



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

**EL *AUTORRETRATO MÚLTIPLE* DE JUAN O'GORMAN. MÁS QUE UNA  
REPRESENTACIÓN BIOGRÁFICA, UN TRATADO VISUAL DE LA IMAGEN**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
YENNY ELIZABETH CAMPUZANO GUEVARA

TUTORA PRINCIPAL  
DRA. MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS

TUTORAS  
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MEXICO, ENERO, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar, gracias a mi tercia de tutoras: Dra. María Andrea Giovine, Dra. Irene Artigas Albarelli y Dra. Susana González Aktories; por su profesionalismo, sus lecturas a detalle y sus valiosas recomendaciones; también, por mantener una constante y comprensiva comunicación, tan alentadora en tiempo de pandemia.

Agradezco a mi familia: Mamá, María Elena, por recordarme que ésta siempre fue mi meta; Diana, porque siempre me motiva con sus alicientes palabras y detalles; Leo, por ser paciente y acompañarme durante varias horas de clase; a Joaquín, por estar...; Ale, gracias por tu apoyo y comprensión; a Heber y Manuel, con quienes emprendí un círculo de lectura y discusión, desde donde se moldearon ideas para este ensayo.

Extiendo mi agradecimiento a la UNAM y al Posgrado en Historia del Arte, en especial al Coordinador del presente posgrado, Dr. Erik Velásquez, a Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer porque aún en la distancia siempre estuvieron al pendiente de los alumnos y nos orientaron en el proceso.

Finalmente, agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el programa de becas para estudios de posgrado, con el cuál se realizó este proyecto.

## DEDICATORIA

A mi niño, Leonardo, para cuando tengas la edad para entender que también escribiendo soy.

“¿y de qué sirve un libro —pensó Alicia— si no tiene ilustraciones ni diálogos? [...] de pronto un Conejo Blanco de ojos rosados pasó velozmente a su lado. Nada extraordinario había en todo eso [...]; sin embargo, cuando el Conejo, sin más, se sacó un reloj del bolsillo del chaleco, y lo miró y apuró el paso, Alicia se levantó de un brinco porque de pronto comprendió que jamás había visto un conejo con chaleco y con un reloj [...]y, ardiendo de curiosidad, corrió a campo traviesa detrás de él, justo a tiempo para ver...” \*

\* Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* (México: FCE, 2012), 6.

## ÍNDICE

Introducción .....	4
1. El <i>Autorretrato múltiple</i> de Juan O’Gorman y la modernidad .....	6
1.1 La autorrepresentación múltiple de O’Gorman, entre la realidad y la ficción .....	10
1.2 El <i>Autorretrato múltiple</i> , una crítica al presupuesto de referencialidad .....	28
2. La autorreferencia de la imagen .....	33
2.1 Del “giro icónico” a la “ciencia de la imagen” ( <i>Bildwissenschaft</i> ), un breve panorama .....	33
2.2 El potencial deíctico del <i>Autorretrato múltiple</i> .....	38
2.3 El <i>Autorretrato múltiple</i> , un ejemplo de metaimagen .....	42
Conclusión .....	55
Referencias .....	57

## INTRODUCCIÓN

El presente ensayo toma como objeto de estudio el *Autorretrato múltiple* (1950) de Juan O’Gorman. A pesar de que esta pintura actualmente es el principal referente cuando se remite al autor y a su obra artística, no hay estudios que se centren a detalle en las cualidades de esta obra de arte moderno.

El objetivo es ofrecer un análisis de esta obra que exalte aspectos de su configuración que no se han abordado y que ameritan ser tratados. La apuesta de este ensayo es desvelar que el tema del *Autorretrato múltiple* no es exclusivamente el retrato del artista, así como los aspectos de su vida pública y privada; pues, en la medida que aquí se asume que esta obra posee un carácter autorreflexivo respecto al propio medio, se pone a consideración, de forma crítica, el tema de este autorretrato y su función.

Resulta sugerente vislumbrar que este autorretrato de Juan O’Gorman, a diferencia de la mayoría de los autorretratos, no se limita a la autorrepresentación de un momento biográfico; su propia configuración múltiple interpela y orienta el camino para hacer un análisis distinto de esta obra. Siguiendo esta orientación, el ensayo se divide en dos partes.

En cuanto a la primera parte, en el apartado “El *Autorretrato múltiple* y la modernidad”, se sitúa la obra en su contexto y por medio de la iconología e iconografía se interpretan los elementos y motivos que configuran la obra con el objetivo de enmarcar la crítica a la modernidad y al presupuesto de referencialidad que en este contexto poseen los autorretratos. De tal manera, se presenta un desdoblamiento de la imagen de Juan O’Gorman que permite identificar que incluso en los discursos biográficos, en este caso de tipo visual, hay un proceso de ficcionalidad.

En la segunda parte, titulada “La autorreferencia de la imagen”, se expone un acercamiento al autorretrato de Juan O’Gorman desde el enfoque de la teoría de la imagen.

En ese apartado se muestra cómo la autorrepresentación múltiple no sólo se vierte como una autorreferencia del artista, sino en la misma medida como una referencia a la obra misma y a su condición de imagen. Dicha interpretación encuentra sentido teórico a partir de nociones planteadas por el filósofo Michel Foucault; así como desde presupuestos teóricos del historiador del arte Gottfried Boehm, algunos de los cuales intentan ponerse en consonancia con las ideas de W.J.T. Mitchell, de quien se toma el concepto de metaimagen para utilizarlo como brújula en esta expedición hacia el *Autorretrato múltiple*. Para este cometido, se presenta, *grosso modo*, un panorama teórico con el propósito de mostrar la pertinencia de vincular este enfoque con la pintura de Juan O’Gorman ya anunciada.

## 1. El *Autorretrato múltiple* de Juan O’Gorman y la modernidad

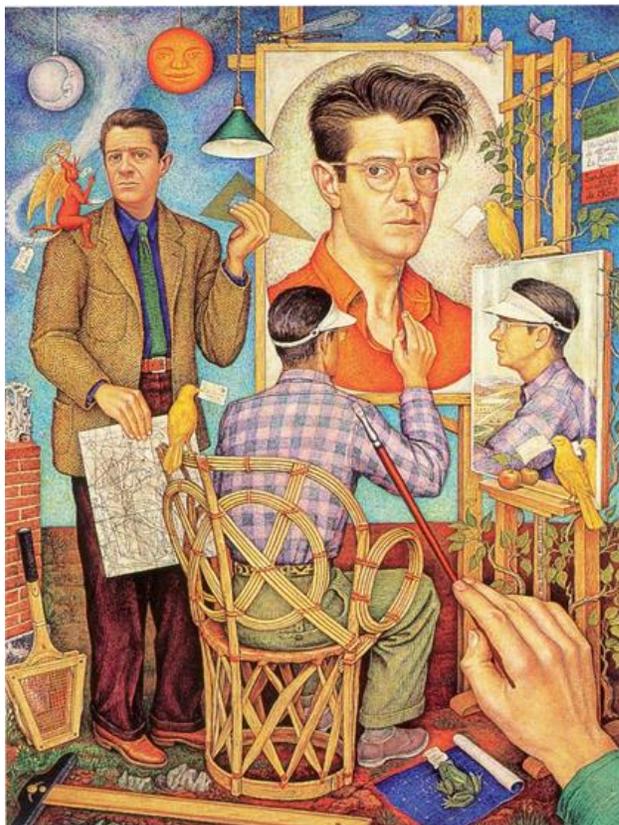


Fig. 1 Juan O’Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno.

El *Autorretrato múltiple*<sup>1</sup> (Figura 1) del artista mexicano Juan O’Gorman<sup>2</sup>; es una pintura que, a pesar de su amplia difusión y reconocimiento, ha sido poco estudiada. Entre los estudios que existen, están los que han analizado someramente aspectos formales de este autorretrato y otros que sólo han recurrido a él para ilustrar o contextualizar los datos biográficos y la obra del artista.

Aunque se han hecho descripciones de este autorretrato y

algunos textos se han valido de éstas como referencia visual del propio artista, no se encontró ningún estudio detallado que se centre con exclusividad en esta pintura. Uno de

<sup>1</sup> Pintura realizada en 1950, actualmente pertenece a la colección del Museo de Arte Moderno de México. A lo largo del ensayo se mencionará autorretrato como subgénero, considerando que en la clasificación pictórica es el retrato el que se considera el género.

<sup>2</sup> Juan O’Gorman (1905-1982), reconocido artista multifacético del periodo del arte moderno mexicano se ha convertido en un personaje muy estudiado desde varias disciplinas por el legado cultural que dejó como arquitecto, pintor y crítico social; existe un amplio aparato crítico en torno a la ubicación contextual y simbólica tanto de él como de su obra. Ante todo, es digna de mencionar su gran aportación artística para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ya que el mural de más de cuatro mil metros cuadrados que recubre los cuatro lados de la Biblioteca Central fue realizado con gran hazaña en la técnica del mosaico. Esta obra hoy tiene el reconocimiento no sólo de la comunidad universitaria, sino uno a nivel mundial gracias a que el Campus Central de la Universidad fue reconocido en 2007 como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

los textos que hay en el catálogo que conmemora la obra pictórica de Juan O’Gorman, a cien años de su natalicio, desarrolla una descripción iconográfica; sin embargo, como lo indica el autor del texto, recurre al *Autorretrato múltiple* únicamente “como parámetro referencial para abordar su biografía [...] para intentar componer el desarrollo de su vida considerando sus principales hechos (personales estéticos, sociales) que tuvieron lugar en los setenta y siete años que ésta duró”.<sup>3</sup>

Shearer West en su libro sobre el retrato expresa que “interpreting self-portraiture as a transparent account of artistic personality is to ignore the many other factors that have an impact on both its creation and reception”<sup>4</sup>. Algunos de los factores que en el mismo texto se proponen para acercarse de mejor manera al estudio del autorretrato: son el contexto, el estilo y la propia historia de vida que se manifiesta tanto en el conjunto de conductas, experiencias y conocimientos del propio artista, como en lo expresado en las narraciones biográficas que lo constituyen.

Así, es difícil acercarse a un género de tintes biográficos como lo es el *Autorretrato múltiple* sin remitirse a la vida del autor. Por ello, la mayoría de las veces este tipo de obras se estudian bajo un presupuesto de verdad asociado con investigaciones sobre la vida del artista; de tal modo, los autorretratos (independientemente del estilo con el que se realicen) llegan no sólo a interpretarse, sino también a usarse como complemento de estudios históricos, tanto por la referencia visual del artista como por el grado de significaciones que se puedan encontrar en cada una de estas obras.

---

<sup>3</sup> Roberto Vallarino, “Del azogue del *Autorretrato múltiple*”. En *Juan O’Gorman 100 años: Temples. Dibujos y estudios preparatorios* (México: Banco Nacional de México/ CONACULTA/ INBA, 2005), 19.

<sup>4</sup> Shearer West, “Self- Portraiture”, *Portraiture* (New York: Oxford University Press, 2004), 163.

Algunas cualidades del *Autorretrato múltiple* corresponden a la tradición compositiva y a motivos encontrados en otras obras del subgénero autorretrato, sin embargo, esta obra también parece poner en cuestión la noción moderna de sujeto e identidad, lo mismo que la concepción tradicional de representación visual. Aunque es bien sabido que la crítica a los presupuestos e ideales de la modernidad estuvieron bajo sospecha desde finales del siglo XIX y durante todo el XX<sup>5</sup>, es también durante este momento histórico cuando, en la esfera del arte, se puso en jaque a la pintura y a sus categorías estéticas<sup>6</sup>, hecho que derivó en la necesidad de replantear el quehacer y las posibilidades de la pintura.

Varias de las obras de Juan O’Gorman expresan de manera explícita o implícita las contradicciones y tensiones de la modernidad. Es muy conocida la crítica, aún actual, que lanzó al sistema capitalista y a sus formas de producción, sobre todo porque tiene como consecuencia la agudización del deterioro ambiental, como se enuncia en la introducción de su autobiografía: “Parte de su obra pictórica de caballete será el reflejo de un espíritu acongojado por la deriva de un mundo que lejos de mejorar parecía -parece - encaminarse al desastre político y ambiental de la mano de la codicia capitalista.”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Si bien este comentario anuncia la crítica a la modernidad en un sentido amplio -donde caben las teorías de los pensadores que Paul Ricoeur denominó Filosofía de la Sospecha, así como los postulados de la Teoría Crítica e incluso, la propuesta de la condición posmoderna presentada por Lyotard, por mencionar algunos - el interés es situar el enfoque crítico que también se encuentra en el ámbito artístico, así como en distintas obras de arte, tal como es en el caso del *Autorretrato múltiple*.

<sup>6</sup> Lo que en la historia del arte remite a la propuesta del impresionismo y al análisis que hace Greenberg de la pintura moderna, como tendencia que responde, desde la autocrítica, a un momento de crisis y que pretende responder desde el mismo medio, la pintura.

<sup>7</sup> Juan O’Gorman, *Autobiografía* (México: UNAM, 2007), 23. Un comentario similar menciona el propio O’Gorman en el documental *Como pintura nos iremos borrando* de Alfredo Robert, cuando describe su cuadro *Nuestra maravillosa civilización (El dinero y el poder)*, 1976. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=lljmF3zNpH0&t=3436s> (consultado 11-09- 2020).

No obstante, el *Autorretrato múltiple* parece llevar la crítica de la modernidad por la vertiente de la autorreflexividad del propio medio. Esto es que puede llegar a considerarse un tratado visual de la pintura o, incluso, un tratado de la imagen. En las artes visuales esta concepción autorreflexiva y autocrítica, dentro del contexto del arte mexicano, se ubica justo en plena mitad del siglo XX, en la década en la que se reconoce una ruptura con la tradición del arte moderno de carácter ideológico.

Como describe Octavio Paz, 1940 fue un periodo vacío en el que pocos, denominados disidentes, se opusieron al marco artístico establecido, sin embargo, durante los años 50 es cuando la denominada ruptura se consolida; esta nueva tendencia puede pensarse como una continuidad del arte anterior, en tanto que no es la negación del nacionalismo, sino sólo la oposición a cualquier subordinación ideológica. Esta postura, a decir del escritor, implicó el reconocimiento y la adhesión de corrientes artísticas extranjeras, pero también la necesidad de crear a partir de la experimentación pictórica, quizá en sintonía con el cosmopolitismo que el ámbito artístico pretendía alcanzar o bien, como respuesta al estado de autocrítica del que también emerge el arte contemporáneo. Siguiendo a Paz “[...] Hoy el artista debe enfrentarse a sí mismo. Ante una sociedad que ha perdido la noción misma de significado [...] el artista ha de preguntarse *para qué* escribe o pinta [...]”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Octavio Paz, “El precio y la significación”. Obras completas, IV. *Los privilegios de la vista. Arte Moderno Universal. Arte de México* (México: FCE, 2014), 725.

## 1.1 La representación múltiple de Juan O’Gorman, entre la realidad y la ficción

El *Autorretrato múltiple* se compone de elementos que evidentemente remiten al autor, sin embargo, a continuación, se recurre a la descripción iconográfica para desvelar el vaivén entre realidad y ficción<sup>9</sup> que presenta esta obra; pues se considera que sus elementos compositivos apelan y exigen su reconocimiento más allá del discurso biográfico<sup>10</sup>.



Fig. 2 Juan O’Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

Se puede empezar la descripción del *Autorretrato múltiple* visualizando la parte superior derecha del autorretrato, con la leyenda escrita sobre la bandera tricolor que no sólo refuerza el título y el género de la pintura, sino que también cumple la función de firma: “Autorretrato de Juan O’Gorman, mexicano de 45 años. Lo pintó en San Ángel en el año 1950”.

Como el título de la pintura lo indica, se trata de un autorretrato que presenta al artista de forma múltiple, lo que en primera instancia podría parecer que se trata de una síntesis visual de la vida profesional de este artista: como arquitecto, como pintor de caballete, e incluso, cabe la alusión a su interés

<sup>9</sup> El tema de la realidad y la ficción no se abordará en relación con el estilo de la pintura, ésta es una concepción que ya desarrolló la historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini; la compilación que realizó la historiadora de la obra pictórica de O’Gorman, consta de entrevistas al artista, ensayos y conferencias de O’Gorman. Un estudio más detallado se encuentra en el libro *Juan O’Gorman. Arquitecto y pintor*, editado por la UNAM. En éste, entre otras varias aportaciones, la historiadora se aventura (con la aprobación del artista) a clasificar y a distinguir el estilo del conjunto de pinturas de caballete. Divide la producción pictórica en: retratos, paisajes reales y paisajes fantásticos de tipo surrealista; de ahí el estilo denominado “Fantasía Realista”. Esta denominación del estilo también responde al nombre que se le dio a la exposición de Juan O’Gorman en el Palacio de Bellas Artes a finales de 1950 (Juan O’Gorman “Realismos y Fantasías”), exposición en la que se presentó por primera vez el *Autorretrato múltiple*.

<sup>10</sup> Cabe mencionar que, se hará referencia a la vida del artista para identificar los motivos visuales, pero sin la pretensión de conformar un discurso biográfico, tampoco con la idea de emparentar uno con esta obra.

en la integración plástica; sin embargo, vale indagar más, pues en palabras del autor de *El laberinto de la soledad*: “El artista [...] está pendiente del hilo de esa conversación solitaria que sostiene -no consigo mismo sino con otro (...) más bien, con algo que no es ni será nunca suyo sino de otros: sus imágenes, sus figuraciones.”<sup>11</sup>. En este caso, al tratarse de una obra autorreferencial podría tomarse la figura del autor como un determinante de la obra, pero, los estudios autorales, incluso desde la teoría literaria, valen en este contexto para enunciar que la propia figuración autoral es una ficción y que el reto es despojarla del garante de “amo del imperio del sentido”<sup>12</sup> consumado por la tradición moderna.

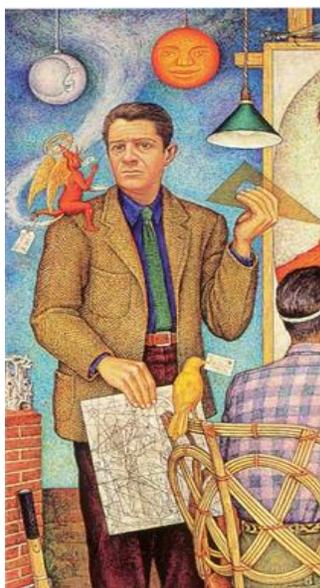


Fig. 3 Juan O'Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

Siguiendo la descripción, en el plano izquierdo de la pintura está la figura de Juan O'Gorman arquitecto<sup>13</sup>. Se identifica así por la escuadra que el personaje sostiene en la mano, este objeto geométrico, junto con el compás, remiten a los símbolos antiguos de la arquitectura; lo mismo se entiende por la regla T que se encuentra en la parte inferior del cuadro.

O'Gorman incursionó en la arquitectura siendo partidario del funcionalismo, desde el lema tecnicista “máxima eficiencia por el mínimo de esfuerzo”, atribuido a Le Corbusier, construyó en la década de los treinta las casas de algunos miembros de la élite

<sup>11</sup> Octavio Paz, “El precio y la significación”. *Obras completas, IV. Los privilegios de la vista. Arte Moderno Universal. Arte de México* (México: FCE. 2014), 724-5.

<sup>12</sup> Cf. Aina Pérez y Torras Francés, “Hacia una biografía del concepto de autor”, en *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (Madrid: Arco-Libros, 2016), 18. Nociones como la de ethos y postura, abordados en la teoría literaria, pueden funcionar para enfatizar las distintas dimensiones que constituyen tanto al artista como a su obra.

<sup>13</sup> Juan O'Gorman, después de concluir sus estudios en la Escuela Nacional de Arquitectura y tras conocer los principios de Le Corbusier y de otros miembros de la Bauhaus, incorporó la arquitectura funcionalista en México, lo que de acuerdo con el historiador del arte Jorge Manrique le valió el distintivo de “padre de la

intelectual, así como algunas edificaciones para servicios públicos; sin embargo, al poco tiempo el “padre de la arquitectura moderna”, decepcionado<sup>14</sup> se alejó de esta profesión.

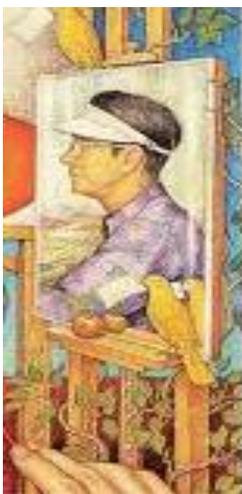


Fig. 4 Juan O'Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

En la representación pictórica, al Juan O'Gorman arquitecto lo está pintando un ángel-diablo que tiene alas y aureola. Se trata de una representación que se puede interpretar como una referencia bíblica del ángel caído. Otra referencia del mismo contexto es la planta que trepa por el caballete y la manzana que se encuentra en el mismo, esta analogía de un árbol, siguiendo el tema del Génesis puede referirse al árbol del conocimiento del bien y del mal, así como a la concepción de pecado original, de la que se originó el ser humano. Retomando la figura maniqueísta del diablo con aureola y pincel, también éste puede advertir que el multifacético artista tenía muy presente la reflexión sobre temas éticos, como la libertad y sus implicaciones morales, lo que en la misma medida puede vincularse con la ética profesional y el impacto social en el que se circunscribe, por ejemplo, la arquitectura.

---

arquitectura”. Véase Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX* (México: CONACULTA, 2000).

<sup>14</sup> En varios textos, por ejemplo, en su autobiografía y en la entrevista realizada por Olga Sáenz, Juan O'Gorman comentó que el principal motivo por el que dejó de ejercer como arquitecto fue porque presenció que, con sus propuestas, se estaba impulsando el naciente mercado inmobiliario privado a costa del beneficio social, el cual era su principal interés como funcionalista; como lo comentó el mismo Juan O'Gorman: “Para poder hacer arquitectura hay que ser hombre de negocios”. Véase. Olga Sáenz, “Entrevista”, *La palabra de Juan O'Gorman. Selección de textos* (México: UNAM/IIIE, 1983), 10-36.



Fig. 5 Juan O'Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

Continuando en el extremo izquierdo de la pintura, se ubica un muro de ladrillos con base de piedra negra, en el que se recarga una raqueta de tenis con tensor de madera y sobre el mismo se encuentra una figura que parece ser la representación a escala de una edificación de tipo surrealista<sup>15</sup>, muy semejante a las que aparecen en algunos de sus denominados paisajes fantásticos, lo que puede denotar en primera instancia el trabajo en paralelo o la transición de la arquitectura a la pintura, pues, como se sabe esta última fue un aliciente para continuar su vida profesional después de la experiencia con sus proyectos arquitectónicos.



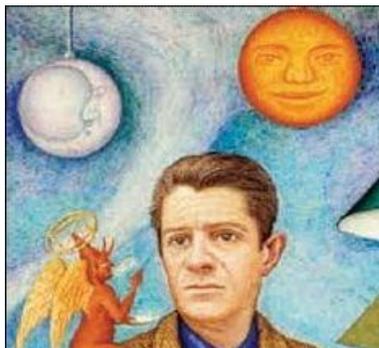
Fig. 6 Juan O'Gorman y el arquitecto Juan Martínez de Velasco con la maqueta de la Biblioteca de Ciudad Universitaria, 1951, México. Colección Juan Guzmán.

Otra posibilidad es que este personaje que se asume como arquitecto, no representa al arquitecto funcionalista sino al que apostó por la integración plástica<sup>16</sup> en la década de 1940. Esto se advierte por el semblante de hombre maduro que agudizan las líneas de expresión de la frente, lo mismo dice su mirada enervada que se pierde en un punto del mundo de la representación. Esta imagen de Juan O'Gorman está más en

<sup>15</sup> Con respecto al surrealismo, Juan O'Gorman reconoce dicha influencia y se dice partidario, en alguna medida, de esta corriente artística. Exalta y reconoce, en particular, la obra de Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo. Véase “Como pintura nos iremos borrando” de Alfredo Robert, <https://www.youtube.com/watch?v=lljmF3zNpH0&t=3436s> (consultado 22-08- 2021).

<sup>16</sup> El arquitecto Enrique Del Moral evidenció la polisemia con la que se usaba la noción de Integración Plástica en la década de los años 40. Al respecto, criticó tanto la concepción de Siqueiros como de la de Juan O'Gorman; sin embargo, el punto en el que coinciden los artistas en relación con el proyecto de integración plástica es en la pretensión de una intersección entre arquitectura, pintura y escultura, de tal modo que la unificación armónica derive en un todo. Cabe mencionar que, para la configuración de su técnica y estilo de integración plástica, O'Gorman tomó como influencia la obra de Antoni Gaudí, de Ferdinand Cheval, pero sobre todo del arquitecto Frank Lloyd Wright. Cf. Leticia Torres, *Integración Plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México*. Col. Abrevian Ensayos (México: INBA/ CENIDIAP/ Estampa Artes Gráficas, 2016).

sintonía con la expresión facial de un hombre de alrededor de 40 años (Figura 6), quien para este momento de su vida ya había construido su casa de San Jerónimo no.162<sup>17</sup>, ya había colaborado con Diego Rivera en la edificación de su estudio, hoy Museo Anahuacalli, y en 1948, a sus 43 años, estaba gestando el proyecto para la hoy Biblioteca Central de



Ciudad Universitaria en la UNAM. También, en relación con sus obras arquitectónicas, se pueden encontrar como una constante las alusiones a la luna y al sol; ambos se encuentran en la parte superior izquierda del *Autorretrato múltiple*; cabe recordar que los mismos elementos astrales,



con distintos detalles, también aparecen en su “casa cueva” y en los muros de la Biblioteca Central, aunque los que aparecen en su autorretrato son más semejantes a los astros presentes en el muro oriente de la biblioteca universitaria, llamado “El mundo contemporáneo”. Este contexto temporal que marca el presente de Juan O’Gorman es el momento en el que este artista parece tener mayor entusiasmo artístico. Esta sensación de plenitud que experimentó el artista queda igualmente manifiesta en la leyenda que aparece enganchada en la cola del ángel caído que pinta al arquitecto, la cual dice:

Fig. 7 Juan O’Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalles.

“voy más a mí”.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Su casa orgánica, “poema en piedra” como le llamaba, fue destruida en 1969.

<sup>18</sup> Respecto a los textos que Juan O’Gorman introduce en su obra y en relación con el tema de la autorrepresentación, hace falta un estudio que relacione este autorretrato (en tanto representación visual) y su autobiografía (en tanto representación verbal), tema que se espera desarrollar en una investigación futura.

En relación con su entusiasmo por la integración plástica, el mismo O’Gorman declaró en una conferencia: “No pretendemos que dentro de nuestra maravillosa civilización (corrompida por la especialización del trabajo y por la colonización) se logre la integración plástica en forma completa; a lo que aspiramos [...] es a abrir el camino a la libertad de la imaginación y a plantear una tesis que sirva en el futuro [...] para la producción de un arte plástico grandioso y siempre nuevo [...]”<sup>19</sup>

El boceto del *Autorretrato múltiple* que tiene el personaje arquitecto en la mano derecha, también puede ser otra afirmación de la comunión entre artes a la que apela la integración plástica.

Pese a la desilusión de O’Gorman por la arquitectura funcionalista, la integración plástica resultó un motivante e inspirador reto personal, pues consideró que no sólo remite al trabajo aplicado por las culturas prehispánicas, sino también porque posibilita un nuevo arte total que responde a la necesidad de vivienda en correspondencia con la identidad nacional y el espacio natural.

Esta autorreferencia de Juan O’Gorman a su veta como arquitecto emana de un proceso de imaginación que se presenta en la escena del cuadro a modo de aparición, la cual no es real.

---

<sup>19</sup> Rodríguez Prampolini, Sáenz y Fuentes Rojas, *La palabra de Juan O’Gorman. Selección de textos* (México: UNAM/IIIE, 1983), 63.



Fig. 8 Rogier Van Der Weyden, *San Lucas pintando un retrato de la Virgen y el Niño*, siglo XV, Oleo sobre madera. San Petersburgo, Museo del Hermitage.



Fig. 9 Giorgio Vasari, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1565, Florencia, Iglesia Santissima Annunziata.

La imagen como aparición, es un motivo que en la historia del arte se ubica con los cuadros que abordan el tema de San Lucas retratando a la Virgen. El flamenco Rogier van der Weyden fue el primero que pintó este tema en su *San Lucas...*<sup>20</sup> (Figura 8), y un siglo después lo repitió Giorgio Vasari<sup>21</sup> (Figura 9); ambas pinturas contienen de forma implícita una reflexión sobre el quehacer del pintor y exaltan la capacidad del artista de hacer visible lo que los demás no pueden ver. Aunque esta alusión en el *Autorretrato múltiple* no acontece por el tema religioso, se toma como referencia por la autorrepresentación del artista como arquitecto, la cual claramente no corresponde ni temporal ni espacialmente con la escena que refiere a la ejecución de esta pintura, es decir, se trata de una aparición.

Se puede decir que, en el *Autorretrato múltiple*, el O’Gorman arquitecto está basado en un sujeto que, de cierta manera, armoniza con la concepción del

<sup>20</sup> Esta pintura no sólo retoma la tradición popular que se atribuye a San Lucas, sino hizo de la figura de San Lucas en Patrón de los gremios de artistas. Van Der Weyden (1399- 1464) gozó de reconocimiento profesional, en 1436 fue nombrado pintor oficial de la ciudad de Bruselas; no en vano este artista se retrató como San Lucas en esta pintura. Véase Craig Harbison, *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional* (Madrid: Akal, 2002).

<sup>21</sup> En esta obra Vasari se autorrepresenta como San Lucas, reafirmando sus ideas artísticas del “furor divinus” y del “furor poeticus”, lo que significa que el artista trabaja con la inspiración divina, a la cual le da forma. En la pintura aquí especificada, la postura de la mano de la Virgen manifiesta una señal de aprobación del quehacer del pintor.

devenir de Heráclito: “Todo fluye, somos y no somos”. En este caso, el artista lleva la autorrepresentación más allá de sus límites, pues no se conforma con pintar la presencia, sino que al mismo tiempo la desdibuja, evidencia su transitoriedad por medio de la multiplicidad de instantes autobiográficos.

De esta manera, puede resultar interesante interpretar no sólo la representación del arquitecto, sino la multiplicidad que presenta toda la obra como un elemento de temporalidad, y no sólo de espacialidad como suele tratarse a la pintura. Este autorretrato invita a concebirlo incluso en términos narrativos y no sólo por los elementos textuales que contiene o porque según un esquema biográfico retoma elementos de distintas etapas de su vida profesional, artística, intelectual y personal; sino más bien porque proyecta posibilidades del devenir sujeto, pintor, espectador, recuerdo, imaginación, obra. Cabe recordar gratamente en este ensayo el maravilloso cuento de Salvador Elizondo, “El grafógrafo”, dedicado a Octavio Paz, el cual ilustra la potencialidad del sujeto creador, además porque se trata de un caso de metaescritura y autorreferencia, en sintonía con los principios compositivos y estéticos del *Autorretrato múltiple*.

“Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría

escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.”<sup>22</sup>

Aunque esta cualidad se logra en la literatura gracias a la descripción, el *Autorretrato múltiple* demuestra que no es un recurso exclusivo de ella; incluso, si la multiplicidad se vierte sobre el propio acto de creación, tanto respecto al acto de pintar, como al de escribir, se genera una experiencia de autorreferencia por descifrar.

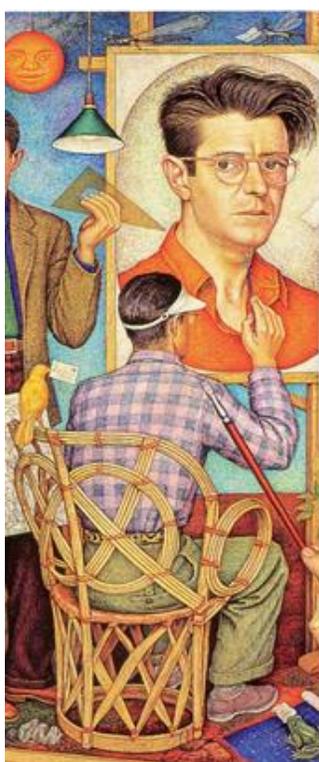


Fig.10 Juan O'Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

Por otro lado, en el centro de la pintura, se aprecia a Juan O'Gorman sentado en una silla de bambú, dándole la espalda al espectador porque, desde el ámbito privado, está pintando su propio autorretrato<sup>23</sup>.

El tema retratístico del pintor en acto aparece con frecuencia en las obras de este subgénero. La historia del arte identifica el esplendor de la producción del autorretrato durante el Renacimiento, lo que resulta comprensible por la tradición humanista y el interés por el redescubrimiento del sujeto, de sus capacidades y de su proceder en el mundo; de ahí que la autorrepresentación verse sobre la exteriorización de sí mismo y

<sup>22</sup> Salvador Elizondo, “El grafógrafo”, en *Cuento contemporáneo*, <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/cuento-contemporaneo/13-cuento-contemporaneo-cat/131-054-salvador-elizondo?start=2> (Consultado 30-11-2021)

<sup>23</sup> La imagen que aparece en la pintura como autorretrato terminado parece ser la réplica de un autorretrato dibujado a lápiz en 1944. Cf. Antonio Luna Arrollo, *Juan O'Gorman. Premio Nacional de Pintura. Autobiografía, comentarios, juicios críticos, documentación exhaustiva* (México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973).

en otros casos únicamente como presentación de la actividad profesional<sup>24</sup>.

Los primeros autorretratos son de pintores flamencos. Puede decirse que estos recurrieron a la misma visualidad para tratar el propio tema de la pintura y del pintor (como sucede en el *Autorretrato múltiple* o por lo menos como se pretende defender en este ensayo); a diferencia de los artistas italianos que optaron por plantear la misma discusión, pero por medio de tratados escritos<sup>25</sup> y, aunque estos también se autorretrataron, fue menos con la intención de enmarcar una reflexión sobre la condición de la pintura y la imagen.



Fig.11 Maerten Van Heemskerck *Autorretrato con el Coliseo de fondo*, 1553, Cambridge, Reino Unido, University of Cambridge, The Fitzwilliam Museum.

Hay varios autorretratos que no sólo representan al artista pintando, sino en la misma obra duplican su autorrepresentación. El autorretrato del pintor holandés Maerten Van Heemskerck (Figura 11), se tiene registrado como el primero de este tipo; esta pintura holandesa presenta en el primer plano el autorretrato del artista, pero más al fondo hay otra representación

de Van Heemskerck, de espaldas porque se encuentra pintando el Coliseo Romano. Este autorretrato, historiográficamente da indicios del tránsito de ideas e influencias entre los artistas del norte de Europa y los artistas del Renacimiento italiano.

---

<sup>24</sup> Es importante mencionar que no todos los autorretratos implican un proceso de autoexamen, y no se reducen a él, porque también existen los que se originaron por motivos más prácticos, por ejemplo, con la intención de firma de obra, como lo muestra la autorrepresentación de Jan Van Eyck en su pintura *El matrimonio Arnolfini* de 1434; o bien, los autorretratos de Rembrandt, los cuales ejecutó como medio de experimentación tanto de la técnica del claroscuro como de la proyección de la expresión humana. Véase Shearer West, "Self-Portraiture". *Portraiture*. New York: Oxford University Press, 2004.

<sup>25</sup> Aquí se hace la referencia a los tratados de pintura de Leon Battista Alberti, Leonardo Da Vinci y Cennino Cennini.

El autor del *Autorretrato múltiple* expresó sentir más admiración por los artistas italianos que por los pintores nórdicos, sin embargo, se pueden encontrar mayores similitudes de su obra con la pintura, por ejemplo, de la escuela flamenca, no sólo por el uso de la técnica del temple y por la incorporación del texto, sino también por la autorrepresentación múltiple que compone su autorretrato.

Es durante el Renacimiento, periodo que inaugura la modernidad, cuando la figura del artista empezó a cobrar mayor importancia en la sociedad. La pintura se había convertido en una profesión legitimada, a la vez que legitimadora. Los artistas conocían bien el potencial de las imágenes, así que se sirvieron de este medio para honrarse, promocionarse y elevar su actividad pictórica a actividad espiritual. Años después, en el contexto del siglo XIX, la aparición de la cámara fotográfica llevó al retrato en general a explorar nuevos caminos, pues el acceso a la misma arrebató el monopolio de la representación a los pintores. Aterrizando esta situación al contexto mexicano, el historiador del arte Fausto Ramírez escribió que “en tales circunstancias, el retrato pretendió evocar -por medios plásticos - las tensiones de la vida interior... con el afán de infundir mayor intensidad en el semblante y actitud [...]”<sup>26</sup>. Esta tendencia retomada del modernismo europeo como respuesta a las tensiones suscitadas por los avances de la vida moderna, con las vanguardias del siglo XX exploró nuevas posibilidades, desde la autorreflexión hasta la abstracción.

---

<sup>26</sup> Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (México: UNAM/IIIE, 2008), 280.

En México, el autorretrato se produjo en abundancia durante el siglo XX<sup>27</sup> (a inicios del siglo, durante el periodo denominado “renacimiento artístico mexicano”), probablemente como una respuesta a la situación caótica que se vivía en el interior del país, se ve la necesidad de constituir una identidad nacional, como apunta Roger Bartra: “el mexicano moderno aparece aún más borroso y desconocido que el indio: su invención es indispensable para fundamentar y consolidar el nacionalismo del nuevo Estado de la Revolución Mexicana”.<sup>28</sup> Entre los artistas mexicanos que pintaron autorretratos durante este periodo y hasta la mitad del siglo, se encuentra a quienes se situaron desde el nacionalismo, quienes exploraron su identidad y se autorretrataron en varias ocasiones, otros “[...] dejaron una autobiografía en imágenes. Unos más que se apartaron de la representación realista de su esfinge [...] eligieron el camino de la abstracción o con toques



Fig.12 Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939, óleo sobre tela, 173.5 x 173 cm. Museo de Arte Moderno, México.

surrealistas [...] y quienes se manifestaron de modo distinto a partir de las influencias que se dejaron sentir en camino hacia una visión cosmopolita.”<sup>29</sup>

El *Autorretrato múltiple* se ubica en el periodo del arte moderno mexicano y se le ha asociado con el surrealismo, pero, por ejemplo, en comparación con el autorretrato *Las dos*

*Fridas* (Figura 12), el autorretrato de O’Gorman

<sup>27</sup> Cfr. Teresa Del Conde, Tovar y Estrada, *Pintores en México del siglo XX* (México: CONACULTA/ INBA/ MAM, 1994).

<sup>28</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* (México: Debolsillo, 2011), 123.

<sup>29</sup> Teresa Del Conde, Tovar y Estrada, *Pintores en México del siglo XX* (México: CONACULTA/ INBA/ MAM, 1994), 19-20.

no expresa la tensión del problema de la identidad nacional entre los orígenes prehispánicos y la colonización<sup>30</sup>, por el contrario, parece que Juan O’Gorman deja entre dicho o a modo de reflexión que la identidad no es una tensión cultural, sino una configuración conceptual donde cabe más que el nombre, la nacionalidad, la profesión, la subjetividad, la ideología, etc.

La obra de Juan O’Gorman, aunque hoy aclamada, en su momento no toda tuvo fortuna crítica, incluso ciertas obras fueron destruidas; la mala experiencia de la recepción de parte de su obra y sus convicciones ideológicas hicieron del autor del *Autorretrato múltiple* un ferviente crítico del mercado del arte y de sus reglas. Se puede decir que, desde el inicio de su carrera, Juan O’Gorman percibió que, en el circuito de la producción artística, la creatividad se valora dependiendo de quien la presente. Esta crítica a los críticos de arte o metacrítica está presente en el *Autorretrato múltiple* y se manifiesta por medio de los insectos con alas, parecidos a libélulas, que se posan sobre el cuadro que está en el centro de la pintura, los cuales de manera antropomorfa expresan; uno: “soy crítico de arte” y el otro: “soy de la academia”. O’Gorman vivió el infortunio y la censura de algunas de

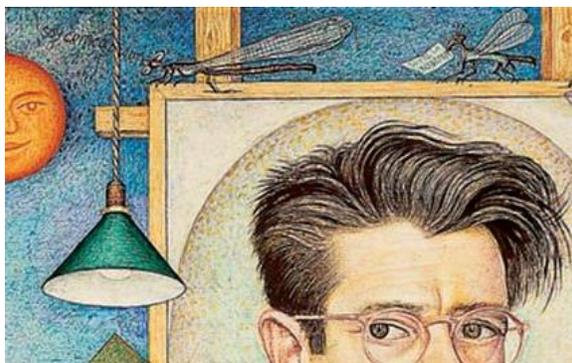


Fig.13 Juan O’Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

sus obras, así que tenía claro el papel determinante que desempeña la crítica en el ámbito artístico; al respecto también opinó: “En la sociedad mercantil de consumo en que vivimos, el precio de las obras de arte [...]”

---

<sup>30</sup> Raquel Tibol, del Conde y Fuentes, *Frida Kahlo. Homenaje nacional 1907-2007*. (México: INBA/Editorial RM/ Banco de México, 2007), 202-204.

determina la calidad de la obra [...] y para la mayor posibilidad de su venta se hace necesaria la voz autorizada.”<sup>31</sup>

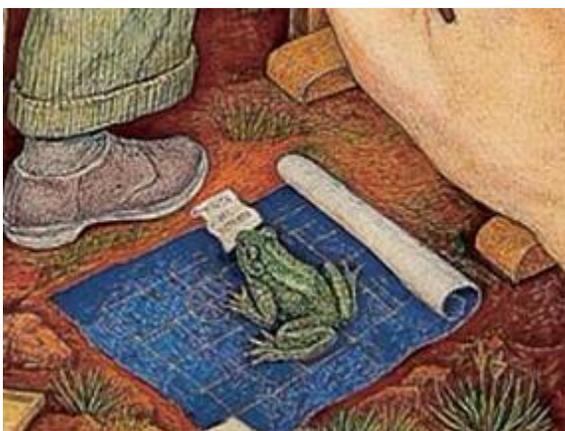


Fig. 14 Juan O'Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

Por otro lado, la rana que se ubica en la parte inferior también puede formar parte de esta metacrítica, pues la frase que emite este anfibio: “pinta mi retrato”, evidencia que este animal no es un observador sin más, sino uno que, a partir de lo que ve hace una petición que, anticipadamente, condiciona su juicio.

En este sentido, Miguel de Unamuno, en 1910, escribió una fábula en donde por medio del personaje de una rana<sup>32</sup> satirizó el papel del crítico literario, este filósofo consideró que los críticos se desempeñan como intermediarios y no dicen más que su versión del mensaje. Por su parte, Juan O'Gorman en uno de sus textos sobre el arte en general cita a Miguel de Unamuno para referirse tanto a los efectos de la especialización en el mundo moderno como a la voz especializada del crítico de arte; al respecto, escribió que la crítica de arte tiene el poder para avalar o no, según su traducción, el trabajo de un artista<sup>33</sup>. Así, la anterior concepción que se hace de la rana se formula, en cierta medida, en oposición a lo que sería, en la escena del *Autorretrato*

<sup>31</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman. Arquitecto y pintor* (México: UNAM, 1982), 52.

<sup>32</sup> Miguel de Unamuno, “¡Cro, cro, cro, cro!”, *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid: 21 de noviembre de 1910), en <https://gredos.usal.es/handle/10366/80273> (consultado 10-12-2021). También ver Miguel A. de la Fuente González, “Una fábula de Unamuno: Las ranas y el otro sermón de San Antonio a los peces (1910)”, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-fabula-de-unamuno-las-ranas-y-el-otro-sermon-de-san-antonio-a-los-peces-1910/html/> (consultado el 14-12-2021)

<sup>33</sup> Rodríguez Prampolini, Sáenz y Fuentes Rojas, “Algunas consideraciones generales sobre el fenómeno del arte”, en *La palabra de Juan O'Gorman. Selección de textos* (México: UNAM/IIIE, 1983), 41-57.

*múltiple*, un observador silencioso que ve en libertad y sin pretensión, como ejemplifican las mariposas que revuelan por arriba del caballete.

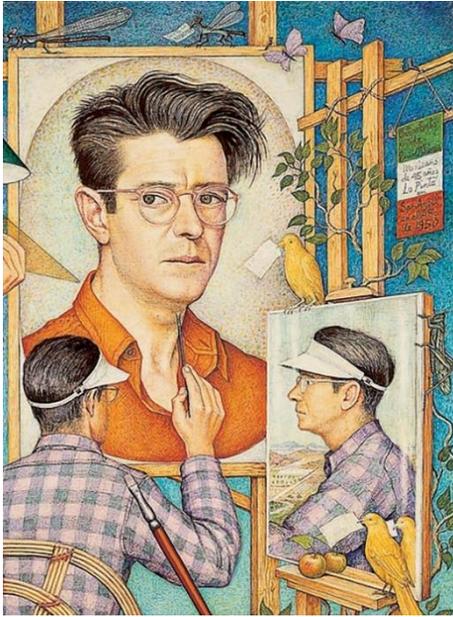


Fig. 15 Juan O'Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

Continuando con la escena del plano central del *Autorretrato múltiple*, en la que Juan O'Gorman aparece ejecutando su retrato, el O'Gorman de camisa color naranja tampoco corresponde visualmente al personaje reflejado en el espejo de la escena retratística; esta imagen parece ser más bien una réplica de un autorretrato dibujado a lápiz en 1944 (Figura 16), cuyo aspecto denota la misma edad, si se confronta con algunas fotografías del artista en la década de los 30 (Figura 17), justo de la época cuando ejercía como arquitecto funcionalista.

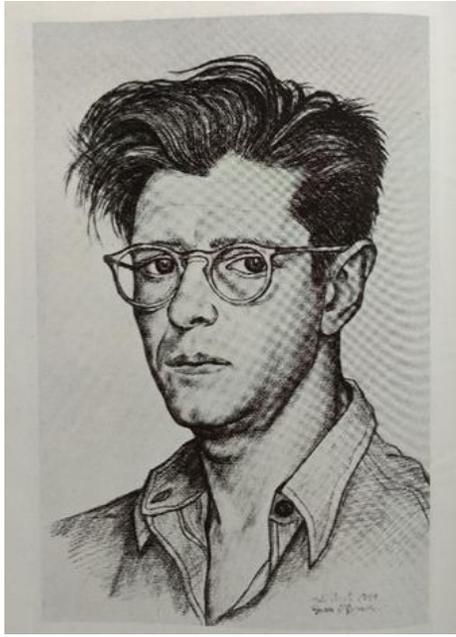


Fig. 16 Autorretrato de 1944, dibujo a lápiz



Fig. 17 Juan O’Gorman y Diego Rivera en la casa estudio de Rivera



Fig. 18 Juan O’Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalles.

Por otro lado, las notas que sostienen los canarios funcionan como recurso visual para hacer hablar a la imagen, en este caso, a los canarios, de los cuales se sabe que el pintor también multiplicó su representación pues son también el retrato múltiple del canario que tenía de mascota<sup>34</sup>.

El ave que aparece frente al espejo tiene una nota en la que se lee: “Enséñame a pintar y te enseñaré a volar”, mientras que el canario que se encuentra en la parte superior del espejo tiene en el

<sup>34</sup> Museo de Arte Moderno (@museoAmodernoMX). «Dato curioso: ¿#Sabías Qué el pequeño canario que Juan O’Gorman pinta, múltiples veces, en el “Autorretrato (múltiple)” era su mascota? Su pequeño amigo lo acompañaba mientras él trabajaba en su caballete». Twitter, 7 de julio de 2020, <https://twitter.com/museoAmodernoMX/status/1280509375098966016?s=20&t=5j9oo9MoO6wanMph9zNHVQ>

pico un papel que dice: “A mí no me parece que se parece”; ambos personajes pueden representar la recepción de la obra, en este caso, al espectador, quien, a pesar de no ser especialista, tiene la facultad de expresar su opinión.

Por otro lado, la frase “A mí no me parece que se parece”, también, pone en duda la objetividad que la tradición le ha atribuido al género retrato, como referente real de un sujeto; sin embargo, como ya se apuntó, la autorrepresentación múltiple de esta obra evidencia el carácter fenoménico de toda representación, es decir, O’Gorman trata la realidad retratada como apariencia y así la presenta.

El reflejo del espejo presenta de fondo un paisaje, lo que indica que el retrato se realizó al aire libre, sin embargo, es una escena que contrasta con la lámpara de interiores

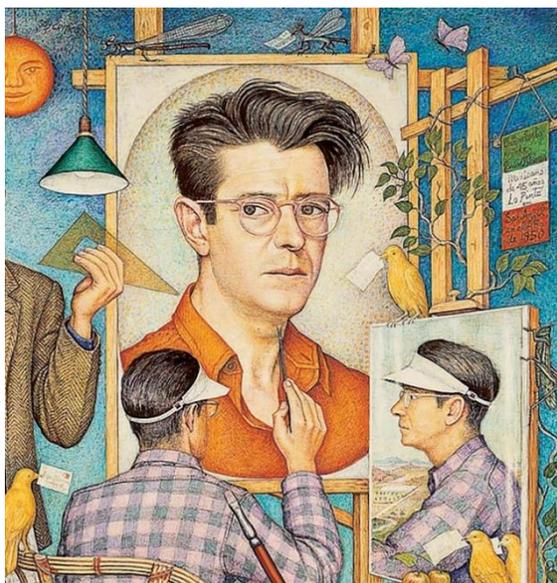


Fig. 19 Juan O’Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

color verde que se encuentra por encima de la escuadra del arquitecto; así también la idea del exterior contrasta con el texto que presenta el canario de la silla, el cual dice el nombre y la dirección del artista “ Juan O’Gorman, Jardín 10, San Ángel”, información que también se menciona en el texto escrito sobre la bandera tricolor.

La incorporación de texto es un elemento del que se han valido pintores para incorporarlo en piezas de distintos géneros.

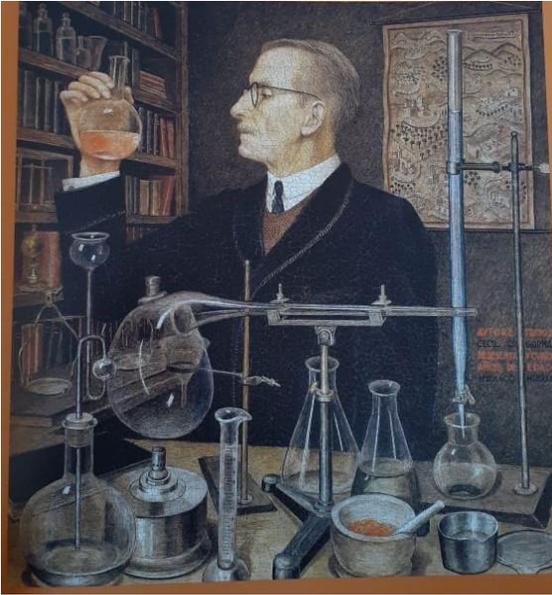


Fig. 20 Cecil Crawford O'Gorman, *Autorretrato*, 1936.

“Autorretrato de Cecil O'Gorman, de setenta y cuatro años de edad. México 1936.”

Pese a que el autor del *Autorretrato múltiple* reniegue de la relación que mantuvo con su padre, Cecil Crawford O'Gorman, a juicio del historiador Justino Fernández<sup>35</sup>, en la obra pictórica de ambos se aprecia un vínculo, tanto por el uso de la técnica del temple como por los géneros trabajados, retrato y paisaje, así también por los elementos textuales que aparecen en varias de sus pinturas.

Hans Belting en su libro dedicado a la historia de la representación del rostro, hace una breve interpretación del Autorretrato de Jan Van Eyck<sup>36</sup> de 1433, conocido como *Retrato de hombre con turbante*. Específicamente retoma la función que cumple el texto que aparece en el marco de esta pintura, el cual dice en la parte superior: “hago lo que puedo”, mientras que en la parte inferior se lee: “Jan Van Eyck me hizo el 21 de octubre de 1433”. Belting considera que debido al carácter documental que se les atribuye a los

<sup>35</sup> Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo II (México: IIE/UNAM, 1994), 101-102.

<sup>36</sup> Hans Belting, *Faces. Una historia del rostro* (Madrid: Akal, 2021), 150.

autorretratos, se hace necesario incorporar el recurso verbal para que brinde más detalle o información, pues la representación por su propia lógica tiene un carácter estático. Tanto Juan O’Gorman con la frase del canario “A mí no me parece que se parece”, como Van Eyck con “Hago lo que puedo”, confrontan la referencialidad de la imagen; por otro lado, al mismo tiempo en el *Autorretrato múltiple* O’Gorman incorpora movimiento y temporalidad, es decir, al presentarlo como obra en proceso y no como obra terminada, trae una y otra vez la ausencia a la presencia y le otorga perpetuidad.

### **1.2 El *Autorretrato múltiple*, una crítica al presupuesto de referencialidad**

Queda claro que el *Autorretrato múltiple*, es una autorrepresentación de Juan O’Gorman, de su faceta como arquitecto y pintor; sin embargo, la imagen evidencia que no basta con reducir esta representación a la ilustración de la vida del artista; es preciso asumir que este autorretrato puede engendrar otras reflexiones si se le despoja del discurso explícitamente referencial.

Las múltiples representaciones del artista que aparecen en el autorretrato generan el cuestionamiento del vínculo tautológico (que se da por hecho) en relación con el retrato y la identidad; aceptar lo que hay de ficcionalidad e imaginación, incluso en la narración autobiográfica, llevaría a distintas interpretaciones.

Se puede decir que, de las autorreferencias del artista que aparecen en el *Autorretrato múltiple* ninguna posee ciertamente el carácter de veracidad que se le suele atribuir; como ya se mostró, algunas de las representaciones no coinciden ni en temporalidad, ni en la espacialidad que refieren los elementos textuales. Los estudios que existen de este multifacético artista han pasado por alto la trascendencia de estos detalles y más bien se los han atribuido, sin cuestionamiento, a la forma de expresión artística de Juan O’Gorman y a su influencia surrealista. Sin embargo, el análisis de estos aspectos se puede



Fig. 21 Johannes Gump, *Autorretrato*, 1646.  
Florenca, Galleria degli Uffizi

llevar por otros caminos; por ejemplo, Hans Belting en su libro *Faces. Una historia del rostro* realiza una interpretación, a partir de una valoración antropológica y filosófica, de la multiplicidad manifiesta en el autorretrato de Johannes Gump (Figura 21). En este cuadro el pintor aparece tres veces: a) pintando, dando la espalda al espectador; b) en el cuadro, autorretrato en ejecución que aparece en la escena de la pintura; c) en el espejo, como lo muestra el reflejo del perfil de Gump que se está pintando.

Belting identifica el carácter ficcional presente en este autorretrato de Johannes Gump a partir del juego de miradas y percibe que la mirada ausente del personaje del espejo evidencia la presencia del sujeto en la escena, pero no al sujeto mismo, es decir, lo presenta como mero fenómeno visual, como un reflejo. Por otro lado, la mirada del artista que aparece en la pintura, la que confronta al espectador, es la que presume tener semejanza con el rostro del pintor que en la representación está oculto; lo que insinúa que el rostro que

se presenta siempre es una construcción y, en palabras de Belting, una ficción, pues resulta ser una utopía la aprehensión del sí mismo. Entonces, siguiendo al crítico, los autorretratos están configurados por una ausencia y la imagen del rostro no es más que una máscara que se presenta como sujeto real.

Jean-Luc Nancy ofrece otro acercamiento a este mismo autorretrato de Johannes Gump; el filósofo propone un análisis a partir de la desemejanza, distinguiendo entre la imagen que ofrece el espejo y lo que se ve en el retrato, atribuyéndoles distintos niveles de veracidad: “el cuadro nos brinda expresamente la respuesta a través de los dos animales domésticos [...] el perro situado bajo el retrato [...] simboliza la fidelidad, mientras que el gato, bajo el espejo -indica -si no infidelidad, al menos una fidelidad menos patente.”<sup>37</sup>

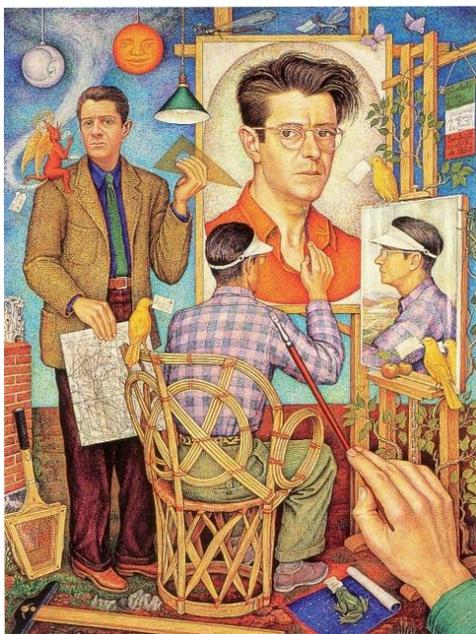


Fig. 22 Juan O'Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno. Detalle.

Por su parte, en el *Autorretrato múltiple* también se pueden vislumbrar distintos niveles de veracidad (o, se puede decir, distintos planos de ficcionalidad), en relación con lo real, con la realidad fuera del cuadro, pues la propia imagen no sólo da indicios de una configuración del exterior al interior, como se sugiere con la mano con pincel de la esquina inferior derecha, que en comparación por ejemplo con la aparición del arquitecto o con el autorretrato que pinta el Juan O'Gorman que está sentado, pinta desde el exterior y parece estar en un

nivel más real. Sin embargo, no deja de ser menos ficcional que el reflejo en el espejo, a

<sup>37</sup> Jean-Luc Nancy, “El retrato autónomo”. *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 42.

pesar de que se crea la ilusión de que hay elementos “menos ficticios” que otros; incluso, como ya se mencionó antes el O’Gorman arquitecto que se presenta como aparición es el que posee, físicamente, el semblante más acorde con el Juan O’Gorman de 45 años que presume la nota en la bandera, lo que llevaría a afirmar que la aparición es más real que las otras autorrepresentaciones.

La representación del espejo en los autorretratos es una constante, siendo también para la iconología el motivo de la autorreferencia; Massimo Cacciari en su texto *El dios que baila* presenta dos análisis relacionados con el espejo; uno, “El espejo de Platón”, en el que problematiza en torno a la representación visual desde un enfoque de la filosofía de la imagen; el otro, “Narciso, o de la pintura”, en el cual reflexiona sobre el ego y la identidad. En este segundo análisis escribe que para Alberti “Narciso descubrió verdaderamente la pintura, pero no porque descubre la imitación perfecta sino porque se reconoce como imagen y ese reconocimiento lo aniquila”.<sup>38</sup>

En este sentido, Cacciari les atribuye a los pintores el reconocimiento de la necesidad de la representación, explica que el principio de imitación no se refiere a la noción de correspondencia sino a la posibilidad que el pintor otorga a cada cosa de reconocerse como reflejo.<sup>39</sup>

En esta línea discursiva se puede decir que Juan O’Gorman parece estar muy conciente de lo que significa ser un pintor, un creador de imágenes, al grado que el *Autorretrato múltiple* parece presentar una variedad de representaciones y las hace convivir apelando a la referencialidad múltiple, como lo sugiere el título.

---

<sup>38</sup> Massimo Cacciari, “Narciso, o de la pintura”. *El dios que baila* (México: Paidós, 2000), 86.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, 87.

La ficcionalidad es un tema que también se ha abordado en estudios sobre la imagen; por ejemplo, en *La mirada del retrato*, Jean-Luc Nancy recurre implícitamente a la noción de ficcionalidad para indicar que retratar no se reduce únicamente a reproducir, ya que en el retrato entra en juego la invención o producción del propio sujeto. He aquí el hábil análisis que hace este filósofo francés sobre los autorretratos, específicamente sobre los que manifiestan desde la visualidad el mismo proceso de autorrepresentación (pintor que se presenta ejecutando su labor); Nancy denomina a este tipo de retratos “pintura autónoma” debido al doble carácter reflexivo al que apelan (tanto por el sí mismo, como por lo que se proyecta, que es la imagen).<sup>40</sup> Por otro lado, Hans Belting, en su historia del rostro<sup>41</sup>, contextualiza las connotaciones del retrato moderno y enfatiza, desde las propiedades de la imagen, la inscripción ficcional de las representaciones retratísticas, lo que en el caso del autorretrato enuncia como “la dolorosa conciencia de que, al representarse, se estaban transformando en una máscara [...]”<sup>42</sup>, también por su carácter público como rol social en relación con una concepción privada de la propia subjetividad.

Juan O’Gorman, hombre de fuertes convicciones e ideales de justicia, nunca se mantuvo al margen si eso implicaba enajenar su ser. Fue un sujeto más crítico que diplomático, sabía del tema de las máscaras y del poder de la imagen; de tal manera, las múltiples representaciones de O’Gorman que constituyen su autorretrato llevan a pensar que el tema de esta obra no es el autorretrato, sino la imagen.

---

<sup>40</sup> Jean-Luc Nancy, “El retrato autónomo”. *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006).

<sup>41</sup> Cf. Hans Belting, *Faces. Una historia del rostro* (Madrid: Akal, 2021)

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 147.

## 2. Sobre la autorreferencia de la imagen

Plantear la posibilidad de que en el *Autorretrato múltiple* cabe una reflexión sobre las imágenes y su función, específicamente porque la propia configuración y los elementos de esta obra así lo interpelan, incita a reorientar el enfoque hacia los estudios de la imagen. Sin embargo, antes de encaminar este segundo apartado, se considera necesario hacer un breve recorrido teórico para enmarcar los postulados de la Teoría de la Imagen que orientarán un nuevo enfoque con el que se regresará a revisar el autorretrato de O’Gorman.

### 2.1 Del “giro icónico” a la “ciencia de la imagen” (*Bildwissenschaft*), un breve panorama

Los recientes estudios sobre la imagen han tomado distancia respecto del tratamiento que la iconología da a la imagen. Se puede decir que el análisis iconológico está más que consolidado en las investigaciones de la historia del arte; sin embargo, en los últimos años este método de interpretación derivó en un nuevo enfoque de investigación que no sólo aplica para el campo del arte, sino para el estudio de la imagen en general.

Este nuevo interés transita por un sendero de reflexión interdisciplinaria, tan fructífero como inestable. Nociones como “giro icónico”, “giro pictorial”, “lógica de las imágenes”, “metaimagen” son argumentos que se encuentran en los recientes estudios de la imagen, trabajados por algunos autores bajo la adscripción de “ciencia de la imagen” (*Bildwissenschaft*).

W. J. T. Mitchell, quien encabeza la reflexión en la vertiente anglosajona, se refiere a la ciencia de la imagen como “la era post-Panofsky [...] “iconología crítica”, ha comenzado a hacerse cargo de las formas reflexivas y autocríticas de las imágenes; relaciones de las imágenes con la lengua; el estatus de las imágenes mentales, la fantasía y la memoria; el estatus teológico y político de las imágenes en el fenómeno de la iconoclastia y la iconofobia; la interacción entre las imágenes virtuales y materiales, las imaginarias y las reales [...]”<sup>43</sup>, entre otras aristas relacionadas. Las aportaciones que ha hecho este pensador estadounidense han servido para apuntalar el denominado “giro pictorial” hacia una inminente ciencia de la imagen.

Es importante mencionar que Mitchell no fue el primero ni el único en centrar su investigación en torno a la naturaleza, lógica y usos de la imagen. En el continente europeo varios autores también especularon sobre las mismas inquietudes. En Suiza, Gottfried Boehm, quien puede ser considerado el pionero de los estudios de la imagen, desde finales de los años 60 reflexionó sobre la posibilidad de asumir una naturaleza icónica constitutiva del ser humano, lo que define como “homopictur”.

Boehm justifica la necesidad de pensar con fines teóricos la función de las imágenes, su lógica y su ontología; reconoce que las artes visuales en distintos momentos sí lo han hecho, sobre todo a partir de la experimentación técnica y formal; sin embargo, argumenta que dichas reflexiones se han quedado enmarcadas en el discurso de la producción artística y de la narrativa hegemónica de la historia del arte.

---

<sup>43</sup> W.J. T. Mitchell, *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* (Madrid: Akal, 2019), 19.

Lo que Gottfried Boehm propone es reconocer cierta soberanía en las imágenes para interpretarlas a partir de lo que ellas muestran y no desde lo que los textos dicen de ellas. Suponer que las imágenes presentan una indeterminación que puede cambiar el discurso de éstas implica a su vez otro tipo de espectador, uno que asuma el distanciamiento respecto a la lógica de la referencialidad y no lo vea como falta, sino más bien como una potencialidad icónica que abre caminos de interpretación, los cuales también pueden dar cuenta de la condición de la imagen y de la visualidad. A este interés teórico por la imagen es lo que se denomina “giro icónico” y lo que W. J. T. Mitchell ha nombrado “giro pictorial”, insistiendo en la centralidad de las imágenes y su estudio en el mundo contemporáneo<sup>44</sup>.

El enfoque de este giro no se plantea exclusivo del campo de la historia del arte ni de las imágenes actuales. Tanto la vertiente de la filosofía continental<sup>45</sup> como la concepción anglosajona ponen en evidencia que el cambio de paradigma (respecto al “giro lingüístico”), que hoy tiene a la imagen por problema también permite la reinterpretación de imágenes del pasado, lo que posibilita nuevas aportaciones en distintos campos del conocimiento.

Entre los investigadores de la línea de estudio de la ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*) también aparecen Hans Belting, Horst Bredekamp, James Elkins, por mencionar algunos, pues la lista de estudiosos del tema sigue en aumento.

---

<sup>44</sup> Aunque el *Autorretrato múltiple* y la obra en general de Juan O’Gorman se sitúan en el periodo del arte moderno, no se excluye que se pueda hacer un vínculo de esta pintura con la teoría de la imagen, pues aunque los autores de esta línea de investigación dan cuenta del mundo contemporáneo, su enfoque no es exclusivo de las expresiones visuales de este contexto, y, a decir de Juan O’Gorman, mucha de su obra pictórica es más que visionaria.

<sup>45</sup> Se refiere a una distinción que caracteriza a la filosofía del siglo XX y comúnmente asumida por el pensamiento contemporáneo. Se distingue la filosofía realizada en el continente europeo como filosofía continental, de la filosofía que se sustenta en el método analítico y se desarrolla en los países anglosajones. Ver Luis Plancencia, “Consideraciones sobre la distinción entre filosofía analítica y filosofía continental, en *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, núm. 9, 2017 (diciembre), 7-14

Resulta sugerente identificar que, en distintas ubicaciones geográficas, durante la segunda mitad del siglo XX, se presentó la necesidad de pensar en torno a las posibilidades de una ciencia de la imagen. Este tema se aborda en una serie de cartas emitidas entre Boehm y Mitchell<sup>46</sup>; en las que reconocen la originalidad de sus reflexiones, sobre todo por el hecho de que ambos autores admiten no haber tenido ningún conocimiento sobre sus respectivos trabajos de investigación. En la misma correspondencia también identifican sus coincidencias y diferencias en torno al estudio de la imagen; por ejemplo, ambos postulan la transición del giro lingüístico al icónico, pero las cualidades de su idioma, alemán e inglés respectivamente, los hace plantear algunas diferencias en torno a lo que entienden por imagen.

En su texto *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, Gottfried Boehm describe la imagen como un cuerpo cargado de tensión que no se reduce a su aspecto material, más bien lo ubica en la intersección entre lo real y lo irreal, cualidad que se vincula con el significado de la palabra alemana *Bild*, la cual concibe en la misma adscripción imágenes internas y externas. Por otro lado, el término en inglés *picture*, usado por Mitchell para sus investigaciones, distinto de la palabra *image*, hace referencia al aspecto material, por lo que en la traducción al español se entiende como “imagen material” (externa), es decir aquella que se encuentra en un soporte, lo que facilita la comprensión de la diversidad de objetos de análisis (desde pinturas, dibujos, imágenes científicas, imágenes mentales, imágenes verbales, etc.).

---

<sup>46</sup> Cf. “El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)” pp. 57-70 y “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (II)” pp. 71-86, en Ana García Varas, *Filosofía de la imagen* (Madrid: Universidad de Salamanca, 2011).

Parte de la reflexión que proponen los estudios de la imagen resuena como eco de la crítica al canon artístico que manifestaron las expresiones artísticas de finales del siglo XIX y del siglo XX; en este contexto, Clement Greenberg<sup>47</sup> relaciona la emergencia de la actitud autorreflexiva del impresionismo con la noción kantiana de 'crítica', la cual, aplicada para pensar el arte, revierte el proceso racional hacia los propios medios artísticos, por ejemplo, como lo plantea el formalismo de Greenberg en la pintura, pues consideró que es posible encontrar la justificación de la pintura a partir de la comprensión de las cualidades de la misma.

La reflexión sobre las posibilidades de la pintura, desde el cuestionamiento de la definición del arte en general, derivó en la inestabilidad de la institución de las denominadas Bellas Artes. Al respecto, Larry Shiner, en *La invención del arte. Una historia cultural*, hace un recorrido histórico en el que identifica los factores que propiciaron la consolidación del sistema moderno del arte y su declive. Aunque su reflexión tiene un enfoque más cercano a los estudios antropológicos y culturales, pone en evidencia la inevitable autocrítica del ámbito artístico y de sus propios medios. Esta reflexión encontró su punto polémico con la pregunta por el fin del arte, planteada tanto por Hans Belting, como por Artur Danto<sup>48</sup>. Esta interrogante comprende la resistencia a las formas academicistas de creación artística y el rechazo a la categorización por géneros pictóricos, también el cuestionamiento de la concepción lineal y progresiva de la historia del arte. En lo que tanto Belting como Danto entienden como la crisis de la pintura Gottfried Boehm ve la necesidad de pensar la imagen: “con la disolución de los límites, las imágenes ganaron

---

<sup>47</sup> Clement Greenberg. “La pintura moderna”. En: *La pintura moderna y otros ensayos* (Madrid: Siruela, 2006), 111- 121.

<sup>48</sup> Cf. Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad* y Artur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*.

universalidad... se tornó cuestionable, a la vez que digno de ser cuestionado, lo que las imágenes son [...] cómo se fundamentan y mediante qué tipo de funciones se manifiestan.”<sup>49</sup>

Respecto a la trayectoria planteada de los estudios en relación con la imagen quedan a modo de reflexión las siguientes palabras que Boehm escribió a W. J. T. Mitchell: “[...] tuve la impresión de que se habían encontrado en un bosque dos caminantes que habían atravesado el mismo recién conocido continente de fenómenos icónicos y visuales, dejando tras de sí puntos de referencia [...] Por fortuna, no estamos solos en este viaje[...] los días de trabajo pionero ya han pasado [...] la fascinación por los nuevos horizontes [...] en la actualidad nutre el discurso de la teoría o de la ciencia de la imagen [...]”<sup>50</sup>

## **2.2 El potencial deíctico del *Autorretrato múltiple***

Para iniciar este apartado, vale la pena recordar el argumento que expone Michel Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas*: “[...]la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas [...] manifiestan [...] sus condiciones de posibilidad.”<sup>51</sup>; ya desde aquí Foucault pone de manifiesto el poder epistémico que se perpetua por el hecho de asumir un único orden de las cosas junto con sus determinantes, pero, en la misma medida, plantea la

---

<sup>49</sup> Gottfried Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar* Traducción, notas y glosario a cargo de la Dra. Linda Báez Rubí, investigadora del IIE. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 2017), 25.

<sup>50</sup> “El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I)”, en Ana García Vara, *Filosofía de la imagen* (Madrid: Universidad de Salamanca, 2011), 58.

<sup>51</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI, 2010), 15.

posibilidad de admitir un orden en lo otro. Desde esa perspectiva, entonces, se puede asumir una clara distinción entre lo que la imagen dice y sus posibilidades de mostrar.

Gottfried Boehm denomina el poder de mostrar como “potencial deíctico”<sup>52</sup>, plantea que esta cualidad, existe potencialmente en toda imagen, pero depende de la particularidad de cada una, así como de la mirada perspicaz del observador. “Las imágenes descansan sobre *un doble mostrar*, según su naturaleza; a saber, muestran algo y se *muestran a sí mismas* [...]”<sup>53</sup> Esta concepción deíctica no reduce la imagen al lenguaje, tampoco intenta equipararlos, más bien se abre a otras formas en las que éstas generan sentido.

El autorretrato de Juan O’Gorman se presenta como una obra enigmática que, dentro del paradigma de la imagen, interpela. “Acerca de la potencialidad se puede hablar con toda razón debido a que *el mismo* objeto, según su aspecto y posición, es susceptible de mostrarse *completamente distinto* a pesar de que mantenga su identidad.”<sup>54</sup> En este caso, en el *Autorretrato múltiple* no hay elementos difusos, el uso de la línea presenta todos sus elementos bien delimitados, se observa una clara distinción entre figura y fondo, lo que dice la imagen es, claramente, que se trata de un autorretrato; sin embargo, la propia cualidad de este autorretrato indica que hay algo que no está dicho, estos son espacios de indeterminación que el observador puede decodificar.

Es en relación con esta idea que, el doble mostrar del que habla Boehm, remite a la propia imagen, se vierte en autorreflexividad. Tal como también lo planteó Mitchell en su texto “What Do Pictures Really Want?”: “What pictures want in the last instance, then, is

---

<sup>52</sup> Cfr. Gottfried Boehm, “La potencialidad del mostrar. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 2017), 30-45.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, 13

<sup>54</sup> *Ibíd.*, 252.

simply to be asked what they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all.”<sup>55</sup>

La teoría de la imagen ha recibido críticas respecto al antropomorfismo del postulado anterior, pues Mitchell no es el único que, con fines teóricos, les atribuye voluntad a las imágenes. También, Horst Bredekamp apuesta por una interpretación similar que denomina “teoría del acto icónico”<sup>56</sup>.

Los estudios sobre la imagen, fuera de los postulados de la teoría de la imagen, por lo regular han subyugado la imagen a las posibilidades del lenguaje, ésta es la crítica que tanto Mitchell como Boehm hacen a la iconología; sin embargo, es claro que, en este ejercicio mental, en el que las imágenes quieren o desean que se les cuestione, es el observador el que realmente responde en nombre de las imágenes. Suponer que las imágenes confrontan resulta provocador, pues descoloca al observador, se pone en duda la lógica según la que se acostumbra a ver (incluso, a decir), esto genera una crítica a los presupuestos establecidos de quién ve y qué se puede ver (de quién puede decir y qué se puede decir).

De lo que se trata entonces es de reconocer que en el campo de las imágenes no todo está dicho, que en ellas hay un espacio de indeterminación y de juego interpretativo que siempre ha existido, pero que de esta cualidad poco se ha dicho.

---

<sup>55</sup> W.T.J. Mitchell, “What Do Pictures Really Want?”, *October*, 77, Summer 1996, 71-82, [https://monoskop.org/images/2/25/Mitchell\\_WJT\\_1996\\_What\\_do\\_Pictures\\_Really\\_Want.pdf](https://monoskop.org/images/2/25/Mitchell_WJT_1996_What_do_Pictures_Really_Want.pdf) (consultado 01-02-2021)

<sup>56</sup> La propuesta teórica de Horst Bredekamp no se incluye en este trabajo porque dada la naturaleza de éste, rebasa el tiempo y el espacio de la presente investigación, pues hubiera sido necesario hacer una valoración y confrontación detallada de sus textos originales de teoría de la imagen con las versiones traducidas al español y al inglés.

Retomando la idea anterior, vale la pena preguntarse qué muestra el *Autorretrato múltiple* y en qué se distingue lo que muestra de lo que dice, sobre todo porque lo que dice es evidente, se trata de una autorrepresentación múltiple del artista que incluso puede identificarse así respondiendo al tradicional vínculo tautológico que se hace a partir de la lectura del título. Por otro lado, se puede especular que el eje medular sobre el que se sustenta el poder de mostrar en este autorretrato de O’Gorman es la multiplicidad; ésta se presenta como un tema que amerita una reflexión en particular, no por lo que se pueda decir en relación con la esencia del ser o con la identidad del sujeto, pues estos temas llevarían hacia el camino de la ontología o hacia una vuelta a la biografía del artista. Lo que aquí se quiere enfatizar es que el aspecto múltiple en la representación incita a una reflexión en torno a la imagen como representación y a las formas en que ésta hace posible presentar una imagen dentro de otra y cómo esta condición impulsa a dar cuenta de ello.

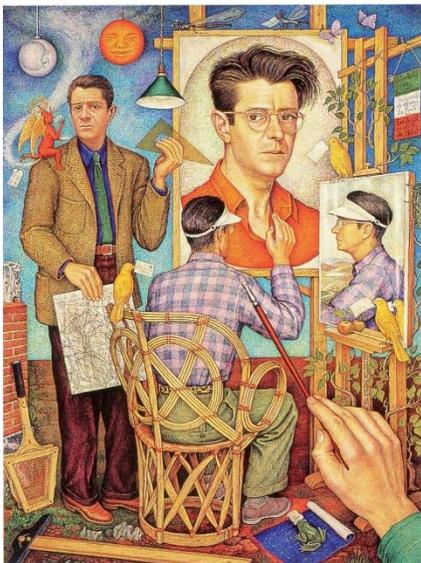


Fig. 23 Juan O’Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno.

En el *Autorretrato múltiple* se presenta como primer medio de representación la pintura, pero en ésta hay referencias a imágenes en otros medios como el dibujo, el reflejo del espejo, la imagen mental y las imágenes que emergen de un texto, incluso una alusión a la imagen real. La noción de “continuo icónico” puede dar cuenta de esta especie de fusión, pues de acuerdo con Boehm, es un estado de la modernidad en el que se “[...]”

presupone una libre transición hacia lo visible y en cualquier parte puede cristalizar en una imagen”<sup>57</sup> (sin importar el tipo de medio).

Esta multiplicidad lleva a pensar sobre la imagen y sus cualidades, ya no en relación con la verdad ni la referencialidad como se haría desde la filosofía de la imagen, sino como ya se viene apuntando, desde la teoría de la imagen, la cual cosechando de la fenomenología acepta la imagen como un fenómeno visual que se presenta como la representación de algo, es decir, se trata de un fenómeno que descansa en la percepción, en el acto de ver; tal como indica el filósofo Massimo Cacciari en su comparación de la pintura con el espejo<sup>58</sup>, en la cual argumenta que lo que aparece en ambos es la ausencia de lo que se considera un referente real (verdadero).

El análisis sobre la autorreflexividad y autorreferencialidad de las imágenes lo desarrolla Horst Bredekamp de forma semejante a la reflexión de W. J. T. Mitchell, el primer teórico desde la noción de “acto icónico intrínseco”<sup>59</sup>, mientras que el segundo hace la reflexión a partir del concepto de metaimagen.

### **2.3 El Autorretrato múltiple, un ejemplo de metaimagen**

Mitchell concibe las metaimágenes (*metapictures*) como uno de los cuatro conceptos fundamentales de la ciencia de la imagen<sup>60</sup> y plantea que se pueden comprender a partir de

---

<sup>57</sup> Gottfried Boehm, “La potencialidad del mostrar”. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 2017), 210.

<sup>58</sup> Véase Massimo Cacciari, “El espejo de Platón”. *El dios que baila* (Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2000).

<sup>59</sup> Cf. Horst Bredekamp. *Teoría del acto icónico* (Madrid: Akal, 2017).

<sup>60</sup> W.J.T. Mitchell, “La ciencia de la imagen”. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios* (Madrid: Akal, 2019), 23-30. En este capítulo hace un esbozo de los que considera cuatro conceptos fundamentales de la ciencia de la imagen: 1) el giro pictorial, 2) distinción entre imagen e imagen material, 3) metaimagen y 4) bioimagen.

una tipología que entiende tanto la autorreferencia como la referencia a otras imágenes (del mismo medio o de otros), por lo que, las imágenes se convierten en dispositivos para reflexionar sobre sí mismas. “Cabe señalar un sentido en el que cualquier imagen puede convertirse en una metaimagen: cada vez que se emplee como un dispositivo para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes”.<sup>61</sup>

Como primer acercamiento se puede pensar en el *Autorretrato múltiple* como metaimagen porque es una imagen que se constituye de otras imágenes enmarcadas, es decir, el autorretrato que se encuentra en el plano central, también la autorreferencia al propio *Autorretrato múltiple* con el boceto a lápiz de la misma obra, que sostiene el personaje arquitecto.

Mitchell desarrolla el tema de las metaimágenes con más profundidad en un ensayo con el mismo título incluido en el libro *Teoría de la imagen*; este texto presenta la potencialidad que tienen las imágenes para evidenciar, reflexionar y problematizar sobre su propia condición, de la misma manera plantea la posibilidad de un metalenguaje: “Quiero experimentar con la idea de que las imágenes puedan ser capaces de reflexionar sobre sí mismas, capaces de proporcionar un discurso de segundo orden que nos diga o por lo menos nos muestre algo sobre las imágenes”.<sup>62</sup>

Este autor concibe una tipología de metaimágenes<sup>63</sup>, identifica tres formas en las que se puede presentar la autorreferencialidad, aunque en este ensayo sólo se hace énfasis

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*, 29.

<sup>62</sup> W. J. T. Mitchell, “Metaimágenes”. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Akal, 2009), 41.

<sup>63</sup> En el capítulo 2 “Metaimágenes” del libro *Teoría de la imagen*, Mitchell desarrolla el tema de la metaimagen a partir de distintas acepciones, los tres tipos de metaimagen a los que se refiere son: la imagen en sí misma, ésta incluye dos acepciones más, una que remite a las formas clásicas o canónicas de representar que incluye en el apartado con el título “Otras imágenes” y la denominada “imagen dialéctica”; el segundo tipo es la meta-metaimagen; y por último, concibe a las imágenes que hablan. Sin embargo, es en el libro *La*



Fig. 24. Steinberg. *The Spiral* (1964), de la Serie de Steinberg *New World*. Dibujo de Saul Steinberg; ©1963,1991, The New Yorker Magazine, Inc.

en los tipos de autorreferencia visual que, en este acercamiento, pueden vislumbrarse en el *Autorretrato múltiple*.

Uno de los tipos de metaimagen es la “*imagen en sí misma*”, la cual remite a la propia configuración de la imagen; el ejemplo que utiliza W. J. T. Mitchell para ilustrar la cualidad autorreferencial es *The Spiral* de la serie de

dibujos para la portada de *New World* de Saul Steinberg (Figura 24); esta imagen no sólo

presenta su autoconfiguración en acto, además evidencia las dimensiones visuales de toda imagen, es decir, la delimitación entre el adentro (lo que corresponde a la imagen y lo que aparece en ella) y el afuera (el espacio en donde se encuentra la imagen). Con este ejemplo Mitchell también demuestra que la imagen puede afectar la percepción visual si su configuración presenta una transgresión de lo que se entiende como el marco. Esto quiere decir que se difumina la relación que existe entre el interior y el exterior. La imagen puede mostrar el efecto de algo que, del afuera, logra traspasarla, en este caso “el exterior” que aparece en la imagen forma parte de ésta, tal como lo que se presenta en *New World*.

---

ciencia de la imagen. *Iconología, cultura visual y estética de los medios* donde hace referencia a una “Tipología de la autorreferencialidad en la representación visual”.

Otra posibilidad de este mismo efecto de la imagen, pero en sentido opuesto a lo que presenta la portada de la serie de Steinberg, sería la percepción de que el interior o lo



Fig. 25 Pere Borrell. *Huyendo de la crítica*, 1874, óleo sobre lienzo, Banco de España, Madrid.

que corresponde a la imagen sale e interactúa de algún modo con la realidad (el exterior) eliminando por completo el carácter ficcional propio de la imagen, esta cualidad puede ejemplificarse con la pintura *Huyendo de la crítica*<sup>64</sup> (Figura 25) del artista Pere Borrell, una obra que genera la misma reflexión sobre las propiedades de la imagen, no sólo en relación con sus límites formales, materiales y el lugar que ocupa en la realidad, sino en un nivel más autorreferencial porque representa la personificación de la propia pintura.

---

<sup>64</sup> Cabe mencionar que la pintura *Huyendo de la crítica* y la cualidad que se le atribuye en este ensayo, no la trabaja W. J. T. Mitchell; puede encontrarse una referencia sobre esta pintura en el apartado “El acto intrínseco, la forma en tanto que forma” del libro *Teoría del acto icónico* de Horst Bredekamp.

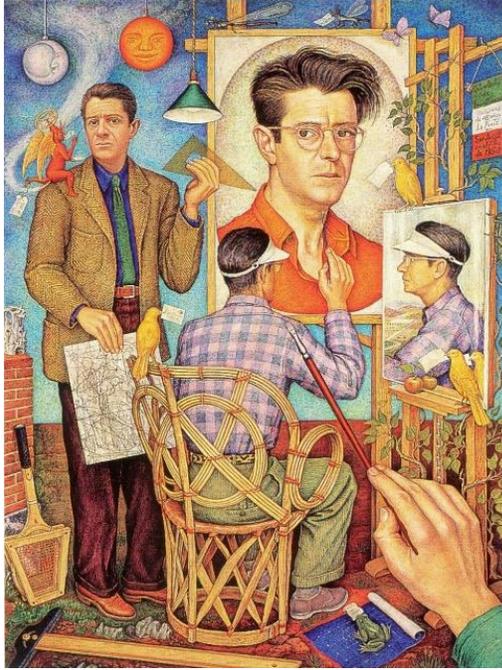


Fig. 26 Juan O'Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno.

El *Autorretrato múltiple* presenta dos acepciones del tipo “*imagen en sí misma*”; por un lado, se trata de una pintura que manifiesta constituirse a sí misma, posibilitando una apreciación bidireccional (de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro) respecto al orden en el que se pintó. En este juego del ver, la mano que aparece en la parte inferior derecha de la imagen es la que guía el recorrido visual, pues no sólo activa una forma de percepción háptica, sino también le atribuye movimiento a la imagen; se

puede apreciar que la mano pinta el fondo y de alguna manera va sobrepintando los demás elementos hasta finalizar la pintura, anunciando con el mismo movimiento el exterior de la imagen, así, se asume que la mano con el pincel posee cierto animismo.

La otra apreciación posible implica poner atención en los personajes que están ejecutando la pintura, ya que en ellos recae el fenómeno de la autorrepresentación, tanto por el motivo autorretrato, como por la autorreferencia a la imagen y a su configuración. En este caso la mano con pincel que parece introducirse desde el exterior, al tiempo que se pinta sentado ejecutando su retrato, dota de vida a la escena central, que se vuelve a presentar en el reflejo del espejo. Esta triple autorrepresentación expone el carácter autoconstituyente de la imagen, aunque del lado izquierdo del cuadro de O'Gorman hay una segunda referencia de la autoproducción. En este plano hay un personaje, un “ángel caído” que está pintando al personaje arquitecto.

A la mano que pinta desde la esquina inferior derecha, se le puede atribuir la ejecución total de la imagen, pues parece sobreponerse a ésta y, sin embargo, también está presente, no es ajena a la imagen. De este efecto que descoloca al espectador escribió Walter Benjamín en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; cuando reflexiona sobre el cine reconoce que la percepción táctil es propia de la modernidad, se refiere a lo táctil como aquel desafío de los sentidos al que se enfrentan los espectadores cuando entran en contacto con las nuevas formas de experiencia inmersiva, aunque Benjamín enfatizó esta idea en relación con las escenas de cine que, en un primer momento, se percibían traspasando el límite de la pantalla, hoy este efecto háptico se usa en distintas prácticas artísticas y diversos espectáculos.



Fig. 27 Diego Rodríguez de Silva Velázquez. *Las Meninas*, 1656, Museo del Prado, Madrid.

Otro tipo de metaimagen que concibe W.J.T. Mitchell es la que denomina “meta metaimagen”; la cual, a diferencia de los otros tipos, no se refiere a otras representaciones, ni a la cualidad autoconstituyente; lo que se muestra en este tipo de metaimagen es lo que Foucault denominó el “ciclo completo de la representación”<sup>65</sup>. Mitchell, al igual que el filósofo francés, se vale de la pintura *Las Meninas*<sup>66</sup> (Figura 27) pero para abordar su

<sup>65</sup> Michel Foucault, “Las Meninas”. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI, 2010), 28.

<sup>66</sup> En adelante se distingue *Las Meninas*, nombre de la pintura de Velázquez, de “Las Meninas”, que alude al capítulo 1 del libro *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault.

concepto de meta metaimagen; de esta manera, se refiere a esta obra de Diego Velázquez como "... un laberinto enciclopédico de autorreferencia pictórica, que representa el juego entre el espectador, el productor y el objeto o modelo de la representación, como un ciclo complejo de intercambios y sustituciones."<sup>67</sup>

El teórico estadounidense le atribuye a Foucault llevar el análisis de *Las Meninas* del campo de la historia del arte (regido por la clasificación del epistema clásico) al campo de la metaimagen (reflexión interdisciplinaria que se sustenta en el carácter autoconsciente, propio del epistema moderno); más allá de repetir la interpretación del filósofo estructuralista, Mitchell resalta los aspectos teóricos que hacen de *Las Meninas* una obra que pone en entredicho la reflexión sobre su propia condición de imagen.

Siguiendo la propuesta de Foucault, para interpretar la imagen más allá de los métodos canónicos de la historia del arte se trata de fingir que no se sabe quiénes son los personajes que aparecen en la obra, cabe agregar que para tal punto también es conveniente omitir la identidad del artista, pues lo medular de una meta metaimagen son las reflexiones que llevan una y otra vez a la imagen. Así, lo que en *Las Meninas* detona la reflexión que hace Foucault es la mirada del pintor (de Velázquez)<sup>68</sup>, quien se presenta en pleno desempeño de su labor, pero su mirada parece dirigirse al exterior, es decir hacia el espectador, lo que provoca una primera interrogante, sobre la ficcionalidad de la imagen.

Respecto a este punto, se puede decir que la imagen ve, cruza mirada con el que mira y al mismo tiempo se pone en evidencia otro tema, la cuestión por el espectador, pues

---

<sup>67</sup> W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Akal, 2009), 58.

<sup>68</sup> Es importante decir que todos los personajes que aparecen en la pintura dirigen la mirada al exterior, excepto el perro, el cual tiene la mirada perdida en algún punto del interior de la propia imagen. Quizá que el perro no confronte también responde a la construcción epistemológica antropocéntrica del mundo.

con este cruce de miradas cabe plantearse la pregunta que propone Foucault en “Las Meninas”, ¿vemos o nos ven?, de tal manera que la respuesta apunta a que el poder de mirar lo posee también la imagen.

El carácter autoconsciente de la meta metaimagen también se logra por los elementos que refieren al ciclo de la representación, los cuales son “[...] el pintor, sus herramientas y materiales, los cuadros terminados en las paredes, el rectángulo iluminando en la puerta y, sobre todo, el espejo sobre la pared de fondo, que parece reflejar a los espectadores de esta escena, que en sí mismos constituyen implícitamente el espectáculo a disposición de las miradas de las figuras de la escena.”<sup>69</sup>

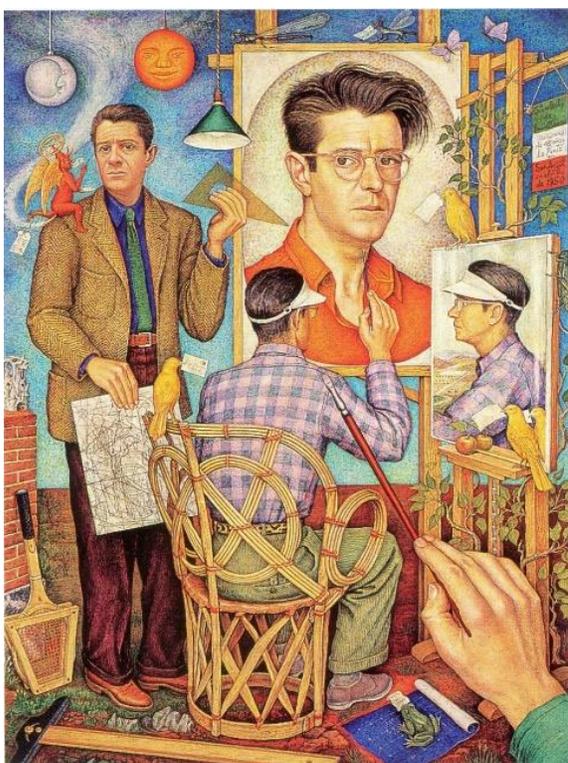


Fig. 28 Juan O'Gorman, *Autorretrato múltiple*, 1950, temple sobre masonite, 68 x 52 cm. México, Museo de Arte Moderno.

El *Autorretrato múltiple* conlleva a una interpretación similar y puede considerarse meta metaimagen en la medida que presenta varios de los elementos del circuito de la representación, aunque se muestran de cierta manera como paradoja, sobre todo porque el pintor funge como todos los elementos del circuito: a) en tanto modelo, como lo muestra el reflejo del espejo; b) como pintor, con sus pinturas, pincel y caballete; c) en la que se constituye como obra, el autorretrato sobre

<sup>69</sup> W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Akal, 2009), 61.

el caballete y el boceto mismo del *Autorretrato múltiple* que el O’Gorman arquitecto tiene en la mano; d) espectador, representado en ese sujeto de camisa naranja que se presenta en el autorretrato y que no sólo parece que ve hacia el exterior de la imagen sino que también confronta al espectador externo, a diferencia del personaje arquitecto que también dirige su mirada hacia algún punto del exterior de la imagen, pero en este caso la mirada se aprecia ausente.

Otra ambigüedad en el autorretrato de O’Gorman es que pone en entredicho el espacio en donde se está ejecutando, pues hay flora y fauna frente al fondo azul cielo, aparece un paisaje en el espejo, pero también hay tres elementos que cuelgan, al parecer, de algún techado y uno de ellos claramente es una lámpara.

Las múltiples representaciones de los mismos personajes (las cinco representaciones del pintor y las cuatro del canario, por ejemplo), así como la diversidad de elementos pintados abren un espacio de juego e indeterminación en el que toda mirada perspicaz puede reavivar en la imagen una multiplicidad de percepciones.

La interpretación foucaultiana de *Las Meninas* evidenció que el problema del poder se manifiesta incluso en las formas de representación visual; esto significa que la lógica del epistema se muestra en todas las formas de entender el mundo.

La reinterpretación que hizo W. J. T. Mitchell no sólo permite identificar esta obra de Velázquez como un ejemplo de metaimagen en su máxima expresión, sino también reconocer que la imagen es capaz de confrontar, de emitir y propiciar una reflexión sobre su

propia lógica. Intención similar pretende encauzar este ensayo en relación con las interpretaciones hasta ahora descritas del *Autorretrato múltiple*<sup>70</sup>.



Fig. 29 René Magritte "Ceci n'est pas une pipe" 1929. Estados Unidos, LACMA.

La teoría de la imagen concibe un tercer tipo de metaimagen que Mitchell denomina "imágenes que hablan". Para ilustrarlo, este teórico de la imagen recurre a la pintura de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (Figura 29) y al análisis que hace Foucault de ésta para ejemplificar qué tipo de autorreflexividad presentan estas

imágenes. W. J. T. Mitchell acepta que esta pintura de Magritte se puede interpretar como una imagen tramposa porque recurre al texto para referirse a sí misma. Sin embargo, para este autor, lo mismo que para Foucault, lo interesante de *Ceci n'est pas une pipe* es que pone en evidencia que hay una convención epistemológica que da cuenta de la relación entre imagen y texto, ésta asociada a un vínculo referencial. Mitchell explica lo anterior como "la costumbre que tenemos de hablar de las imágenes como si se tratara de las cosas mismas".<sup>71</sup> Esta obra de Magritte es una representación que no solo pone en duda dicha convención, sino que invita a desaprender el orden de lo visible y lo decible, pone de manifiesto la necesidad de reflexionar sobre las posibles relaciones entre imagen y texto.

---

<sup>70</sup> Si bien, Juan O'Gorman admite haber presenciado directamente *Las Meninas* de Diego Velázquez, reconoce que no fue del todo de su agrado. Véase Juan O'Gorman, *Autobiografía* (México: UNAM, 2007), 207. Así se descarta una influencia directa entre estas obras, el vínculo que aquí se propone es meramente teórico.

<sup>71</sup> W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Akal, 2009), 65.

El *Autorretrato múltiple*, en la medida que contiene elementos textuales, puede concebirse como una “imagen que habla”, pero vale la pena esclarecer qué tipo de relación entre imagen y texto se establece en esta obra y en qué medida remite a una autorreflexividad de la imagen.

En primera instancia, se puede identificar la función referencial en el texto que está escrito en la bandera del autorretrato, “Autorretrato de Juan O’Gorman, mexicano de 45 años. Lo pintó en San Ángel en el año 1950”. Esta información puede ser tomada como una autorreferencia verbal del artista, que en relación con la multiplicidad de representaciones visuales que presenta la pintura, el texto le otorga la estabilidad que exige la lógica de la referencialidad; esto quiere decir que, si se asume, gracias a la inscripción, que se trata de un autorretrato, en cierta forma se puede pensar que con dicha información queda completado el sentido de la imagen. Esta interpretación sobre el carácter referencial del texto vuelve sobre la lógica del poder ver y del poder decir que evidencia Foucault, la cual deja de lado toda posibilidad de refutar, criticar y de poner en duda el orden epistemológico establecido.

Similar a la reflexión inscrita en *Ceci n’est pas une pipe*, en el *Autorretrato múltiple*, la afirmación que aparece en el papel que porta el canario ubicado sobre el espejo: “A mí no me parece que se parece”, puede tomarse como la negación o, por lo menos, como la confrontación con el presupuesto de referencialidad con el que se vincula no sólo al texto y la imagen, sino a la imagen con la realidad.

Siguiendo el presupuesto de Foucault, mantener abierta la brecha entre lenguaje e imagen permitirá identificar las múltiples maneras en las que la imagen puede introducir el lenguaje escrito en su marco.

Como ya se mencionó, W. J. T. Mitchell identifica que la relación entre imagen y texto puede darse en forma de contradicción, tal como lo muestra *Ceci n'est pas une pipe*, o plantearse tautológicamente como sucede en los caligramas; pero también puede manifestarse como declaración y hacerse presente en la imagen. Para ejemplificar este tipo de relación Mitchell recurre a la inscripción “Yo también estuve (estoy) en Arcadia” (*Et in*

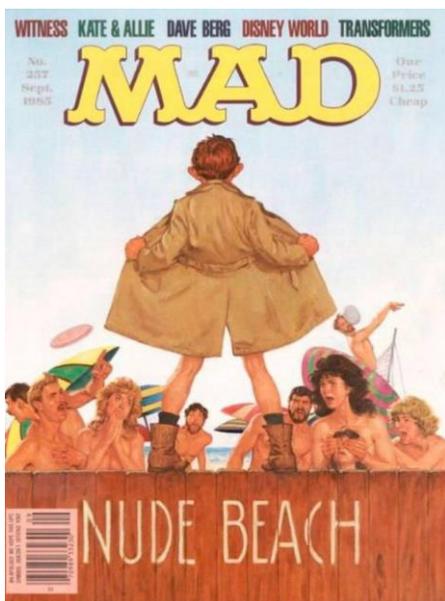


Fig. 30 Portada de la revista *MAD*, número 257, pintada por Richard Williams.

*Arcadia Ego*) enunciada en la pintura *Pastores de Arcadia* de Nicolás Poussin. Respecto a esta última forma de funcionamiento del texto se puede referir a las notas en las que Juan O’Gorman incluye su nombre y dirección, en este caso la nota que tiene el canario que está en la silla y la mención en la bandera, pues esta información confirma y ubica específicamente la presencia de un sujeto que visualmente parece omnipresente.

Por último, se analiza una especie de relación complementaria, donde uno de los órdenes (visual o verbal) omite el sentido y el otro lo completa. Para explicar esta relación, Mitchell recurre a una de las portadas de la revista *MAD*<sup>72</sup> (Figura 30). Aunque en el *Autorretrato múltiple* no hay un uso del texto tal como lo muestra la portada de *MAD*; sí se puede observar que las frases que, en el autorretrato de

<sup>72</sup> Mitchell interpreta esta imagen en la misma línea argumental de la teoría de Foucault, la cual manifiesta que las posibilidades de lo visible y lo decible sobre el deseo y la sexualidad corresponden con un determinado régimen de poder donde sólo es posible dar imagen a lo aceptado como normal y lo demás, lo anormal, se mantiene oculto o implícito. Cf. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Akal, 2009).

O’Gorman emiten los animales, que se muestran participes de la crítica de arte, son a su vez una voz que sólo puede resonar en libertad en la imagen artística.

Este tipo de censura, desde la lógica del poder sobre la que teoriza Foucault, indica que todo discurso que emerja del otro, del opuesto al que posee el poder, carece de validez; en este sentido, se puede hacer una interpretación de los mensajes que, por el uso del texto, se le atribuyen a los animales que aparecen en el *Autorretrato múltiple*, pues a estos el lenguaje verbal les cede parte de su autoridad, cualidad que se hace notar porque, a diferencia del perro que aparece en el cuadro de *Las Meninas*, el cual carece de toda intención con la mirada; los animales que representa Juan O’Gorman representan juicios críticos que se aceptan con buen humor por el contexto ficcional al que se atribuye el *Autorretrato múltiple*, recepción aceptable en comparación a suponer que las mismas acepciones se le atribuyeran directamente al artista.

Finalmente, en relación con las metaimágenes en general se puede decir que la discusión no está agotada, lo que plantea Mitchell es una de las varias lecturas posibles y como él mismo lo indica, no se trata de la cantidad de interpretaciones, pues con una que sea capaz de interpelar es suficiente para que se produzca una reflexión sobre la imagen y la experiencia visual.

## CONCLUSIÓN

Tras el análisis ya enunciado, se puede afirmar que una valoración iconográfica enunciada desde los parámetros de la historia del arte no sólo era necesaria para hacer un planteamiento crítico sobre la forma tradicional en la que se había abordado este autorretrato, sino también para quitarle la carga exclusiva de referencialidad que los estudios historiográficos le habían impuesto y para identificar el potencial de otras cualidades de este autorretrato como son la autorreferencialidad y la multiplicidad; las cuales, como se mostró, propician nuevas valoraciones, también fructíferas para los estudios del arte moderno mexicano.

Apostar por un análisis de este tipo, libre de toda determinación textual, llevó a volver la mirada a la imagen, específicamente desde el “giro pictorial” y de la “ciencia de la imagen” en general, esta línea de análisis como ya se mostró puede engendrar invaluable aportaciones en el campo de la historia del arte; en este caso, pensar el *Autorretrato múltiple* desde esta directriz evidenció que no solo es importante el tema de la obra, sino también, y en mayor medida, la manera en que la imagen es capaz de mostrar y decir.

Se espera que esta interpretación del *Autorretrato múltiple* que encontró la crítica al discurso de referencialidad y que distingue la obra como un ejemplo de metaimagen, enriquezca el aparato crítico hasta ahora existente sobre Juan O’Gorman y su obra artística. De esta tarea aún quedan muchos artistas pendientes, pues se pretende continuar y profundizar el análisis sobre la relación entre imagen y texto. En este sentido, este ensayo se concibe como el primer avance de una investigación mayor que vislumbra orientarse ahora desde los estudios intermediales para abordar desde otra óptica, tanto la autorrepresentación visual como la verbal en la obra de Juan O’Gorman (vertida en las

representaciones visuales y la narración autobiográfica); lejos de resucitar una teoría de la referencialidad en relación con el lenguaje, se pretende pensar la autorrepresentación y la autorreferencialidad desde nociones intermediales que permitan llevar y/ o traer conceptos interpretativos de una disciplina a otra y explorar nuevas posibilidades en la investigación, así como ampliar algunas de las líneas que quedaron esbozadas en el presente ensayo y que merecen una mayor profundización.

## REFERENCIAS

### Bibliográficas

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Debolsillo, 2011.

Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.

Belting, Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.

\_\_\_\_\_. *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal, 2021.

Bermúdez, Sari, Jorge Hierro, Saúl Juárez. *Juan O'Gorman 100 años: Temples, dibujos y estudios preparatorios*. México: Banco Nacional de México/ CONACULTA/ INBA, 2005.

Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 2017.

Bredenkamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017

Cacciari, Massimo. *El dios que baila*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2000.

Danto, Artur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós. 1999.

Del Conde, Teresa; Tovar, Estrada. *Pintores en México del siglo XX*. México: CONACULTA/ INBA/ MAM, 1994.

- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo II. México: IIE/UNAM, 1994.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.
- García Varas, Ana. *Filosofía de la imagen*. Madrid: Universidad de Salamanca, 2011.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006.
- Gombrich. *La historia del arte*. Hong Kong: Editorial Diana, 1995.
- Harbison, Craig. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional*. Madrid: Akal, 2002.
- Jiménez, Víctor. *Principio y fin del camino*. México: Círculo de Arte/CONACULTA, 2002.
- Luna Arrollo, Antonio. *Juan O'Gorman. Premio Nacional de Pintura. Autobiografía, comentarios, juicios críticos, documentación exhaustiva*. México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973.
- Manrique, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: CONACULTA, 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- O'Gorman, Juan. *Autobiografía*. México: UNAM, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El arte "artístico" y el arte útil*. México: INBA, 2005.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México: FCE, 2004.

\_\_\_\_\_. *Obras completas, IV. Los privilegios de la vista. Arte Moderno Universal. Arte de México.* México: FCE, 2014.

Pérez, Aina; Torras M.; et al. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria.* Madrid: Arco-Libros, 2016.

Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano.* México: UNAM/IIE, 2008.

Rodríguez Prampolini, Ida. *Juan O'Gorman. Arquitecto y pintor.* México: UNAM, 1982.

\_\_\_\_\_. Olga Sáenz, Fuentes Rojas. *La palabra de Juan O'Gorman (Selección de textos).* México: UNAM/IIE, 1983.

Schneider, Norbert. *El arte del retrato.* Roma: Taschen, 1992.

Torres, Leticia. *Integración Plástica: confluencias y divergencias en los discursos del arte en México. Col. Abrevian Ensayos.* México: INBA/ CENIDIAP/ Estampa Artes Gráficas, 2016.

West, Shearer. *Portraiture.* New York: Oxford University Press, 2004.

W.T.J. Mitchell. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Traducción de Javier Fresneda. México: CCOM, 2014.

\_\_\_\_\_. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios.* Madrid: Akal, 2019.

\_\_\_\_\_. *Teoría de la imagen. Ensayo sobre la representación visual y verbal.* Madrid: Akal, 2009.

## Electrónicas

Alfredo Robert, *Como pintura nos iremos borrando*,

<https://www.youtube.com/watch?v=lljmF3zNpH0&t=3436s> (Consultado el 04-05-2020)

Campus Central de Ciudad Universitaria UNAM, “Autorretrato Múltiple” de Juan

O’Gorman. Facebook, 06 de julio de 20220,

<https://m.facebook.com/campuscentralcu/videos/autorretrato-m%C3%BAltiple-de-juan-ogorman/276148786942451/> (Consultado el 10 de enero de 2022)

Cuento Contemporáneo, “El grafógrafo”, Salvador Elizondo,

<http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/cuento-contemporaneo/13-cuento-contemporaneo-cat/131-054-salvador-elizondo?start=2> (Consultado 30-11- 2021)

De la Fuente González, Miguel A. “Una fábula de Unamuno: Las ranas y el otro sermón de San Antonio a los peces (1910)”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-fabula-de-unamuno-las-ranas-y-el-otro-sermon-de-san-antonio-a-los-peces-1910/html/> (consultado el 14-12-2021)

De Unamuno, Miguel “¡Cro, cro, cro, cro!”, *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid: 21 de noviembre de 1910), <https://gredos.usal.es/handle/10366/80273> (consultado 10-12-2021)

Museo de Arte Moderno (@museoAmodernoMX). «Dato curioso: ¿Sabías Qué el pequeño canario que Juan O’Gorman pinta, múltiples veces, en el “Autorretrato (múltiple)” era su mascota? Su pequeño amigo lo acompañaba mientras él trabajaba en su caballete».

Twitter, 7 de julio de 2020,

<https://twitter.com/museoAmodernoMX/status/1280509375098966016?s=20&t=5j9oo9MoO6wanMph9zNHVQ>

W. J. T. Mitchell, “What Do Pictures Really Want?”, *October* , 77 (Summer 1996), 71-82, [https://monoskop.org/images/2/25/Mitchell\\_WJT\\_1996\\_What\\_do\\_Pictures\\_Really\\_Want.pdf](https://monoskop.org/images/2/25/Mitchell_WJT_1996_What_do_Pictures_Really_Want.pdf) (consultado 01-02-2021)

