

¿HARTOS DEL YO?

DERIVACIONES DEL AUTORRETRATO CONTEMPORÁNEO

Carolina Landoni

Universidad Nacional de Rosario

María Carolina Landoni es Licenciada en Bellas Artes con orientación y en Teoría y crítica, UNR. Especialización en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes, UNA. Ejerce como Profesora adjunta en la materia Crítica I, carrera de Bellas Artes, UNR y como profesora de Introducción a las Artes. Ha dictado diversas materias para el Postítulo de Formación Universitaria en Artes Plásticas, UNR. Como curadora, llevó a cabo la muestra homenaje "Constructor de artificios" del artista rosarino Rubén Baldemar. Ha escrito artículos de crítica para diferentes medios.

Correo electrónico: carolandoni@hotmail.com

Resumen: El autorretrato, entendido como un transgénero que recorre diversos soportes, lenguajes y medios, ha sufrido, con la irrupción del arte moderno, sucesivas desviaciones de la convención. En el arte contemporáneo aparecen manifestaciones ligadas al arte objetual que parecieran estar vinculadas con la autorrepresentación del yo, pero cuyos despliegues textuales ponen en duda su dimensión genérica. Se pretende entonces analizar la producción de dos artistas argentinos, Guillermo Luso y Carlos Herrera, a partir de las estrategias temáticas y retóricas involucradas en dichos fenómenos con el fin de establecer las modificaciones en el pacto enunciativo que rompen con el efecto de previsibilidad.

Palabras clave: Autorretrato – Autobiografía – Archivo – Índice – Serie

Abstract: The Self Portrait, understood as a transgenre that covers various media and languages, has suffered with the emergence of modern art's successive deviations the convention. In contemporary art object art manifestations that appear to be linked to the self- ego but whose textual displays cast doubt on those manifestations generic dimension. I analyze the production of two Argentine artists, Guillermo Luso and Carlos Herrera, from the thematic and rhetorical strategies involved in such phenomena in order to establish changes in the pact that break without limitation the effect of predictability.

Keywords: Self – portrait – Autobiography – Archive – Index – Series

“Si te conoces demasiado a ti mismo,
dejarás de saludarte.”

Ramón Gómez de la Serna

Desde que el bello Narciso viera reflejada su imagen en las aguas del estanque comenzó a escribirse la historia del rostro. Luego se encarnaría en un género por todos reconocido: el retrato, privilegio de la pintura y de la palabra y, más cercanamente, de la fotografía. Como rasgos definitorios, el arte del retrato, concebido como la representación de una individualidad o de un grupo, detenta algunas características fácilmente reconocibles: cierto pretendido parecido físico, la representación del orden social a través de poses e indumentaria, y el carácter simbólico del retratado a partir de actitudes, gestos u objetos que acompañan la escena. A su vez, dentro de este género, hallamos una serie de subgéneros, entre los que sobresale uno muy singular: el autorretrato, que en principio despliega la mostración o descripción de quien es considerado su autor.

Con el predominio de la era de la mimesis, como llama Arthur Danto al gran lapso de tiempo comprendido entre el siglo XIII hasta comienzos del siglo XX, estuvieron salvaguardados los postulados que permitían al espectador más desacostumbrado identificar e incluir determinadas representaciones de apariencias humanas en el género del retrato. A su vez, por su carácter descriptivo, siempre fue relativamente sencillo diferenciarlo de otros géneros en los que, al exponer cuerpos en acción, la representación se volvía narración de acontecimientos humanos.

Sin embargo, algunas propuestas artísticas contemporáneas desarticulan la trama de lo esperable. Al producir ciertas desviaciones introducen una sensación de extrañamiento que habilita la pregunta y la memoria. En lugar del rostro y actitudes pintados que pretenden mostrar la autorrepresentación del artista, objetos invaden la escena; los óleos y el cincel han sido abandonados por cosas, ensambles, realidades heterogéneas que combinan palabras y objetos. De lo que se trata entonces es de indagar, en las producciones de los artistas argentinos Guillermo Luso y Carlos Herrera, la pertinencia dentro de la categoría autorretrato, problema que entronca con uno más general: las oscilaciones genéricas y categoriales propias del arte contemporáneo. Para ello, se parte de la definición provisional de arte que nos brinda Gérard Genette:

Una obra de arte es un objeto estético intencional o, lo que equivale a lo mismo, una obra de arte es un artefacto (o producto humano) con función estética. [...] Se podría considerar redundante la copresencia de *artefacto* y *función*, ya que no hay artefacto sin función (el ser humano no produce nada sin intención

funcional) pero la de un artefacto no siempre es estética. Así, pues, hay –en relación de inclusión progresiva– tres grados de objetos estéticos: los objetos estéticos en general, los artefactos con posible efecto estético y los artefactos con efecto, o función intencional, estética, que serían las obras de arte propiamente dichas (Genette *La obra del arte* 10).

Ahora bien, este autor nos advierte –y a ello le dedica el texto *La obra del arte*– que una obra no consiste exclusivamente en un objeto, ya que las obras pueden tener otros modos de existencia, como un poema, una sinfonía o ciertas obras clasificadas como arte conceptual.

Comprender a su vez los fenómenos artísticos como configuraciones espacio-temporales de sentido –discursos– posibilita una red significativa constituida por otros discursos que promueven pasajes de sentido en los que la obra de arte trasciende su dimensión artefactual hacia un juego de relaciones que la implican funcionalmente con prácticas sociales de producción y reconocimiento¹.

Asimismo, el autorretrato puede pensarse, debido a la posibilidad de conformarse a partir de distintas materias significantes, lenguajes y medios, como un transgénero. En este sentido, los autorretratos que se despliegan a través del lenguaje visual –pintura, fotografía, dibujo– son considerados presentativos o mostrativos, mientras que los retratos verbales recurren a la descripción como forma discursiva dominante.

Las primeras desviaciones contra la convención² del género surgieron del accionar de las vanguardias, y aún hoy penetran en la trama del arte contemporáneo: la expansión del llamado campo artístico y la pregunta sobre el estatuto de las obras, la oscilación categorial y genérica debido a las nuevas modalidades de producción y lectura introducida por aquellos artistas que se permitieron jugar, ironizar, provocar tanto con las nominaciones –Magritte– como con las clasificaciones genéricas y estilísticas. De una presencia fuerte, plena, el autorretrato suele ser convocado de forma no tradicional a partir de operaciones metadiscursivas intra o extratextuales que lo posicionan unas veces como condición de producción, y otras como criterio de lectura.

1 Retomo aquí la teoría de los discursos sociales planteada por Eliseo Verón.

2 Este término es definido por Alberto Carrere y José Saborit en *Retórica de la pintura* como un modelo de prescripciones y prohibiciones construido desde la observancia de los usos sociales o individuales y que requiere su valoración positiva por parte de un grupo humano, así como su posterior y continua repetición.

Antes de abordar los casos argentinos seleccionados, introduciremos el análisis de una obra vinculada al universo Dadá que llevará al límite la experiencia de la vanguardia, arremetiendo contra los fundamentos mismos del pensamiento a través del ataque a la coherencia, a los soportes y canales del arte instituido, un implacable furor negador que no iba a demorar en negarse a sí mismo ya en 1922. Nacido en 1916, durante el horror de la Primera Guerra Mundial, Dadá será revuelta, escupitajo, absurdo de sí mismo que impactará sobremanera en los modos de concebir el arte hasta entonces.

A través de una de sus beligerantes propuestas recuperamos aquel proceso de desarticulación y reconfiguración del campo artístico que iniciara Marcel Duchamp al considerar el arte no tanto una cuestión de formas sino de función, desatendiendo la apariencia para destacar la operación mental³. De esta manera, la máxima objetualización generada por sus *ready mades* inauguró al mismo tiempo la desmaterialización y conceptualización, al desplazar el énfasis en el objeto a favor de la idea y el proyecto. Las dos grandes vías que se abrieron desde entonces, la objetualidad y el conceptualismo, mantienen diálogos que propician la constante autorreflexión del arte y la posición del artista.

Bofetadas a uno mismo

Un marco despintado incluye unas hileras de tachas que coronan un espejo, un papel rectangular contiene una leyenda escrita a mano: "Philippe Soupault. Portrait d'un imbecile" 1921, y un globo inflado gravita colgado del gancho que sostiene a su vez el marco con espejo: estos tres elementos componen un extraño ensamblaje que Phillippe Soupault expusiera para "Salon Dadá" en la Galería Montaigne de París en junio de 1921 (Fig. 1).

A partir de que en 1912 Pablo Picasso incluyera trozos de elementos como hule y sogas en una ejecución pictórica, comienza a desplegarse la historia del collage. La

3 Según señala Genette, el calificativo conceptual para determinadas obras no responde a un género artístico sino a un estado que adquieren determinadas prácticas según la recepción de las mismas, en el que se debiera tener en cuenta no solo el objeto expuesto sino el acontecimiento en su totalidad: "Lo que cuenta en ese tipo de obras no es ni el objeto propuesto en sí mismo ni el acto de propuesta en sí mismo, sino la idea de ese acto. Así como el objeto preexistente, cuando lo hay, remite al acto, el acto remite a su idea o, como hoy se dice más corrientemente, a su concepto, no ha de «describirse», sino definirse" (164).



sustitución del objeto ilusorio, pintado, por el real, comenzó así a resquebrajar la idea del arte entendido como representación y mimesis. Desde que Duchamp expusiera el mingitorio, la definición del arte necesitó expandir sus límites.

Desde esta perspectiva, el *ready made* de Soupault se puede pensar como un acontecimiento que forma parte de las grandes líneas de ruptura provocadas por las vanguardias: el cuestionamiento y abandono, en determinadas propuestas estéticas, de la representación mimética en el arte y la expansión de sus límites a través de la incorporación de nuevas materialidades y operatorias técnicas. Como observa Marchán Fiz, a partir del collage,

Las diferentes modalidades del arte objetual, “identifican los niveles de la representación y lo representado”, borran las diferencias establecidas por los principios tradicionales ilusionistas de la representación. La reflexión entre los dos niveles icónicos habituales se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto de su contexto interno y externo (168).

A partir de su título, “Portrait d’un imbecile”, podemos inferir las desviaciones que atentan, en primera instancia, con la convención genérica retrato, y que impactan en una posible redefinición del arte. Esta nominación se puede considerar, según lo entiende Gérard Genette⁴, un título mixto en donde aparece explicitado un elemento genérico y un elemento temático. El vocablo “retrato” es una indicación genérica que alude habitualmente a un género de la tradición pictórica o escultórica que hace referencia a la representación de una individualidad o de un grupo. El segundo elemento que menciona el título sería temático, ya que el apelativo “imbécil” se asocia, por sinécdoque, a un objeto central del contenido de la obra. Sin embargo, leemos retrato pero vemos

4 Para un análisis detallado de todos los elementos paratextuales (Genette Umbrales 51-91)

objetos y, entre ellos, nuestra imagen especular. Y aquí nos enfrentamos a una trampa: ¿Qué implica la presencia del espejo?

Frente a la ausencia de una individualidad representada, esta aparece cada vez que un espectador se posiciona frente al espejo. La broma es rápidamente descubierta y el tono irónico enciende la obra. En este sentido, el *ready made* puede pensarse como el autorretrato de cada espectador que se presente frente a su imagen. Y el espejo siempre dice la verdad. Umberto Eco (401-410) señala que los espejos no traducen ni interpretan nuestra imagen sino que nos la devuelve al modo de un doble absoluto. El espejo del artista entonces no miente: cada espectador sería un imbécil y Soupault, el primero en reflejarse, también lo sería. A su vez, la presencia del espejo ratifica el abandono de la representación como fin del arte, ya que la imagen reflejada no se constituye como un signo porque, según manifiesta dicho autor, para que una imagen sea signo debe atenerse a determinados criterios, entre los cuales se sostiene que el signo está en lugar de otra cosa en ausencia, el signo es materialmente distinto de la cosa de la que es signo y puede ser usado para mentir o afirmar algo inexistente. El espejo necesita siempre de la presencia del sujeto para devolverle su reflejo. Y el yo como imagen especular es siempre evanescente.

Aquellas estrategias que abordaron los vanguardistas en la reconfiguración del yo son recuperadas por los artistas contemporáneos elegidos. Guillermo Luso reconfigura, desde la palabra y el objeto, su posible autorretrato dentro de un proyecto autobiográfico, mientras que las series artísticas de Carlos Herrera se denominan, intratextualmente, autorretrato, pero son difícilmente ubicables en ese género.

Exceso de mí

“Yo soy un desequilibrado que cree en sí mismo”: a Guillermo Luso⁵ le place exponerse, o no lo puede evitar (Fig.2). Tanto sus obras visuales como sus textos pueden pensarse como la explosión del yo, sin olvidar que toda exposición de uno mismo conlleva una construcción de sí. El yo es su único tema. Y parece decirlo todo a través de listas elaboradas obstinadamente y de objetos-soportes de palabras.

5 Guillermo Luso nació en Buenos Aires en 1963. Es artista plástico. Ha realizado exposiciones en Argentina y en el exterior. Además, ha publicado *Estado de boarding pass, Fallado y usado* (2012) y *Todo lo que pasó* (2014).



Fig. 2 Guillermo Luso. Yo soy un desequilibrado, 2005



Fig. 3 Guillermo Luso. Mis deudas, 2003

Estado de Boarding Pass es un libro de 21 páginas que contiene, entre relatos que responden a una máxima epifánica: “Todo tiempo pasado fue un descontrol”, tablas de gastos desde los 13 a los 33 años. Estas listas, junto a otras presentadas a modo de objetos, bocetan retazos de la historia de una vida. “Restaurantes que fui”, “Vinos que tomé”, “Documentación de mis goles en el fútbol de pintores”, “Mi primer mes con Laura”, son algunos ejemplos de ese afán por clasificar, una necesidad compartida con Georges Perec cuando reflexiona en su intento por comprender el mundo:

En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias, la primera consiste en el afán de incluirlo TODO, la segunda, en el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta; entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración me parece, antes de todo pensamiento (y de toda clasificación), la marca misma de esta necesidad de nombrar y de reunir sin la cual el mundo (“la vida”) carecería de referencias para nosotros: hay dos cosas diferentes que sin embargo son un poco parecidas; podemos reunir las en series dentro de las cuales será posible distinguirlas.

Hay algo de exultante y de aterrador a la vez en la idea de que nada en el mundo sea tan único como para no poder entrar en una lista (119).

El nombrar que Guillermo Iuso patentiza a través de palabras bocetadas con marcador indeleble, habilita la pregunta ¿Las listas configuran un autorretrato inconcluso o delinear una autobiografía? En principio, si el yo se describe o se muestra en el autorretrato, se narra en la autobiografía.

Los inventarios minuciosamente elaborados por el artista son descripciones que se basan en un criterio de simultaneidad temporal, donde el tiempo se percibe como suspendido, pero no negado. Aquí se elimina la relación causal o cronológica para espacializar el tiempo. El relato pareciera detenerse y detonar en una serie de cuadrículas, clasificaciones, enumeraciones, sumas y resultados que proponen lo que se denomina etopeya: la descripción que tiene por objeto las costumbres, el carácter, vicios y virtudes (Miraux 49 y ss) de quien se expone.

“Mis deudas” (Fig. 3) es una composición que recuerda un cuaderno escolar en el que las listas garabateadas con letra mayúscula son intervenidas por colores y texturas realizadas con fibras (¿quién no eclipsó el tedio con dibujos aleatorios a lo largo de una página?). En formato vertical, el artista no solo refiere sus deudas sino también las palabras que buscó en el año 2002 y las chicas a las que besó, para así configurar un mapa de usos y costumbres que se pretende verosímil. El hecho de enmarcar, colgar y exponer estos microuniversos aisladamente, refuerza la idea de un relato interrumpido, en el que el espacio domina sobre la temporalidad.

Con el aporte brindado por los rasgos retóricos se puede conformar un autorretrato del artista, ya que esta categoría se establece como criterio de producción, condición que se intensifica cuando el artista decide incorporar fotografías a sus producciones, generando así un autorretrato combinado o mixto⁶. “Mis épocas” (Fig. 4) es una obra configurada por una cuadrícula cuyas columnas exponen cinco fotografías del artista a distintas edades, dato que surge de la información consignada en las filas: una descripción elocuente que reconstruye una visión de sí a través de puntajes y estados anímicos. Las fotografías, como *signos de recepción* (Schaeffer), convocan solo al reconocimiento de un mismo hombre captado en diferentes etapas de su vida, en pose desafiante y con mirada altiva; la operación de identificación, cuando no se reconoce al retratado,

6 Mario Carlón define el retrato mixto como aquel construido a partir de un componente visual y otro verbal (188).

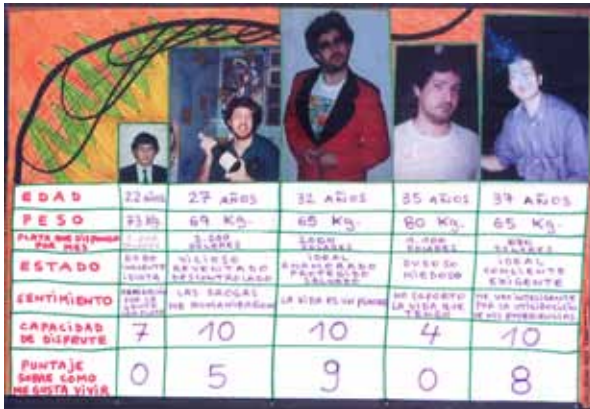


Fig. 4 Guillermo Luso.
Mis épocas, 2000



Fig. 5 Guillermo Luso.
Mi problema fundamental, 2003

depende de la nominación propia del lenguaje verbal. En este caso, podemos recurrir a la firma del artista –en el margen inferior derecho– o al título para inferir –junto al pronombre demostrativo presente en el título– la autorrepresentación. A modo de fotogramas, estos instantes del devenir de una vida ¿no esconden quizá la voluntad del archivo, una memoria acotada por cifras y acciones puntuales?

El paradigma del archivo hace referencia a aquellos proyectos artísticos que, a través de la reproducción mecánica, rigor formal y coherencia estructural, entrañan el hecho de consignar:

El archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un “corpus” dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada (Guasch Arte y archivo 10).

En este sentido, las prácticas del inventario y las taxonomías de luso se emparentan con aquéllas realizadas por artistas como On Kawara o Hanne Darboven –productores reconocidos internacionalmente por el sistema artístico– en el que el archivo se convierte en una estructura volcada hacia la esfera privada en tanto ordenación y almacenamiento de registros autobiográficos. Las series que On Kawara produjera a lo largo de una década –entre 1968 y 1979– tituladas “I Met..., I Read..., I went”, en las que consigna, en cuadernos de una confección muy cuidada, las personas, libros y lugares que conoció, apelan desde la nominación a la autorrepresentación, aunque luego nos encontremos con extensos inventarios que devienen huellas físicas de la construcción de una subjetividad. La elaboración sistemática de las rutinas del artista, como los registros de luso, permiten pensar estos archivos como índices, ya que tejen un lazo existencial, físico, entre la palabra escrita y el objeto de su representación, el artista, ya que, como nos recuerda Peirce, los índices conectan físicamente con aquéllo que están representando, pero no conllevan ningún parecido:

Los índices pueden distinguirse de otros signos, o representaciones, por tres rasgos característicos: primero, por no tener ningún parecido significativo con sus objetos; segundo, por referirse a individuos, a unidades singulares, a colecciones singulares de unidades, o a continuos singulares; tercero, por dirigir la atención hacia los objetos por compulsión ciega. Psicológicamente, la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza, o de operaciones mentales (32).

Dicho funcionamiento indicial del archivo se somete a la regla metonímica de la contigüedad: las listas de Guillermo luso intentan abarcar su vida transcurrida a partir de fragmentos –partes– que vuelcan datos de un yo que se esfuma. Autorretratos sin protagonista.

A través de datos y descripciones, recortes de la vida del artista constituyen un claro ejemplo en el que el género autorretrato incluye contenido autobiográfico, en el que el yo no es tanto el soporte de una vida sino una construcción. El relato autobiográfico del artista se proyecta en montajes donde se yuxtaponen palabras e imágenes: una constelación estallada. Guillermo luso insiste en exponerse, pausar el relato creyendo que puede desgarrar al tiempo: Ya lo dice su epitafio: “Guillermo luso: un especialista del instante” (Fig.5).

Ausencia de mí

“Trabajo nocturno” es el título elegido para la presentación de un grupo de obras expuestas en marzo de 2013 por el artista Carlos Herrera⁷ en la Galería Ruth Benzacar. A su vez, los objetos expuestos forman parte de una serie denominada “Autorretrato”, que el artista viene desarrollando desde el año 2009. Madera, hierro, bolsas de nylon, conforman objetos estables que en su mutismo gravitan el espacio expositivo.

Como parte de las propuestas del arte contemporáneo, esta serie de obras reconfiguran desde diferentes dimensiones los modos de comprensión y acercamiento a un arte que se concibe soberano y pluralista, esto es, capaz de traspasar los límites internos y externos en forma de productos transdisciplinarios que no se encuentran ya estructurados por ningún relato legitimador.

A partir del análisis de sus paratextos, la presentación en serie de sus objetos en tanto posibles indicadores del yo y el uso de la figura retórica de la antonomasia, podremos ver en qué medida es pertinente ubicar esta propuesta como una reconfiguración contemporánea, no por ello problemática, del género autorretrato.

La noción de paratexto desarrollada para las producciones literarias por Gérard Genette permite ser aplicada a las artes visuales en tanto se refiere con este concepto a un conjunto de prácticas y discursos heteróclitos de diversa especie que presentan y dan presencia a un texto, esto es, aseguran su existencia en el mundo, su recepción y consumación bajo la forma de un libro. Es un umbral que permite al lector la posibilidad de entrar o retroceder. Es, a su vez, el lugar privilegiado de una estrategia de acción sobre el público (7).

En este sentido, podemos pensar, como paratextos de una obra visual, desde los títulos y textos curatoriales, catálogos, entrevistas al artista y toda la disposición espacial con su cartelería, trayectos propuestos que una exposición presenta.

Comencemos por destacar que los paratextos más inmediatos que encontramos en la exposición de Carlos Herrera –el título de la muestra, de la serie y de cada obra– no son coincidentes: “Trabajo nocturno”, serie “Autorretrato” y “Sin título” son los peritextos⁸ que rodean las obras y las envuelven de incógnitas.

7 Este artista nació en Rosario (Argentina) en el año 1976. Realiza proyectos diversos, instalaciones y documentaciones de video, fotografía y audio. Vive y trabaja en el campo.

8 Genette se refiere al peritexto como aquel paratexto que por su emplazamiento podemos situar en referencia al texto mismo o en sus intersticios (10).

“Trabajo nocturno” es un poema escrito por el santafecino Juan Manuel Inchauspe⁹ que forma parte del catálogo de mano que acompañó la muestra. Este poema narra una historia en primera persona, si se quiere nimia, sobre la aparición de una rata muerta en el patio de la casa y una gata somnolienta y victimaria. “Trabajo nocturno” refiere entonces a un acontecimiento pasado cuya huella emerge en las primeras líneas del poema:

Temprano
esta mañana
encontré en el patio de casa
el cuerpo de una enorme rata
inmóvil [...]

La rata opera entonces como el índice de un hecho violento concluido por la muerte. ¿Podrán las obras del artista ser a su vez índices de un yo sugerido por los objetos?

Una camilla, dos escaleras, bancos con percheros, zapatos negros rellenos, son algunas de las esculturas de piso –como las llama el artista– que se presentan como parte de la serie “Autorretrato” (Fig. 6 y 7).

Este título opera como una invariante que remite a una indicación genérica que hace referencia a la representación del propio artista en la obra. Justamente, la referencia a dicha serie genera una fuerte ambigüedad, porque se ha roto el contrato genérico entre autor y receptor de la obra al producirse una expansión y reformulación de dicho género. Allí donde se espera encontrar la representación de algunos aspectos de una individualidad, se exponen objetos anodinos. Sin embargo, la estrategia de remitir a una serie nos puede brindar algunas pistas.

La definición de *serie* que ofrece la última edición del Diccionario de la Real Academia Española enuncia: “Conjunto de cosas que se suceden unas a otras y que están relacionadas entre sí”. De ella se desprenden, entonces, como características relevantes, la idea de grupo, la repetición de algún aspecto y la dimensión temporal intrínseca a toda secuencia.

9 *Trabajo nocturno* es asimismo el título del libro publicado por este autor en 1985 por UNL Editora.



Fig. 6 (a) Carlos Herrera,
obras de la exhibición
"Trabajo nocturno"

Si los primeros indicios de seriación en la historia del arte estaban ligados a la necesidad de plasmar la dimensión temporal a través de una secuencia visual¹⁰, la composición en secuencia del arte contemporáneo responde a otros propósitos, ya que, como plantea Juan Martínez Moro, el arte hoy parece haber encontrado una lógica interna propia en la que la idea de serie comporta un fin en sí mismo ligado a necesidades productivas:

La obra en singular pasa a cobrar sentido tomada en conjuntos seriados o temáticos, antes que aisladamente. Se trata, en definitiva, de obras *seriegénicas*, esto es, cuya génesis se explica desde y por la serie a la que pertenecen (292).

Desde esta perspectiva, las esculturas de “Trabajo nocturno” pueden ser consideradas seriegénicas, ya que forman parte de un proyecto artístico de carácter intimista y hogareño –según palabras del artista– que se articula sobre cuatro pilares conceptuales: la vida y la muerte, el tiempo y la locura.

La pertenencia de cada objeto escultórico, de una factura altamente despersonalizada, a la serie “Autorretrato”, no hace más que tensionar dos polos de sentido basados en la lógica de la repetición y la diferencia que toda serie entraña: el no yo (los objetos) y el yo (la nominación) desarticulado a través de una secuencia que se lee fragmentaria. Otro paratexto que colabora a construir el marcado carácter autorreferencial es una respuesta del artista a la pregunta sobre la elección de una obra que sintetice su pensamiento estético:

La obra que elegiré es “Autorretrato sobre mi muerte”. Obra que problematiza mi producción de estos últimos cuatro años en confrontación con mi vida. Lo autorreferencial se manifiesta en cuatro palabras: tiempo, locura, sexo y muerte. Es una extensa serie que incluye a esta obra y que desarrollo hasta la actualidad. Existir para morir y apasionarse por la nada. Esta obra compuesta formalmente por algunas prendas personales, y unos zapatos en los que en su

10 Recordemos como claros ejemplos los episodios medievales, los cambios perceptivos de un mismo paisaje realizados por los impresionistas, hasta los ejercicios de las vanguardias inspirados en los montajes cinematográficos y las famosísimas series warholianas.



Fig. 6 (b) Carlos Herrera,
obras de la exhibición
"Trabajo nocturno"

interior se descompone materia orgánica, todo dentro de una bolsa y arrojado al pis¹¹ (Fig.8).

La serie funciona entonces como marco para insistir, desde la repetencia en la nominación, en que esos objetos conllevan algo del sujeto que los construyó. Se puede advertir entonces que la presencia de objetos cotidianos contenidos por bolsas plásticas –zapatillas, lapiceras, cintos, restos de uñas y pelusas– funcionan como índices, mientras que el objeto referido, en este caso el sujeto artista, es representado por las marcas objetuales y por la serie que lo contiene.

“Un autorretrato no tiene yo” declaraba el cineasta Jean Luc Godard en una entrevista al explicitar que el yo queda reducido a un lenguaje, a un soporte –léase pintura, literatura, objetos. Es por ello que decide trazar su autorretrato filmico con objetos y situaciones en lugar de imágenes de él mismo o de su rostro. De la misma manera, Carlos Herrera decide delinear su yo desde objetos que, por contigüidad, son rastros de una individualidad, no presente pero sugerida.

A su vez nos encontramos con la nominación “Sin título” para cada obra. Si, como plantea Umberto Eco, el título es la primera clave interpretativa de un texto, la decisión del artista de despojar a las obras de identificación viene a insistir en que la autorrepresentación que designa la serie se construye desde la ausencia, por indicios. Sin embargo, “Sin título” es, paradójicamente hablando, un título, pero despojado de las funciones que suelen asignarse: identificación, indicación de contenido, seducción del público (68 y ss). Sin referencia explícita, este título nos enreda en la trampa del concepto, la reflexión intelectual.

Se suele hablar de la desdefinición del arte contemporáneo para aludir a la imposibilidad de unificar bajo un concepto de arte y criterios comunes la inmensa cantidad de manifestaciones que suelen abordarse como artísticas. Asimismo, las diversas propuestas oscilan entre el acuerdo y la conflictividad a ciertas normas heredadas, entre convención e invención radical.

El desvío retórico en las artes visuales puede entenderse como un uso particular, una transformación que subraya la destreza intelectual o manual característica de la invención renovadora del código. Producido el pasaje del sentido propio al figurado, la actualización de las alteraciones retóricas tiene lugar en el espectador:

11 Dicha obra fue la ganadora del Premio Petrobras en el año 2011.

La fuerza retórica, persuasiva, de cualquier alteración dependerá del efecto sorpresa, es decir, de su capacidad para romper expectativas; es en la función espectador, por tanto, donde debemos situar la noción de norma. La sorpresa retórica surge de la incertidumbre producida por la inadecuación de lo percibido con lo esperado (Carrere Saborit *Retórica de la pintura* 202).

Claramente, la propuesta artística de Herrera atenta contra las expectativas tradicionales del género autorretrato¹² a través de la aplicación de la figura retórica llamada antonomasia, que consiste en la sustitución de un nombre propio por una perífrasis o por un apelativo que puede implicar metáforas y metonimias que apuntan al nombre propio elidido, independientemente de la relación existente entre el nombre propio y lo que lo sustituye.

Resulta pertinente entonces pensar que la sustitución pergeñada por el artista –como la realizada por Tracey Emin o Sophie Calle, entre otros– consistente en presentar objetos, funciona como una perífrasis antonomásica de sí mismo; esto quiere decir que cada pieza presentada –entre las que se distingue en su anonimia un par de zapatos rellenos, una alianza, una especie de cama, un par de escaleras, un pañuelo– opera como metonimia de una búsqueda antonomásica por parte del autor, y entrañan una evolución del género autorretrato.

Tomemos como ejemplo un cubo expuesto que contiene agua jabonosa, por lo que se elimina la posibilidad del efecto reflejo. La obra titulada “Sin título” perteneciente a la serie “Autorretrato” debiera, según el horizonte de expectativas ligadas a la convención, manifestar desde la representación alguna característica de la individualidad del retratado, esto es, el artista. Sin embargo, el objeto allí presentado parece contradecir el paratexto “autorretrato” de la serie expuesta porque no funciona de manera icónica, es decir, por alguna cualidad que presente algunas similitudes con el retratado. Esto nos lleva entonces a buscar otro funcionamiento sígnico para dichos objetos, la indiciabilidad, que actúa por una relación de contigüidad física con el referente, evocándolo. A su vez, la antonomasia opera como figura retórica, reforzando la sustitución del nombre propio por indicios.

Significativamente, la exposición “Trabajo nocturno” reconfigura el género desde la apelación a la presentación en serie de un conjunto de objetos que se constituyen como

12 De la misma manera que la norma lingüística distingue las personas por medio del nombre propio, la convención del autorretrato se da por la representación del rostro, la parte más expresiva y comunicativa de nuestro cuerpo, sede de nuestro reconocimiento social.



Fig. 8 Carlos Herrera,
Autorretrato sobre mi muerte

huellas de un yo ausente, pero que, por antonomasia, se sugiere desde la dimensión material de lo expuesto. En este sentido, la conflictividad generada en las expectativas de los espectadores invita a recorrer estas obras como *objetos de ansiedad*, al decir de Harold Rosenberg, ya que al desviarse de la norma, ponen en funcionamiento la maquinaria del arte contemporáneo, que suele sustituir los rostros por piedras oscuras de afiladas puntas que punzan directamente la mente del espectador.

Bifurcaciones del yo

Las producciones de Guillermo Luso y de Carlos Herrera configuran así autorretratos inmersos en las nuevas formas de construcción del yo, bifurcaciones que pendulan entre el exceso de sí y los rastros de un yo ausente. Sin embargo, ambos artífices se alejan de aquellos rasgos paradigmáticos que sostenían el andamiaje del autorretrato convencional: la representación de una individualidad –el artista– según las leyes de la mimesis en el que el rostro y la mirada suelen desprenderse del fondo que contiene la figura, configuración que cobra carácter simbólico con la aparición de objetos que ayudan a componer un orden social del retratado¹³.

Quebrado el relato mimético, estas construcciones cobran sentido a partir del funcionamiento indicial de sus componentes: las listas-archivo de Luso y los objetos anodinos de Herrera se leen como huellas de un yo elidido principalmente a partir de las estrategias paratextuales, tales como los títulos identificatorios y, en el caso de Luso, por la habitual incorporación de autorretratos fotográficos.

Lo excesivo en Luso se infiere a partir de la saturación de datos y descripciones, composiciones artesanales que construyen un personaje volcado hacia una exterioridad de sí, mientras los pulcros objetos de Herrera se perciben como una omisión, confirman la ausencia del retratado pero insisten en que allí estuvo, fue él quien los hizo. Dos modos de confirmar que el yo es una entidad ilusoria construida a partir de diversos lenguajes, ficciones de una figura frágil, vacilante. Estos autorretratos pueden ser con-

13 En este sentido, Georg Simmel advierte la relevancia que constituye la mirada en el retrato al exponer que “El ojo, especialmente en el arte pictórico, actúa no solo dentro de su relación, mediada por su movilidad latente, con la globalidad de los rasgos, sino también en la relevancia que la mirada de las personas retratadas tiene para la interpretación y disposición del espacio en el interior del cuadro. Nada como el ojo, aun permaneciendo tan incondicionadamente en su lugar, irradia tanto: penetra el espacio, lo amplifica, lo envuelve, lo recorre, lo atrae” (17).

cebidos también como desfiguraciones, tal como piensa Paul de Man la autobiografía, una estructura del lenguaje, una escritura en la que dos sujetos –yo autobiográfico y yo real– se reflejan y constituyen a través de esa reflexión. El que dice yo –una combinación de lo *auto* y lo *bio* de la autobiografía– y el que escribe yo –la *grafía*– desfiguran el yo real para acabar reconstruyéndolo. En este sentido, dichos autorretratos fueron concebidos desde una grafía heterogénea, hilachas del yo que borran el prefijo para concentrarse en el gesto. La subjetividad surge entonces como efecto del lenguaje, como ficción discursiva.

Evidentemente, las propuestas artísticas de Guillermo Iuso y Carlos Herrera se alejan de los dogmatismos formales, del encasillamiento en determinado género y práctica, de la pretensión hegemónica, para instalarse como experiencias que navegan por el paisaje oscilante, desdefinitorio y desestetizante, propio del arte contemporáneo.

Bibliografía

Brea, José Luis. "Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)". *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo global*. Murcia: Cendeac, Ad Hoc, 2004.

Carlón, Mario. *Avatares de un transgénero "alto": vida y sobrevivencia del retrato en los medios masivos*. Buenos Aires: VV.EE. (s/f)

Carrere, Alberto; José Saborit. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

De Diego, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.

De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración" en *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal, 2007.

Eco, Umberto. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 2000.

Genette, Gérard. *La obra del arte*. Barcelona: Lumen, 1997.

---. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.

---. Kant y el ornitorrinco

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1910-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

---. *Autobiografías visuales*. Madrid: Siruela, 2009.

---. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.

Iuso, Guillermo. *Fallado y usado*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

---. *Guillermo Iuso*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.

---. *Todo lo que pasó*. Buenos Aires: Mansalva, 2014.

Koldobsky, Daniela. "Un efecto de las vanguardias". *Figuraciones* N° 4. www.revistafiguraciones.com.ar, 2008.

Martínez Moro, Juan. *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón: Trea, 2011.

Miroux, Jean Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Pierce, Charles. *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica, 1988.

Perec, Georges. *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa, 1986.

Rosenberg, Harold. *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte avila, 1969.

Schaeffer, Jean Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Simmel Georg, *El rostro y el retrato*. Casimiro: Madrid. 2011.

Verón, Eliseo. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1996.