

NARCISO:

ORIGEN DE LA PINTURA

Por:  **Carlos Arias**

RESUMEN

El camino de Eros, Carlos Arias

El artículo propone un acercamiento al sentido primario de la «imagen» y la representación, entendiendo a la pintura como una «superficie». El borde y la extensión de la forma en el espacio son un aspecto liminar de la pintura y su construcción, variando del contexto en que el autor trabaja. Arias comienza su análisis haciendo referencia al *Narciso* de Caravaggio (1598) en relación con el suyo, *Auto-retrato como Narciso* (1994). En conclusión, nos dice que hay una confrontación de ideas acerca del arte, especialmente en relación con la propia sexualidad y que la «forma» depende del contacto con la «superficie» y que estas son inseparables.

PALABRAS CLAVE:

Pintura, forma, superficie, sexualidad.

ABSTRACT:

The Road to Eros, Carlos Arias

This article proposes a search for a primal sense of «image» and the representation of a world understood through

painting as «surface». The edge and shape of form in space, given the liminal aspect of painting, fall within a given context in relation to the artist's point of view. Arias begins his analysis with reference to Caravaggio's *Narcissus* (1598) in relation to his own *Self Portrait as Narcissus* (1994). In conclusion, he says that confronting his ideas about art, especially in relation to his own sexuality, «form» depends on contact with «surface» and the two cannot be separated.

KEY WORDS

Painting, form, surface, sexuality

En el famoso cuadro de Caravaggio *Narciso* (1598), vemos la representación de la zona de contacto o espejo, y de duplicidad o encubrimiento como dos modos de operar la muestra de un espacio borde, no abierto aún, sino en puro estado de tacto, sea físico o visual (espejo), como un reconocimiento erótico de lo que Eugenio Triás llama ser «testigo», en un sentido de encuentro presencial con el objeto configurado, que podría denominarse el contorno que denota el espacio y la imagen.



Autorretrato como Narciso, 1994.



Autorretrato infinito, 1994.

En la contraforma (línea de contorno que muestra ambos lados de lo dibujado) el borde de la línea es testigo del otro espacio que queda frente a él, por tanto, es testigo del acto y del espacio resultante.

Asimismo, Trías establece una serie de categorías como pasos que se refieren al acontecer simbólico del ser en el exilio, -que todos somos al ser expulsados del útero materno-, es decir, el estar en estado fronterizo que son:

Estas seis categorías: matriz, existencia, limes, logos, razón crítica (fronteriza) y suplemento simbólico, se refieren todas ellas a una última categoría que es, a la vez, la que más propiamente designa «lo que es», y eso mismo que en ella es designado: el ser del límite (Trías, 1999).

Haciendo un esfuerzo de despliegue simbólico podemos realizar un paralelo con la construcción del cuadro en términos materico-simbólicos y sus etapas. Así, por ejemplo, la veladura viene a ser la sexta categoría, «suplemento simbólico», la que nos permite permear la temporalidad de la imagen y brindarle un sentido trascendente en términos de la representación. El cuadro terminado, analizado, visto, insaurado en la zona limítrofe que más tarde analizaremos como monádica, sería entonces la séptima categoría que es la última, el «ser del límite».

Etapas de construcción, consumación y presencialidad del cuadro pensadas desde el texto de Trías, donde la idea de que la «existencia del ser» está en eterno exilio por la expulsión del seno materno al nacer y que esto provoca una serie de estadios o de categorías de consumación del ser fronterizo, o de la realización simbólica del deseo:

Puede determinarse la matriz de toda forma simbólica, esa matriz que es «madre» y «materia» de todo el acontecer simbólico (primera categoría), o el proceso cosmogónico que conduce a desprender un mundo de esa matriz (segunda categoría), que en tanto lugar y tiempo de la cita entre el testigo fronterizo y la presencia de lo sagrado da lugar al encuentro-presencial (tercera categoría), o

a la expresión en palabra y escritura de la conversación entre el testigo y la presencia de lo sagrado (cuarta categoría), o el alzado de una hermenéutica de lo expresado como primera remisión del símbolo manifiesto a lo en él simbolizado (quinta categoría), o la remisión final de esa epístrofe hasta el último confín del mundo a través de la trascendencia mística (sexta categoría), o el encaje final de las dos partes del símbolo en un espacio de conjunción que es el limes, el ser del límite, en la séptima y última categoría (Trías, 1999).

En mi cuadro *Autorretrato como Narciso* (1994), éste es representado como el ser de la frontera: es el grifo de agua una frontera ontológica en el sentido de que es la posibilidad de la destrucción del límite figural (el poder ver el reflejo) y de su frontera como encuentro de la imagen reflejada, del abrazar la superficie y, al mismo tiempo, es por ende la posibilidad de destruir a su creador representado.

...del «origen» de la pintura, asignándole cada vez una relación explícita con la lógica del índice, al abrigo de la huella, el calco y sobre todo de la sombra y del espejo. Ya se trate de orígenes históricos (las grutas de Lascaux), fabulosos (las historias de sombra de Plinio y de Vasari) o mitológicos (los espejos de Narciso y de Medusa), en todos los casos la representación nació por contacto... casi todos los comentaristas, prosigue Plinio, están de acuerdo al menos en un punto, absolutamente determinante: la pintura nació cuando se «comenzó a bordear el contorno de la sombra humana» (Dubois, 1986).

Quisiera aclarar que para muchos pintores el autorretrato no es más que usar un sentido pregnante y práctico de posesión del modelo, de ahorro de tiempos, y que es ante todo figura, no es más cosa que cualquier otra, y no hay en el acto un sentido de un ego narcisista. Por esto surge el problema de la paradoja del autorretrato:

Se sabe que todo autorretrato condensa en la misma persona dos instancias bien distintas del proceso de representación: el objeto a pintar y el



El frontal, 1994.



QUISIERA ACLARAR QUE PARA MUCHOS PINTORES EL AUTORRETRATARSE NO ES MÁS QUE USAR UN SENTIDO PREGNANTE Y PRÁCTICO DE POSESIÓN DEL MODELO, Y QUE ES ANTE TODO FIGURA, NO ES MÁS COSA QUE CUALQUIER OTRA, Y NO HAY EN EL ACTO UN SENTIDO DE UN EGO NARCISISTA ».



Autorretrato con las manos ocupadas, 1993.

sujeto pintor... el sujeto que se toma por objeto debe, en principio, si quiere ser estricto, pintarse en el acto de pintar, es decir, incluir en su enunciado el proceso mismo de enunciación de éste. Es la base de la paradoja y todo autorretrato hará trampa con esto (Dubois, 1986).

Para resolver la paradoja, el autorretratado se debe autorretratar pintando o reflejándose en la frontera de la incertidumbre analógica que es la representación pictórica. Como ironía sobre este asunto está la obra *Autorretrato infinito* (1994), donde la imagen se autorretrata hasta salirse del borde del cuadro. Como nos cuenta Alberti sobre Narciso y la pintura:

Siendo así, tengo la costumbre de decir a mis amigos, según la fórmula de los poetas, que es Narciso, el que fue convertido en flor el que habría sido el inventor de la pintura. Y, por otra parte, si la pintura es la flor de todo arte, es pertinente relatar aquí toda la historia de Narciso. ¿Acaso dirías tú que pintar sea otra cosa que abrazar (abbracciare) así, con arte, esta superficie, aquí de la fuente? (Dubois, 1986).

Aquí reside el sentido háptico cuando Dubois dice que «la representación nació por contacto», es a través del tacto y contacto que tenemos un sentido de posesión de los objetos y las personas, así como el sentido de abrazar de la cita anterior.

Tangente y punto de contacto entre las formas, cuando algo es tocado por algo y ese contacto produce algo, es el sentido mínimo de entendimiento de las relaciones entre la existencia de la imagen y la producción de significados, empecemos desde lo más simple, el contacto de las formas con la superficie:

En primer lugar, la esfera es la mínima superficie que encierra un volumen determinado, la esfera minimiza la relación entre un volumen y la cantidad de su superficie frontera con el exterior (Wagensberg, 2004).

Lo gay, lo transfronterizo, el ser extranjero son categorías presentes en los bordes de la necesidad de recono-

cimiento y autorreconocimiento que se da en el mito de Narciso, así como en la posibilidad de éste de ser pantalla como frontera entre lo normado y el juego del descubrir lo innombrado, lo desconocido. Narciso es su propio testigo llegando al borde del onanismo.

EL AUTORRETRATO COMO ONTOLOGÍA DE LA FRONTERA

En la serie «Autorretratos» 1993-1994, me interesaba insistir en la necesidad de la pintura en un momento en que ella estaba siendo desplazada del mercado intelectual por otros medios como la fotografía, el video, el objeto y la instalación. Insistir en pintar era un acto de rebeldía y más si lo representado era el propio yo del pintor.

Jugué con mi imagen autorretratándome en actos de la pintura desde el más banal, *Autorretrato como pintor*, donde me asomo pintando un tubo vertical; hasta el más irónico, *Autorretrato con las manos ocupadas*, que alude a la manualidad de la pintura y a su dependencia corporal, la figura está ocupando todo el espacio de la tela, adaptándose el formato al espacio corporal erecto, el pintor se asoma de un modo desafiante hacia fuera, al tiempo que tiene en las manos: una taza, un cigarrillo, la paleta y el pincel en un enjambre de objetos que imposibilitan el acto creativo, es más un «performer» que un pintor, está en el borde cáustico de definir su ser y su actividad en el mundo.

En *Autorretrato infinito* el pintor pinta un retrato de un pintor que pinta un retrato de un pintor que pinta un retrato que aparece cortado por el borde del propio cuadro primero, aludiendo en su conjunto a nociones de repetición e infinitud y, por tanto, infligiendo poder a la idea de que la obra pictórica está -de algún modo- viva en su eterna capacidad de ser mostrada.

En cambio el *Autorretrato como artista precoz* muestra una situación más íntima y de cierta congoja que es la inquietud que tenemos los humanos al tener que convertirnos en tales, crecer, madurar, diferenciarse; recuerdo que en la infancia me cos-



Autorretrato tapándome un ojo, 1993.



**JUGUÉ CON
MI IMAGEN
AUTORRETRATÁNDOME
EN ACTOS DE LA
PINTURA DESDE
EL MÁS BANAL:
AUTORRETRATO COMO
PINTOR DONDE ME
ASOMO PINTANDO UN
TUBO VERTICAL; HASTA
EL MÁS IRÓNICO:
AUTORRETRATO
CON LAS MANOS
OCUPADAS.**

tó mucho tiempo entender y hacer el esfuerzo a su vez de tratar de ser un «ser humano», de pertenecer al mundo más allá de ser yo mismo.

Volviendo de este recuerdo infantil; en mi caso, pintar en los noventa, después de la crisis del fin de la vanguardia, sólo era posible -más allá de un impulso interior- por los procesos abiertos en los setenta por la transvanguardia italiana que como diáspora cobijaba muchas posibilidades que no habían sido develadas por la pintura del siglo veinte a pesar de haber roto con la perspectiva clásica y el relato coherente.

Fue el periodo de auge de la posmodernidad como apertura a aceptar todos los márgenes posibles, así como todos los tránsitos por desarrollar lo que me impulsaba a seguir pintando. Quizás el hecho de haber pintado una serie de «Autorretratos» fue un freno óptico en mi posibilidad de abrir otros terrenos en la pintura, así entiendo hoy mi decisión por bordar, como otro modo de hacer operar lo pictórico, en busca de otros campos temáticos y sus ulteriores desarrollos conceptuales.

PINTURA

El proceso de construcción debe ser develado, estar presente en la obra terminada, para lo cual debe haber un modus operandi presente en el quehacer, tanto conceptual, como físico de la obra. Su construcción debe ser palpable, los pasos que llevan a la pintura en su aspecto técnico, como en el arquitectónico a estar terminada y resuelta, esta arquitectura son tanto los pasos de construcción, las capas de aplicación de color como de su construcción formal en la distribución de las masas, los pesos y los espacios que conforman y definen un sentido global de unidad dada por la composición. Para darle el sentido de unidad es que he recurrido a labores de presentificación de lo representado tratando de ahondar en las zonas amnióticas de que habla Sloterdijk en *Esferas I*, que no es más que un actuar monádico de la relación imagen-es-

pectador, como una prehensión pulsional de carácter psicosocial.

En mi proyecto «Frontera de la forma» puedo desarrollar un nivel más coherente con nuestro acontecer cotidiano en su devenir político y social, donde gran parte de los problemas que acarreamos como sociedad es que no vemos, pues no estamos atentos al proceso de producción material que sucede a nuestro alrededor, sea rural o industrial. Asimismo, nos encontramos en una deriva respecto a cómo está conducido el mundo y que se muestra en la pobre interacción personal y social a la que estamos acostumbrados como seres de este mundo hegemónico. Nuestro operar social se ofrece, sólo a través del intercambio de poderes, mercancías y consumos, como una búsqueda de aprobación social que justifique quiénes somos.

Al parecer hemos olvidado nuestra premisa humana de habitar el mundo en el sentido de recreación de un culto, así entiendo que la pintura debe estar en el mundo, en un sentido de habitar y no de habitante:

Habitar significa cultivar un territorio, algo más radical que la simple ocupación de un espacio abstracto. Significa convertir un espacio en tierra de cultivo y culto (colere), hasta constituirla en colonia. Como territorio cultivado comparece a modo de sede de un culto, de un modo de religión (religación, re-elección). El habitante de esa colonia se halla a ella obligado y religado, y celebra en el culto la re-elección (refundación, recreación) de esa sede en la que habita. (Trías, 1991).

Más allá de la pintura, nuestro mundo hegemónico marca la pauta de nuestro interactuar con los otros, así por ejemplo: la producción agrícola de nuestras tierras depende de poderes comerciales mayores donde no se respetan sus procesos naturales (histórico-culturales) y son abatidos (dichos productos-procesos) por el consumo global que trata y exige homogenizar todo a un plano unidimensional. Esto obliga a seguir reglas que hablan de un empobrecimiento del individuo, de un poder que se aprovecha de la diferen-



Autorretrato como artista precoz, 1993.



NUESTRO MUNDO HEGEMÓNICO MARCA LA PAUTA DE NUESTRO INTERACTUAR CON LOS OTROS.

cia, de la contraparte, en vez de actuar como grupo-membrana que se desarrolla como la metáfora en el líquido amniótico en el sentido esferológico de la matriz como plantea Sloterdijk:

El aislamiento originario -el flotar fetal en un mar interior, continente y contenido- pone a toda posterior geometría social o geografía política ante la tarea de repetir la estructura fundamental de la clausura en la madre con los medios de la vida que ya se ha hecho pública... Lo que los seres humanos socializados reclaman de sus compañeros de mundo de vida, pues, no es en principio otra cosa más que éstos se unan de una manera que permita volver a satisfacer en común la primera concepción del espacio vital: vida en un círculo de vida. Se podría decir que en sus módulos más simples los grupos sociales son comunas amnióticas: conjuntos que están en situación de reinterpretar para sus miembros el papel del contorno viviente, reclamado existencialmente. Así como el amnios o membrana extraembrionaria, como primera pared maternocorporal-inmanente, posibilita la función de receptáculo de la bolsa amniótica para el feto y su gemelo placentar, así, en los grupos humanos primitivos, los otros convivientes, en conjunto, han de cumplir el papel de receptáculo para los individuos y sus compañeros más próximos (2003).

Es a través de la línea como borde fronterizo donde la imagen se puede presentar ante nosotros como mundo-en-el-mundo y así nosotros los espectadores estamos en contacto de ese modo. Me interesa entender la noción de línea-borde que nombra Sloterdijk:

Por ello, una función primaria de la «imagen de mundo» es hacer expresamente visible y perceptible el cerco del todo. Pues ¿dónde sino en la línea envolvente resaltada, que señala lo exterior, ha de reconocer el observador que está de hecho ante una «imagen» del universo? Pero tan pronto como se representa una línea-borde manifiesta, se instala la dialéctica del límite, en la que la permanencia en la línea entra en competencia con el impulso de sobrepasarla (2003).



Autorretrato como pintor, 1993.

A través de mostrar el proceso en la pintura pretendo hacer conciencia de la construcción del saber, del uso del conocimiento, no para detentar el poder del saber sino para crear un espacio pictórico y representativo del mundo, donde lo analítico sirva para generar otros nuevos y futuros conocimientos que ayuden a un vínculo de placer con la producción de significados, el hacer propio de cada quien, desde el que construye pareja con otro ser, hasta el que hace objetos y productos, o hasta el simple hecho de la contemplación y la observación como constructo base de la empatía con la existencia.

Son años de experiencia y trabajo los que me han llevado a la búsqueda de una coherencia que se llama libertad en donde la humildad de la propia capacidad creativa comunica que ese espacio, presente en esa libertad idealizada, sí existe y es poco explotado.

Para conocerlo es que he propuesto el tema de la «frontera de la forma» que profundiza investigaciones plásticas anteriores en mi creación artística, como un sentimiento de responsabilidad con quien soy, mi capacidad, intereses e historia, gama de quehaceres y prácticas que se configura en el problema físico del límite. Todo esto surge con el exilio, es el elemento detonante de lo fronterizo, como lo aclara el siguiente texto de Richard:

El yo viajante es necesariamente fragmentario puesto que su marco espaciotemporal se compone de recortes: paisajes cambiantes y transcurso móviles -heterogeneidad de lenguas- mutaciones de identidad en la errancia de un yo inconcluso y multipoblado. No es nunca el yo del que testimonia (humanista y trascendente) de la memoria e integridad de una consciencia nacional: es un yo esquizoide que se rediscia en cada separación... Cualquier tentativa de remodelación de ese espacio (deslocalizadora y relocalizadora de sus trazados de percepción y conciencia) implica que su sujeto se sitúe en posición de margen. Esa marginalización del sujeto (esa ubicación fronte-



Autorretrato ocioso, 1993.

riza o liminar; esa postura de borde que lo lleva a interrogar la distribución del espacio y a discutir lo centralizador de su autoridad) es ya un comienzo de exilio. Es decir: un inicio de la separación que conduce al sujeto a sentirse extranjero a su propio sistema de identificación social o bien fugitivo.

Apartarse de los modelos de significación dominante (vivir las normas de identidad bajo el modo de la disidencia) es ya experimentar el exilio como transgresión de las fronteras y campo de alteridad (2003).

Por tanto, la obra y su devenir será fragmentario, deslocalizado y tránsfuga en muchos momentos, asunto que, dificulta el análisis y la lectura de un sentido total de la obra que englobe sus discursos, más allá de lo meramente político y vivido.

Aunque sabemos que el arte no cambiará al mundo, sí nos consta que el artista es un médium que coadyuva en la integridad de lo representado con un devenir de su vida y sus posturas ideológicas. En mi caso, la cuna de una izquierda en crisis, el exilio y el despertar sexual fueron potenciando en mí una cierta radicalidad que obligaba a que en la obra estuviera siempre presente, en su constructo, como una determinación, la necesidad de estar muy consciente de lo que quiero transmitir. Es decir, que cada obra también puede ser leída, más allá de su aspecto formal, como un silabario ideológico de mi posición política y social en el contexto vivido en cada momento.

Por ejemplo, si se trataba del problema social del estar en dictadura, era obvio que el trabajo se iba a volcar a ser una especie de denuncia de lo que estaba pasando. Asimismo, al estar ya de vuelta en México, el impacto dramático de cómo es tratado el indígena, tanto en el mundo rural, como en el urbano, me obligaba como un llamado profundo desde mi interior a hacer un esfuerzo por entender un espacio no panfletario de denuncia de dicho asunto, trabajando directamente con sus herramientas, sus imágenes y sus símbolos.

Así también, enfrentando la postura frente al arte, desde lo gay, me predispone a abrir mi cuerpo y no negar mi identidad pudiendo hacer un arte que

pertenezca tanto al campo de lo sexuado genérico como a las particularidades de una mismidad que naturaliza el sentido marginal de una sexualidad homosexual.

Asimismo, como lo señalaba Juan Gris, la obra está en contacto con la historia del arte y que su contexto no necesariamente sea una postura vanguardista vacua sino, consciente de su momento pero de un momento más largo, fluctuante y difuso.

Puede concluirse que, para que una emoción pueda ser transmitida por la pintura, es necesario que esté, ante todo, formada por elementos correspondientes a un sistema estético resultante de la época. Todo sistema de estética debe ir fechado. Más tarde veremos que lo mismo ha de suceder con la técnica pues si una elección de elementos extraños y heteróclitos puede motivar una obra pictórica, ello no prueba que dicha obra sea pintura (Gris, 1980).

El diálogo del arte en este momento histórico en que vivimos está pregnado de aculturación y tránsitos de los imaginarios producidos, por tanto, factible de trabajar desde cierto sentido atemporal, o ahistórico que permite jugar más libremente al pensar y hacer obra, y que no obliga al artista a un compromiso tan profundo con lo circunstancial sino más bien con una necesidad de potenciar una ubicuidad traslaticia que interpela otros momentos de la propia historia del arte y de su recepción o, más bien, su instauración como estatuto ideologizado de lo dicho por el campo del arte.

*Este texto fue realizado durante el año de desarrollo profesional de la UDLAP con el apoyo de Mtro. Humberto Chávez Mayol CENIDIAP / INBA, 2007

REFERENCIAS

- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Gris, J. (1980). *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Richard, N. (s/f). La cita amorosa (sobre la pintura de Juan Dávila). Santiago: Editorial Francisco Zegers.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I. Burbujas*. Madrid: Editorial Siruela.
- Trias, E. *Lógica del límite*. Madrid: Editorial Destino.
- Eugenio Trias. *La razón fronteriza*. Madrid: Editorial Destino.
- Wagensberg, J. (2004). *La rebelión de las formas*. Barcelona: Editorial Tusquets.

Carlos Arias



Santiago, 1964. Desde 1998 profesor en la UDLAP. *I Bienal de Liverpool*, UK, 1999, *ARS 01 Kiasma*, Finland, San Diego Museum of Art, 2002, USA, Museum Beelden aan Zee, Holland, 2002, *Il Racconto del Filo*, MART, Italy, 2003, *Eco: arte contemporáneo mexicano*, MNCARS España, 2005, *La era de la discrepancia*, México, 2007 *IV Bienal de Praga*, 2009, *Neomexicanismos*, MAM, 2011. *El hombre al desnudo*, MUNAL, 2014. *El hilo de la vida*, Capilla del Arte, MUPO, Museo Universitario del Chopo, México. Sistema Nacional de Creadores de arte 2004-2007.

carlosa.arias@udlap.mx