactoria de calmar la desesperación producida por la pérdida de dichos objetos; y se vuelve también, la manera más eficaz para restaurar los objetos, perdidos, destruidos y posteriormente, recuperados. Además, el espectador es capaz de revivir su propio duelo, en la restauración que el artista hace en la obra, de los objetos destruidos.

Bajo este marco de referencia, es posible abordar el siguiente apartado correspondiente a la representación de los objetos cotidianos dentro de mi obra personal.

#### 4. EL ESPACIO COTIDIANO COMO ESPACIO DE AUTOREPRESENTACION.

La obra posterior a la serie "Autobiografías", corresponde a lo que yo he denominado "Espacios Cotidianos", en los que trato de representar los objetos más simples de la vida diaria. Este deseo se había manifestado en obras anteriores, pero en esta ocasión los objetos se vuelven los protagonistas principales.

Para presentar la exposición de esta serie de imágenes, llevada a cabo en el Centro Cultural de México en París, redacté un texto que ilustra brevemente mis inquietudes en relación al espacio cotidiano y sus objetos.

"En los espacios cotidianos, encuentro mi vida entera. Los objetos que me rodean me hacen compañía, son los interlocutores de mi mundo interior. Con ellos, dialogo sobre la incertidumbre, el cataclismo y la alegría de vivir.

Entre los cuatro muros de mi habitación, encuentro las fronteras de lo infinito. Las puertas, las ventanas, las lámparas, los objetos domésticos y de uso personal, alimentan mi vida de todos los días pues son elementos impregnados de intimidad y de imaginación. Me regocijo al contemplar silenciosamente la estridente conmoción de lo habitual.

La silla, la mesa, las cortinas, son metáforas que describen mis emociones. La cama puede ser depositaria de mis sueños y la almohada, la esponja que absorbe mis tristezas.

Del lavabo, pueden escurrir mis penas y del grifo gotear mis propias lágrimas. Las vestimentas son portadoras de los deseos prófugos del armario y de los cajones, en búsqueda de su libertad.



Cada plato que desfila sobre la mesa es una reflexión y, en el vacío de las tazas de café, encuentro la inmensidad del espacio. Cuchillos, tenedores y cucharas sobrevuelan el espacio, devorándose al tiempo.

El mundo que represento, hablo con los espacios y los objetos, mientras que éstos hablan de mí y conmigo de la sensibilidad, de la introspección y del intelecto. Se trata del discurso de mi propia identidad, de ser mujer, de estar a la vez lejos y cerca de mí misma". (8) (fig. 10).

En este espacio cotidiano, los objetos más banales vuelan y se desplazan en busca de su propio simbolismo dentro del contexto de mi historia personal. Mi madre podría ser la taza de café vacía, en la que percibo el abismo y la inmensidad. Mi padre, la camisa envolvente y omnipresente, que flota entre las cuatro paredes de mi habitación. Mi hermana, la mesa que tal vez acompaña siempre a la silla, a mí misma. (fig. 11 y 12).

Los espacios cotidianos son también metáforas de las necesidades más elementales: el cuarto de baño, la cocina, la recámara con la cama, el ropero y las vestimentas que se fugan. (fig. 13 a 16).

A partir de la turbulencia cotidiana, se genera una "resurrección de la naturaleza muerta" (fig. 17), como un tema desarrollado e integrado a mi trayectoria plástica. Existe un deseo casi voraz de representar, de atrapar el tiempo y el espacio, en la vida de todos los días; la introducción de elementos comestibles, de instrumentos y envases de cocina, así como de cubiertos, me permiten devorarlos mejor.

Por medio de la experiencia de lo cotidiano y de sus objetos, la crítica de arte Elia Espinosa, describe el nacimiento de mi pintura, como resultado de una intimidad muy grande que desarticula el torrente cotidiano. Existe una sensación de vértigo representado por un espacio en movimiento a la vez que fragmentado, por la utilización de diagonales, del escorzo y de la distorsión cóncava y convexa; además el espacio es ondulante, da vuelta sobre su propio eje, en espiral ascendente y descendente (9).

En mi trabajo existe una correspondencia entre el espacio bidimensional y el espacio íntimo, es como una filiación entre lo real y lo imaginario. Al respecto, Bachelard explica como la imaginería se expande al infinito dentro del espacio íntimo, se eleva y se desploma; las imágenes son itinerantes, son metáforas de la elevación, de la altitud, de la profundidad, del descenso, de la caída, mientras que están sumisas a la dialéctica de la angustia y el entusiasmo. El autor desarrolla la noción de lo imaginario ascendente, en el que existe naturalmente el descenso, la caída, la cual se pone de manifiesto principalmente durante el sueño y los momentos de reposo. Es por esto que el hombre debe de "reincorporarse" constantemente (10).

Mi espacio de representación es siempre vertiginoso, el equilibrio es siempre precario, el miedo a la caída está siempre presente, la acción de pintar o de dibujar podrían ser un gesto de "reincorporarse" de la "caída" frente a la adversidad que significa el paso del tiempo, de lo efímero y del "desplome" de lo cotidiano.

Dentro de la preocupación por el objeto de la vida diaria, me he interesado por el objeto decorativo y la utilidad de su "inutilidad". En el espacio cotidiano y abismal, los objetos buscan un marco de referencia, una razón de ser, dentro de la imaginación de quien

los crea, los recrea, los destruye o los adquiere. Con este tema he realizado una serie de obras que representan objetos, desvirtuados o favorecidos por sus formas tan simples como rebuscadas. Estos fueron expuestos en el Instituto de México en España, ocasión en la que redacté un pequeño texto acerca de "La Inutilidad del Objeto", título que llevó la exposición:

"El interés por el objeto cotidiano surge en mi trabajo como una reflexión acerca de las necesidades fundamentales del ser humano.

En este caso, considero al objeto como la extensión de nuestras extremidades, como una herramienta y como un hecho concreto de nuestra capacidad intelectual, que facilita la satisfacción de las demandas esenciales de la sobrevivencia.

En la medida en que estos imperativos básicos sean atendidos, otras áreas del intelecto se desarrollarán para actuar en el objeto imprescindible y en nuestra relación con él.

La creatividad empuja al objeto, según las épocas, a niveles de rebuscamiento y de elaboración, en un intento fallido y persistente por romper con la dependencia que existe entre la condición humana y los objetos.

Al distorsionar su sentido original, el objeto se transforma de un modo ficticio, en inútil. Se tiene entonces la creencia de que se puede, en un momento dado, prescindir de él. Sin embargo, el objeto adquiere otra utilidad que es simbólica.

Con asombro descubro por todas partes, el enigma de la dependencia del objeto cotidiano, del objeto "inútil", que por simple o elaborado que sea, es portador de efectos y, de la magia que la inteligencia y la creatividad del ser humano utilizan para enfrentar la vida más difícil, la de todos los días, la realidad cotidiana que intentamos olvidar y que, es la que da un sentido a la existencia y a la conservación de la especie". (11) (fig. 21 y 22).

Es evidente el revestimiento del narcisismo que aplicamos a los objetos del entorno cotidiano. Para mí, este es un revestimiento preventivo ante la amenaza de la caída en el abismo de lo rutinario. El ser humano y sus objetos están fatal y necesariamente enlazados; el objeto se vuelve fuente de vida para el humano, y este último puede llegar a trascender por medio de la creación o recreación de estos objetos; por medio de su destrucción, de su confrontación y de su reconciliación.

En la representación del objeto he encontrado una manera de interpretar los movimientos y los procesos de la vida, que se descubre conforme a su paso. En los objetos y su ausencia encuentro elementos de lenguaje visual que hablan de mi mundo interior, de mis sueños, de mi miedo, de mi tragedia y de mi alegría.

## 5. EL ESPACIO INTIMO Y EL CUERPO

En la serie de "espacios cotidianos", es notoria la ausencia del cuerpo humano. Sin embargo, considero que la presencia tangible o intangible del cuerpo es una constante en mi

trabajo. El cuerpo esta sugerido, y raramente aparece en su apogeo. Es posible adivinarlo en su totalidad, por la fuerza de representación de sus fragmentos. Esta fragmentación es una caracterización en la forma de representar el cuerpo, sea femenino o masculino, así como en los autorretratos. (fig. 18).

Aparte de su significación dramática, la presencia del cuerpo contribuye a ensanchar y a constreñir el espacio de representación. El escorzo juega con el movimiento y el vértigo de la tensión. A continuación transcribo un fragmento del texto "Lo infinito Cotidiano" de Elia Espinosa: en le que explica precisamente este aspecto de mi obra:

"A la fragmentación en movimiento que inunda los planos de la artista, vienen como anillo al dedo las ondulaciones, el escorzo, el uso de diagonales, la distorsión cóncava y convexa, la espiral en ascenso...

El cuerpo nunca aparece erecto en todo su apogeo. Su totalidad es sugerida por la fuerza representativa de sus partes. Es centro o componente de un todo, horizonte entre el nivel plástico y la carga humana dramática que inunda esa pintura. Puede mostrarse de frente, desde la cintura hasta casi los tobillos, ser solamente una mano que ocupa la superficie, o ser torso, pubis, piernas o cabeza que "fuetea" bruscamente hacia adelante. Puede ser cabeza única, flotando con violencia, apenas en asomo al plano, por los márgenes del cuadro, recurso que acentúa la sensación de corte de continuidad, o subraya el afán de dar un indicio de la necesaria de inestabilidad estructural que determina la composición de las obras. 'La mujer', 'La artista', 'La mano de artista' y algunos de sus 'Autorretratos', denotan esas características" (12).

En general, la representación que hago del cuerpo femenino, es solitario, a veces con las piernas abiertas, como si estuvieran devorando el tiempo cotidiano, lo repetitivo que nos arrastra todos los días. El espacio de representación, como un abismo de inmediatez, el cuerpo y los objetos más banales, se revelan bruscamente o con ironía, contra su propia naturaleza (fig. 19). El cuerpo femenino esta también representado por la cabeza, aislada, contorsionándose en todas direcciones; la cabellera, agitada, flota al mismo ritmo que las ideas y los sueños. (fig. 20).

Este espacio pictórico, corresponde a un espacio de intimidad. Las imágenes en él representadas, son símbolos que corresponden a algunos aspectos de mi vida personal. Por medio de la actividad artística y plástica, me puedo "levantar" y "reincorporar", gracias a la capacidad narcisista de conservación, de preservación y de defensa de la integridad, de la identidad, frente a la desestabilización cotidiana, que nos obliga a tomar el curso de la inevitable entropía. Al mismo tiempo, la caída abismal en el interior del alma, es muy arriesgada; sin embargo es la fuente principal para obtener las imágenes y los símbolos que permiten realizar el proceso de autorrepresentación.

## NOTAS (CAPITULO IV)

1. BRANDAUER, Aline. "Namiko Prado Arai, travail recent". *Paris-México*, no. 38, 1993, p 17
2. FREROT, Ch.. "Namiko Prado Arai: La réalité de l'absence". *Ambassade du Mexique*, Paris 1994
3. *Ibid*
4. PRADO ARAI, N. "Autobiografías". México: *ENAP*, catálogo exposición, 1995
5. BACHELARD, G *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942, pp 31-57
6. SEGAL, H. "Psychanalyse et Esthétique". *Sentiers de la Création* 1992, pp 163-187
7. *Ibid*
8. PRADO ARAI, N. "Les espaces quotidiens". *Centro Cultural de México*, Paris. 1995
9. ESPINOSA, Elia. "Lo infinito cotidiano". *Revista U.N.A.M.*, no. 540, 1996, pp 35-38
10. BACHELARD, G. *L'air et les songes*. Paris: José Corti, 1943, pp. 7-28
11. PRADO ARAI, N. "La inutilidad del objeto". *Instituto de México en España*. Madrid, 1997
12. ESPINOZA, Elia.: *Loc. cit*, pp. 35-38

## REPRODUCCIONES (CAPITULO IV)

## FIGURAS

- 1) "Autorretrato en París (otoño)". Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1992
- 2) "La consciencia desconectada" Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1992
- 3) "La mano del artista I". Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1992
- 4) "Télé-fant-oeil". Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1993
- 5) "Biombo". Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1994
- 6) "Oceanografía del vestido". Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1995
- 7) "Interior rojo (autorretrato). Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1994
- 8) "Autorretrato con taza de café". Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1992
- 9) "Canapé bouleversé". Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1993
- 10) "Los espacios cotidianos" I, II, III, IV. Pastel al óleo sobre papel, 240 x 50 cms c/u, 1994
- 11) "La taza y el vacío" I. Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1995
- 12) "La gran camisa de mi papá". Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1995
- 13) "Espacio cotidiano" III. Cuarto de baño (detalle)
- 14) "Espacio cotidiano" II. Refrigerador (detalle)
- 15) "Espacio cotidiano" III. Cama (detalle)
- 16) "Espacio cotidiano" I. Ropa interior (detalle)
- 17) "Resurrección de la naturaleza muerta" Pastel al óleo sobre papel, 50 x 70 cms. 1994
- 18) "La mujer, La artista". Pastel al óleo sobre papel, 100 x 70 cms. 1993
- 19) "Espacio íntimo". Pastel al óleo sobre papel, 70 x 100 cms. 1995
- 20) "Cabeza". Pastel al óleo sobre papel, 100 x 70 cms. 1995
- 21) "La inutilidad del objeto". Oleo sobre tela 56 x 47 cms. 1997
- 22) "Objeto inútil" Oleo sobre tela, 47 x 56 cms. 1997



Fig. 1

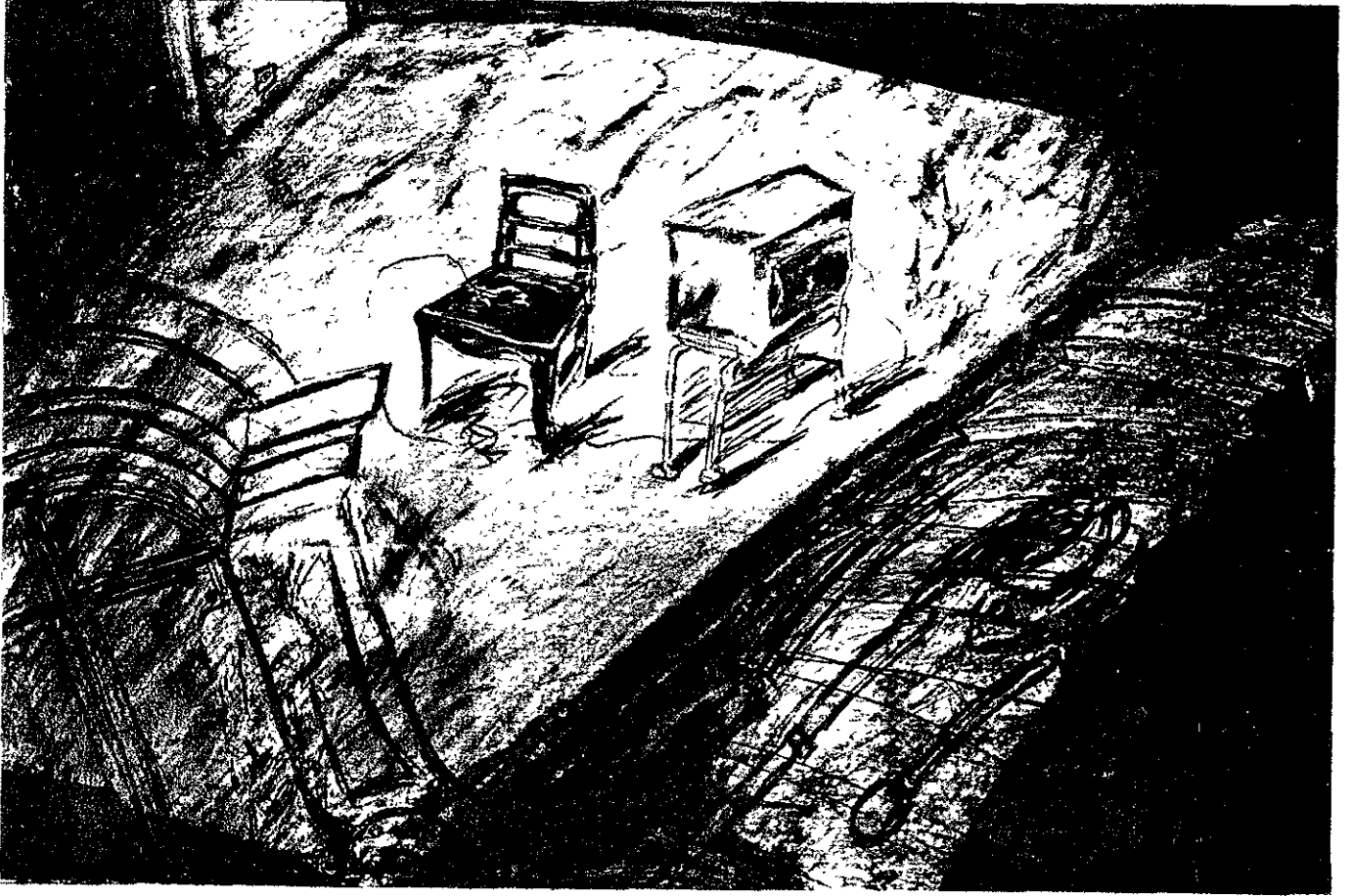


Fig. 2



Fig. 3





Fig. 4

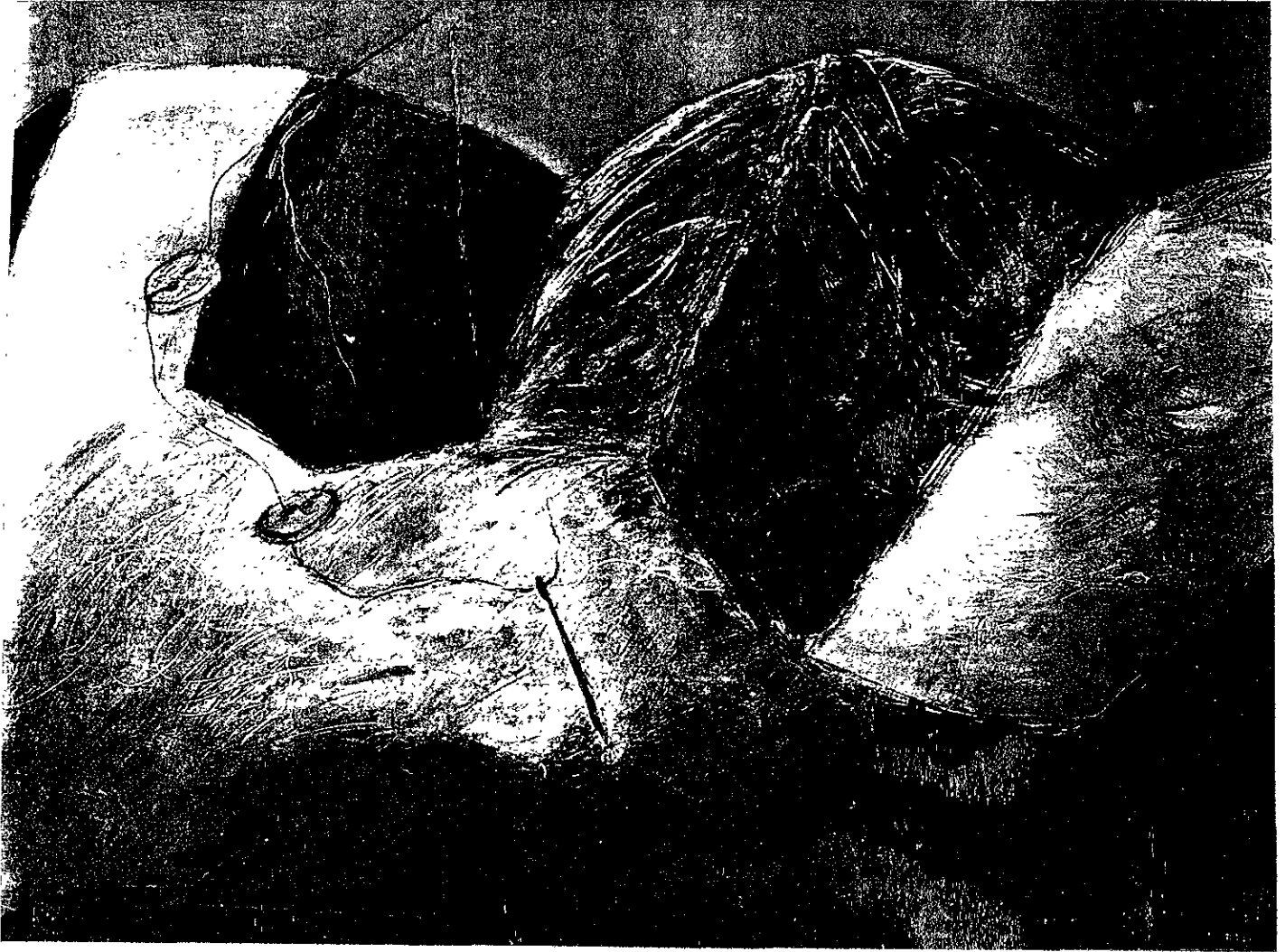


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

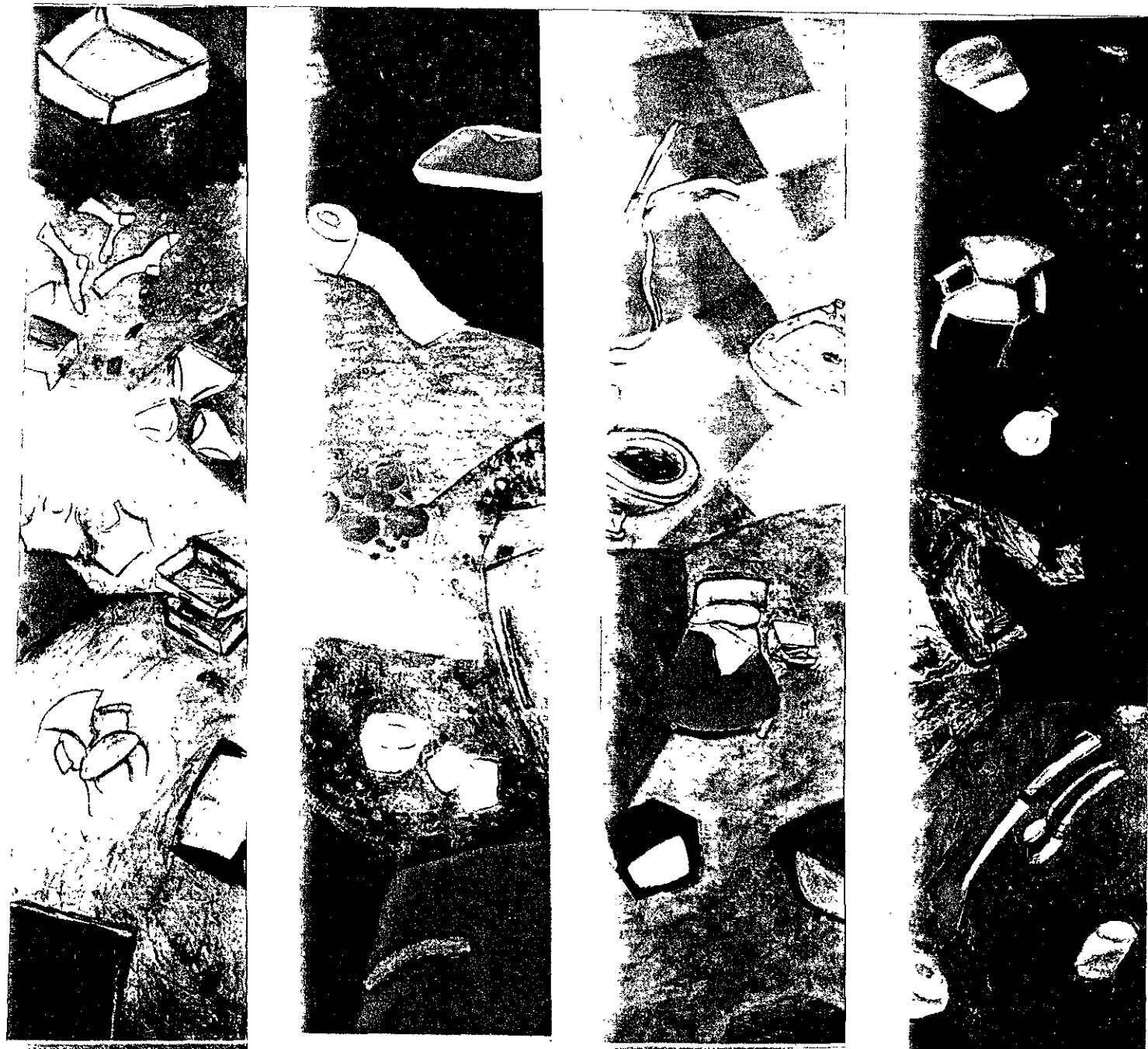


Fig. 10



Fig. 11





Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

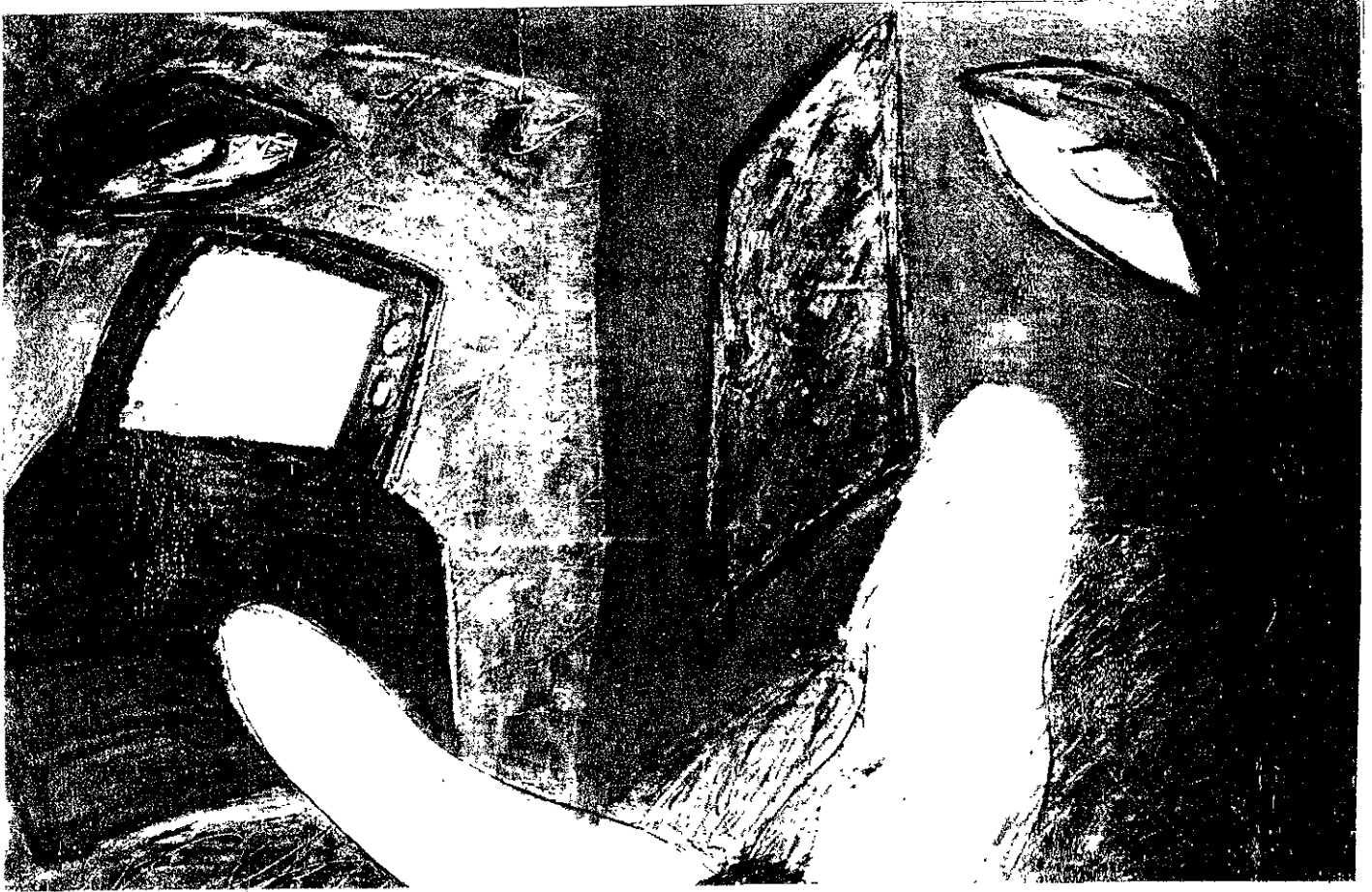


Fig. 19





Fig. 20

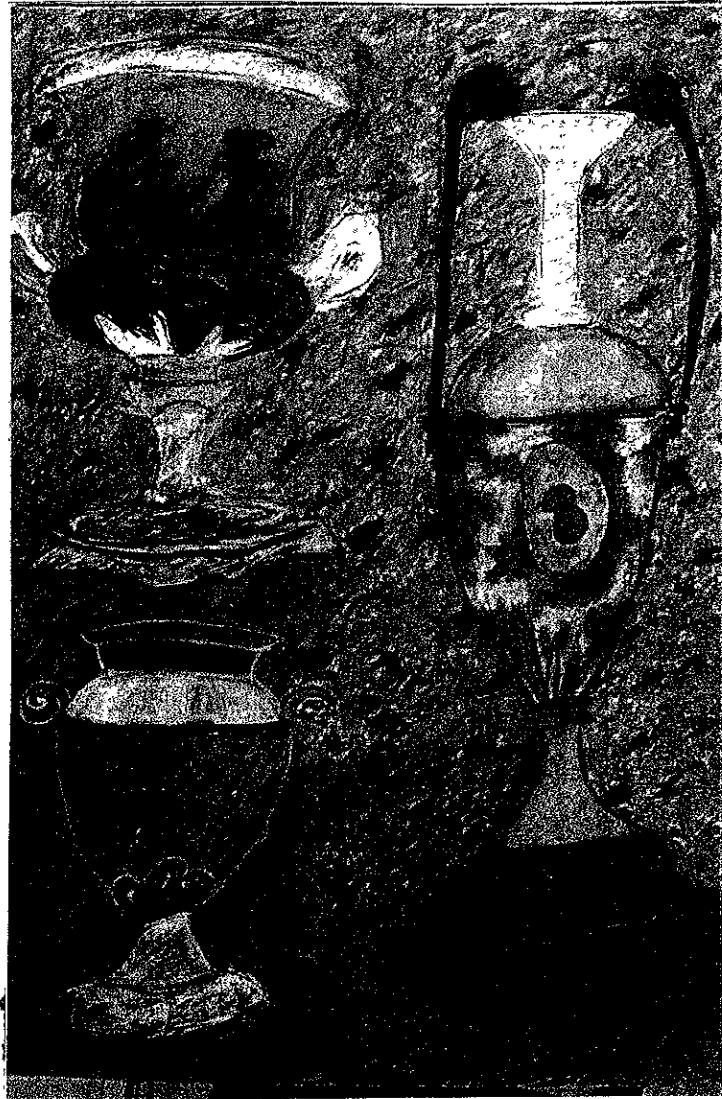


Fig. 21

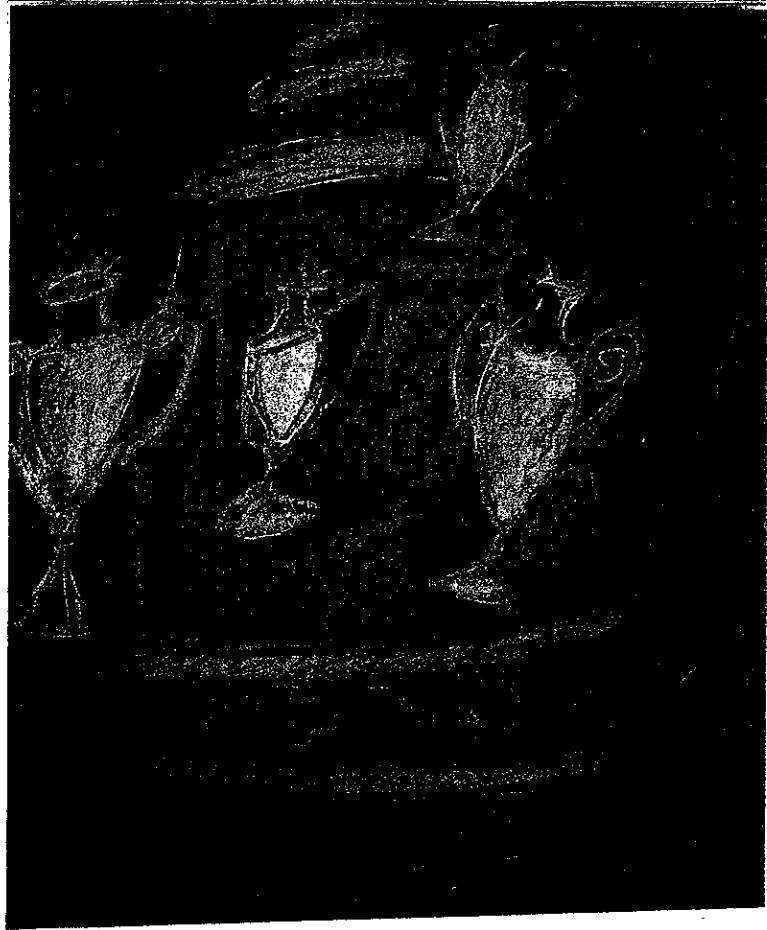


Fig. 22

## CONCLUSION.

En esta investigación, como en tantas otras, se ha vuelto a constatar que no hay ningún proceso creativo que no este en relación con la historia personal del artista. La manera en la que éste vive su realidad íntima y circundante, condicionan de modo importante su trabajo y su existencia.

En el caso de la autorrepresentación, los códigos utilizados y desarrollados por el artista plástico, no pueden escapar a la huella de su propia identidad, mientras que la búsqueda artística y narcisista, de la exploración de sí mismo, esta motivada por el deseo de construirse una identidad y el deseo de aprehenderla.

La reaparición de la figuración en el escenario de las artes plásticas frente a la corriente abstracta de los años sesenta, fue decisiva en la autorrepresentación contemporánea. Los códigos de representación en ocasiones se vuelven más accesibles a un público cada vez más grande: el espectador puede reconocer y reconocerse a sí mismo por medio de imágenes ordinarias, tan banales, que son capaces de definir a toda una conciencia comunitaria.

La figuración utiliza elementos de la realidad; las imágenes, sin embargo, se transforman en metáforas que representan aspectos muy personales que conciernen tanto al artista como al espectador, situando al artista, entre la subjetividad y la objetividad de las percepciones.

A través de la autorrepresentación, el artista trata de aprehender, de construir, de inventar, una identidad que le corresponda y que, lo lleve a encontrarse y a converger con el espectador. El artista y su problema de identidad, se transforman en un objeto más de representación, en uno más de los temas a ilustrar.

Una buena parte de la producción plástica contemporánea, parece interesarse en el fenómeno de la autorrepresentación. Tal vez sea una reacción frente a un entorno que favorece la desintegración de la identidad del ser humano. Este interés puede ser también, una reacción frente al desmoronamiento de sistemas de pensamiento y de valores, hasta el momento considerados como estables.

El ser humano, confronta una época crítica, un final de siglo y de milenio, en la que por la falta de sólidos marcos de referencia, se entorpece el desarrollo de una identidad fuerte. La institución de la familia se debilita, los roles del hombre y de la mujer se han modificado, inclusive el rol de los niños y, evidentemente el rol del artista también.

La referencia más inmediata es, actualmente, un ambiente mediatizado, concentrado en la exterioridad de las cosas y de las personas, olvidando aspectos esenciales y profundos de la vida diaria. Este entorno favorece en la persona, el cultivo de lo superficial, de lo aparente, de lo inmediato y de lo efímero. Existe una cultura de narcisismo a través de la difusión de imágenes referenciales, de un modelo de identidad-imágen, que es como un reflejo de aquello que parece ser el "ideal" contemporáneo de identidad. Ejemplos de esta cultura del narcisismo se encuentra en la obra de Andy Warhol, de Cindy Sherman, de Jean-Michel Basquiat, de Matthew Barney, entre otros.

Sin embargo, el narcisismo puede manifestarse de otras maneras. por otras vías que, en lugar de ir hacia lo externo. van hacia la profundidad de sí mismo, para procurarse referencias que fortalezcan una identidad muy golpeada por la cultura de las apariencias y la ausencia de ciertos límites necesarios para su desarrollo. Dentro de esta manifestación del narcisismo. he tratado de situar mi trabajo personal.

Optar por el narcisismo de lo superficial o por aquél de la profundidad, es la cuestión que atañe a la fragilidad de la identidad actual. Cabe aclarar que esto no implica que en otros tiempos la identidad hubiera sido más estable que en el presente. sino que simplemente, la realidad circundante e inmediata acapara cada vez con mas fuerza la intimidad de las personas, debilitando poco a poco los marcos de referencia necesarios para fortalecer la capacidad individual de autodeterminación.

En todo momento histórico existe un espacio vacío en la intimidad de las personas, el cual es susceptible de ser llenado por las diversas instituciones de la sociedad; la ausencia de capacidad crítica de mucha gente, permite que este vacío íntimo sea conquistado por este tipo de instituciones sin el menor problema. En la actualidad esta intimidad, en muchos casos, esta colmada con los ideales impuestos de una sociedad industrial y de consumo, correspondan o no a la realidad socioeconómica de la persona.

Es así, que el espíritu crítico del artista se revela ante la inercia de un ambiente propicio para hundirlo. Es entonces que surge la importancia de la actividad artística como una toma de conciencia acerca del fenómeno de la identidad y de la alteridad del ser humano.

El artista contemporáneo, el Narciso. es capaz de tomarse a sí mismo como sujeto-objeto de exploración, de manipulación, de creación y de autorrepresentación, para tratar de comprender, a partir de su propia individualidad y de esta búsqueda personal, aspectos universales de la condición humana.

## FUENTES DE CONSULTA

- Ades, Marie-Claire *Jean-Michel Basquiat, peinture dessin. écriture* Paris: Catalogo. Museo Galerie de la Seita, 1993
- Appeau, Antoine *L'organisation narcissique* Lyon: Césura, 1988
- Bachelard, Gaston *L'eau et les revêts* Paris: Librería José Corti 1942
- L'air et les songes* Paris: Librería José Corti 1943
- Budrillard, Jean "Le snobisme machinal" Paris: *Les Cahiers du MNAM*, n° 34, 1990, pp 35
- Bergeret, Jean *Narcissisme et etats limites* Paris: Dunod, 1990
- Bonami, Francesco "Matthew Barney, the artist as a young athlet" *Flash Art International XXV* 162, janv-fev 1992
- Bonnafox, Pascal *Les peintres et l'autoportrait* Geneve: Skira, 1984
- Bordaz, Pierre *La famille de portraits* Paris: Museo de artes decorativas, 1979
- Bourdon, David "Andy Warhol and the society icon" *Art in America*, jan-fev 1975 pp 42-45
- Bourniaud, Nicolas "Figuration in an age of violence" *Flash Art International XXV* 162, janv-fev 1992 pp 87-90
- Brandauer, Aline Ch. "Namiko Prado Arai: Travail recent" *Paris-México*, no 38, 1993



- De Duve, Thierry "Andy Warhol incarno il sogno americano" *Flash Art*. 1990
- Deitch, Jeffrey *Post-human* Catálogo Museo de Arte Contemporáneo, FAE, 1992
- Derrida, Jacques *Memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* París: Reunión de museos nacionales. 1990
- Didi-Huberman *A visage decouvert* Catálogo Fundación Cartier, Jouy-en-Josas, 1992
- Duffrense, Isabelle *Ma vie avec Andy Warhol* París: Albin Michel, 1991
- Durand, Regis "Cindy Sherman, le caméléonisme mélancolique des Films Stills" *Art Press* 210, febrero 1991
- Espinosa, Elia "Lo infinito cotidiano en la pintura de Namiko Prado Arai" *Revista UNAM* 540, 1996
- Fournet, Claude "La tache aveugle" *Le Portrait dans l'art contemporain*, Nice: MMC, pp. 10-15
- Frerot, Christine "Namiko Prado Arai: la realite de l'absence" *Catálogo Embajada de México*, París 1994.
- Freud, Sigmund *Pour introduire le narcissisme* Edición 1948
- Gerrit, Henry "The artist and the face: a modern american sampling" *Art in America*, 1975
- Geldzhaler, Henry *Portraits of the seventies and eighties* Londres: Thames and Hudson, 1993



- Goldin, Amy "Portrait post-perceptual" *Art in America*, jan-fev 1975
- Gosselin, Pierre Art. Personne. Autoportrait et travestissement Tésis, París VIII, 1976
- Kernberg, Otto *La personnalité narcissique* Toulouse: Privat, 1991
- Lang, Luc "Le portrait contemporain" *Artstudio* 1991, pp 12-19
- Kronsky, Betty "Self portrait, the freedom to invent" *American Artist*, mayo 1986
- Lecoq, Anne-Marie "Le Peintre Narcisse" *Beaux Arts Magazine*, no1 1983, pp 56-60
- "Le portrait contemporain" *Artstudio*, no21-1991
- Linard, Monique *Images video, images de soi: ou Narcisse au travail* París: Dunod, 1989
- Liu, Catherine "Diary of the Pop Body" *Flash Art International* XXV-166, oct 1992
- Lowen, Alexandre *Gagner a en mourir: une civilisation narcissique* París: Hommes + Groupes, 1987
- Millet, Catherine "Andy Warhol phantom's" *Art Press*, especial no. 15, 1994, pp 126-132
- Morgan, Robert "Les représentations du portrait altérité et diversité" *Art Press* 211, marzo 1996 pp. 70-71

- Navarra, Enrico      *Jean-Michel Basquiat: Oeuvres sur papier*      París: Catálogo galería Enrico Navarra-Lucien Durand, 1996
- Osborne, Peter      *Modernism. Abstraction and the return to painting*      Londres: Instituto de Artes Contemporáneas, 1991
- Painchaud, G.      *Limites et états limites*      París: Dunod-Bordas, 19986
- Perleim, Gilbert      *Le portrait dans l'art contemporain 1945-1992*      Niza: Museo de arte moderno y de arte contemporáneo, 1992
- Politi, Giancarlo      "Post-Human: Jeffrey Deitch's brave new Art"      *Flash Art International XXV-167*, nov-dec 1992
- Prado Arai Namiko      "Autobiografías"  
"Les espaces quotidiens"  
"La inutilidad del objeto"      México: *ENAP*, 1995  
París: *Centro Cultural de México*, 1995  
*Instituto de México*, Madrid España, 1997
- Ratcliff, Carter      *Andy Warhol*      New York: Abbeville press 1983
- Roegiers, Patrick      "La représentation publique de l'image privée dans L'autoportrait"      *Art Press* (no special), 1990
- Rose, Barbara      "Self-portraiture. theme with thousand faces"      *Art in America* 63 no 1, 1975 pp. 66-73
- Segal, Hanna      "Psychanalyse et Esthetique"      *Sentiers de la creation*, Tchou ed., 1992, pp 163-187

- Seguin, J.P.                    *Autoportrait contemporains*                    Museo galería SEITA catálogo, 1986
- Stein, Joel                    *Analyse d'une pratique artistique personnelle: incidence sur une approche*                    Tesis, París VIII, 1986
- Tossato, Guy                    *L'ivresse du reel: l'objet dans l'art du XX siecle*                    Carre d'art, Nimes: Reunión de Museos Nacionales 1993
- Tournier, Michel                    *L'autoportrait a l'age de la photographie*                    Lausanne: Museo Cantonal de Bellas Artes, 1985
- Tourpault – Piguet                    *Trait pour trait*                    París: Galería Jean Briance, 1976
- Tronche, Anne                    "Autoportrait du peintre-photographe"                    *Opus International*, ene-feb 1988, no106, pp. 6-10
- Ultra Violet                    *Ma vie avec Andy Warhol.*                    París: Albin Michel, 1998
- Waholiana                    *Les Cahiers du Musee National d'Art Moderne*, no34, hiver 1990