

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



Los Autorretratos de Mónica Castillo

Entre la identidad y la afectividad

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

Hilda Alejandra Varela Galán

Directora: Mtra. Karen Cordero Reiman

Lectores: Dr. Alejandro Ugalde Ramírez

Dra. Ana María Torres Arroyo

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Los Autorretratos de Mónica Castillo

Entre la identidad y la afectividad.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

PRESENTA:

Hilda Alejandra Varela Galán

PLANTA DE SINODALES

DIRECTOR: Mtra. Karen Cordero Reiman

LECTORES: Dr. Alejandro Ugalde Ramírez

LECTORES: Dra. Ana María Torres Arroyo

SUPLENTE: Mtra. María Estela Eguiarte Sakar

SUPLENTE: Dra. Dina Comisareno Mirkin

A mis padres

AGRADECIMIENTOS:

Quisiera agradecer en primer lugar a mis padres, Luis y Josefina, quienes estuvieron incondicionalmente a mi lado, apoyándome a lo largo de mi vida, tanto personal como profesional, por su amor y sus enseñanzas.

A mi familia y amigos, por aconsejarme, y acompañarme en este proceso que no ha sido tarea fácil.

Un agradecimiento especial a la Mtra. Karen Cordero Reiman, por su paciencia, guía y apoyo constante en la construcción de este proyecto. Al Dr. Alejandro Ugalde y a la Dra. Ana Torres, por su confianza y sus excelentes consejos. Al Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana y a mis queridos profesores quienes compartieron sus conocimientos para mi formación académica y humana. Al equipo de la línea de investigación *Estudios críticos de la cultura: la representación y sus límites*.

A la artista Mónica Castillo, por su orientación y disposición para brindarme información sobre su obra artística.

ÍNDICE

• Introducción.....	4
1. Los autorretratos de Mónica Castillo como una exploración de la identidad.....	10
1.1.- Autoconocimiento: Entre el narcisismo y la introspección.....	10
1.2.- Autorretratos de rostro, de cuerpo, y sin la efigie de la artista.....	17
1.3.- Multiplicidad de identidades.....	22
2.- La afectividad en los <i>Autorretratos</i> de Mónica Castillo.....	45
2.1.- Afectividad.....	45
2.2.- Los autorretratos de Mónica Castillo y el espectador.....	47
3.- La crítica al mundo del consumo.....	73
3.1.-Entre la belleza y la fealdad.....	73
3.2.-Rostro femenino.....	75
3.3.-Construcción de una identidad femenina.....	80
• Conclusiones.....	93
• Anexo: Entrevista con Mónica Castillo.....	99
• Bibliografía.....	111

INTRODUCCIÓN

Los autorretratos producen placer estético, pero también son estudios sobre el carácter del artista autorretratado. El autorretrato ofrece, además, un cierto interés para el espectador, con la consigna de descifrar, no sólo lo que el artista ha revelado también lo que ha ocultado: algo misterioso se esconde en la frontera entre el espectador y la obra. El autorretrato lleva un significado especial para el artista como espejo del ser. El autorretrato, para muchos críticos de arte y artistas, es un ejercicio introspectivo. Pero sería más acertado decir que lo que estamos mirando son ficciones, en las que el testimonio del espejo ha sido objeto de una interpretación magistral. ¿Qué es lo que miramos frente a un autorretrato?, ¿nos enfrentamos a revelaciones o a máscaras?

La tendencia, en el arte contemporáneo, por la abstracción y la conceptualización pone sobre la mesa la discusión sobre el autorretrato, pues rompen con el esquema y la forma de expresión de siglos anteriores. De esta forma, cabe la pregunta: ¿cuáles son los límites del autorretrato desde la perspectiva tradicional? La respuesta a esta pregunta está ligada al sentido que actualmente damos al propio yo, a la individualidad y a la propia identidad. Considerando la historia del arte, la mayor parte de lo que los artistas han creado representan o refieren a preocupaciones compartidas de sus sociedades. Cada obra nos comunica algo sobre la persona que la creó; de manera que, para algunos artistas, el autorretrato tiene que remitir al parecido físico, así como al plano de lo ideal y lo eterno; para otros, el autorretrato se hace a partir de lo impersonal, más que analizar sus propias fisonomías las dramatizan, sometiéndolas a interpretaciones extremas en situaciones también extremas.

A partir de esto, la presente investigación tiene por objeto el estudio de algunos de los autorretratos de Mónica Castillo (1961), – artista mexicana de finales del siglo XX y principios del XXI. En octubre de 1994 en la galería OMR de la Ciudad de México, en su segunda exposición individual titulada *Salvavidas bajo la piel*, la artista mostró 18 piezas que revelaron su gran talento. En diversos soportes (arte-objeto, óleos sobre tela y piedras, relieves armados con pedazos de uñas humanas, esculturas en resina o en masa de pan moldeada y horneada), la pintora encerró su rostro en un desgarrado y atroz autoanálisis visual, psicológico, genérico, biológico y social. Mónica Castillo es una de las pintoras mexicanas con más autorretratos, más de 120, siempre diferentes y con distintos enfoques del problema ético-estético que analiza desde su propia representación. Así, la autora se coloca a sí misma como el sujeto en la enunciación de su discurso plástico, en el cual la representación del rostro se convierte en un campo de fuerzas simbólicas; así, los autorretratos muestran un rostro deteriorado, apegado a lo precedero del cuerpo, donde se encuentran los desperfectos físicos tales como el paso del tiempo, los ojos enrojecidos, pelos en el bozo y en la barbilla, acné, flujo nasal, manchas en la frente, la piel enrojecida por el alcohol.

Algunos autores y críticos de arte como Raquel Tibol, Cuauhtémoc Medina, Teresa del Conde, Luis Carlos Emerich, Sergio Blanco han hablado acerca de los autorretratos de Mónica Castillo. Raquel Tibol elabora un análisis desde la originalidad de sus materiales, pues considera a Mónica Castillo como uno de los artistas figurativos más audaces y profundos de México en la actualidad.¹ En el catálogo de la exposición *Salvavidas bajo la*

¹ Cfr. Raquel Tibol, “Mónica Castillo: el autorretrato como desollamiento”, *Proceso*, núm. 939, México, 31 de octubre 1994, p.67.

piel, Cuauhtémoc Medina nos habla del papel que juega la apariencia y el rostro en los autorretratos de la artista; además ve la obra de Castillo como una continuación de la violenta tradición de la pintura mexicana. Medina nos dice que la obra de la artista es un afán de transformar los traumas históricos en valor iniciático gracias a la exhibición de las cicatrices personales representadas en sus autorretratos.² Gonzalo Vélez y Osvaldo Sánchez han hablado del autorretrato de Mónica Castillo como un *close-up* del deterioro, apegado a lo perecedero de lo físico.³ Sin embargo, ningún autor ha abordado el tema de los autorretratos de Mónica Castillo desde la identidad, de cómo cada autorretrato muestra las posibles y distintas identidades que en ella se encuentran; y de cómo, en el momento de autorretratarse, la artista intenta descubrir su “yo”. Aún más, nadie ha abordado los autorretratos de Mónica Castillo desde la afectividad. Por último, hace falta enfatizar en la crítica a los cánones de belleza establecidos por el mundo del consumo, es decir, desde mi punto de vista, no se ha abordado la crítica hecha por Mónica Castillo a los medios de comunicación que manipulan nuestra realidad.

De esta manera, a través del análisis de la imagen de los autorretratos de Mónica Castillo y siguiendo una metodología histórica-artística, hermenéutica, en conjunto con la participación de las líneas de investigación: *Estudios críticos de la cultura: la representación y sus límites* dirigida por el Dr. José Luis Barrios, la Mtra. Karen Cordero, el Mtra. Ilán Semo, y el Dr. José Ramón Alcántara, los enfoques medulares de esta investigación giran en torno al problema de la identidad como un debate presente en el arte

²Cfr. Cuauhtémoc Medina, “Caras Vemos”, en *Mónica Castillo, Salvavidas bajo su piel*, Galería OMR: México, 1994, pág. 5-6

³ Cfr. Gonzalo Vélez y Osvaldo Sánchez, “Mónica Castillo ante el tiempo” *Unomásuno*, Suplemento “Sábado”, México, 29 de octubre 1994,

contemporáneo; sobre el sentido que le damos al propio yo, a la individualidad y, sobre todo, al cómo construimos nuestras propias identidades. También hay una preocupación por los afectos como potencias vitales que están en tensión permanente con las configuraciones y formaciones culturales estables, y como flujos vitales que se ponen en juego en los procesos de subjetivación de los individuos y las colectividades humanas. Siguiendo esta línea, se ha concebido la investigación en tres núcleos temáticos o capítulos. En el primero “Los autorretratos de Mónica Castillo como una exploración de la identidad”, el objetivo es hacer un análisis de los autorretratos que permita demostrar que la artista no intenta revelar su yo a través de su obra: Castillo se pinta para verse a sí misma, para conocerse, para descubrir su “yo”. Se intentará demostrar que Mónica Castillo no hace un autoanálisis exhaustivo para poder plasmar su efigie en sus autorretratos. Más allá de un narcisismo, los autorretratos se vuelven un ejercicio de autoanálisis que se convierten en la clave del desciframiento de su propia identidad. Además, se intentará demostrar que Mónica Castillo pone en tela de juicio la idea de que un autorretrato debe ser fiel al rostro o al cuerpo del artista.

En el segundo capítulo “La afectividad en los *Autorretratos* de Mónica Castillo”, pretendo demostrar que los autorretratos de la artista funcionan como objetos culturales que activan y ponen en operación los afectos individuales y de colectividades humanas para producir significaciones y sentidos que definen los sistemas discursivos y visuales. De tal manera que, frente a los autorretratos de Mónica Castillo, el espectador se encuentra la autoimagen de la artista. La autora trata de impedir que el espectador vea las obras de arte como una manifestación y revelación del yo de la artista. Ante los autorretratos de Mónica Castillo el espectador puede poner en tela de juicio las nociones tradicionales de belleza y

fealdad. Además, los trabajos analizados de Castillo nos incitan a cuestionarnos sobre la construcción de la identidad de la misma artista y sobre la construcción de nuestra propia identidad.

Por último, el tercer capítulo “Los autorretratos de Mónica Castillo como una crítica al mundo del consumo” se enfocó en justificar que la crítica implícita, aunque muy fuerte, de Mónica Castillo en sus autorretratos es una crítica al mundo del consumo. La artista critica los medios masivos de comunicación que manipulan nuestra percepción de la realidad e influyen en la construcción de la identidad personal. La intención de Mónica Castillo, en sus autorretratos, no es mostrar un rostro bello, todo lo contrario, hace una autoexploración de su rostro para resaltar todas aquellas imperfecciones físicas que resultan molestas para poner en tela de juicio las nociones de belleza y fealdad. La artista muestra que la vida cotidiana se encuentra bajo una pantalla de signos (imágenes, estilos, modas, productos) que marcan los límites entre la fantasía y la realidad, entre nuestras máscaras y nuestro propio rostro. Máscaras que son utilizadas para ser aceptados en una sociedad. Nuestro rostro se vuelve un artificio de la moda que encontramos en la televisión, en las revistas, en la gente. Mónica Castillo rompe con el paradigma de la máscara y pretende mostrarnos un rostro “real”.

Primer capítulo

Los autorretratos de Mónica Castillo como una
exploración de la identidad.

Cap. I.-Los autorretratos de Mónica Castillo como una exploración de la identidad.

El autorretrato es un género artístico introspectivo: lleva un significado especial para el artista como un espejo del ser. En el autorretrato el autor trata de mostrar, en imagen, el propio relato y narración que determina su propia identidad. Por ello, este capítulo tiene la intención, a través del análisis de los autorretratos de Mónica Castillo, de demostrar que más allá de un narcisismo, éstos se vuelven un ejercicio de autoanálisis que para Castillo funcionan como la clave del desciframiento de su propia identidad. De suerte que, los autorretratos de la artista funcionan como un espacio vital para moldearse, reconstruirse y diseñarse en contra de las imposiciones estéticas con que la sociedad del consumo nos somete. Así, la artista rompe con la idea del autorretrato como imitación figurativa, es decir, para Mónica Castillo el autorretrato no es idéntico a la realidad misma.

1.1.-Autoconocimiento: Entre el narcisismo y la introspección.

El mito de Narciso, descrito por Ovidio, nos narra la historia de un joven hermoso que se enamoró de sí mismo después de haber visto su reflejo en un río, y al no poder separarse de su figura, atraído y ciego por su propia imagen manifestada, muere ahogado. Para muchos artistas occidentales, como Alberti, Narciso fue el real inventor de la pintura del autorretrato⁴. Así, los artistas como Alberto Durero en el renacimiento alemán, Rembrandt en el barroco holandés, Ingres en el neoclásico francés o Picasso en el movimiento vanguardista de principios del siglo XX encontraron uno de los temas más interesantes en la pintura al clavar la mirada en el espejo, en el esfuerzo de comprender la propia personalidad a través de las facciones que los espejos revelan y que reproducen en su obra.

⁴ León Battista Alberti, *De pittura*, 2.26.

De tal manera que, el espejo tiene mucho en común con la pintura: ambos trasponen una imagen tridimensional a una superficie bidimensional; además el espejo se volvió una de las herramientas más utilizadas para el género del autorretrato.

Para Raquel Tibol⁵, el narcisismo es quizá una de las cualidades más perdurables en el tiempo y una de las más frecuentes dentro del género del autorretrato.⁶ En la revista *Arte Cubano*, Onedys Calvo e Ivonnett Arcia retoman a Rosa María Olivares y mencionan que en los autorretratos, los artistas han usado su propio yo, su cuerpo real o imaginario, sus sueños e ideales, todo aquello que lo define como individuo y que lo caracteriza como persona concreta, con su identidad personal.⁷ Para muchos críticos, el autorretrato, además de ser una obra de arte, puede funcionar como documento biográfico del artista. Es uno de los ejercicios de análisis más profundo que puede hacer un artista. El autorretrato implica estructurarse el rostro y conocerse a tal grado, que la expresión capturada en ese momento se traduzca en el dibujo, la pintura, la fotografía, la escultura o el video que aborda. Lleva un significado especial para el artista como un espejo del ser. El artista debe “conocerse a sí mismo” en la medida necesaria para poder plasmarse con facilidad en su obra. Pero, ¿en realidad, esto es posible? ¿Es necesario que el artista tenga que hacer un autoanálisis de su propia persona para poder plasmarse en su obra? ¿Existe un grado de mimesis entre el artista y el autorretrato?

⁵ Crítica y curadora de arte, periodista y autora de más de treinta libros. Autora de diversos ensayos y biografías sobre Frida Kahlo. Raquel Tibol es autora de *Ser y ver, Mujeres en las artes visuales*, libro que resume la aportación de las mujeres, tanto nacionales como extranjeras, en las artes visuales del siglo XX.

⁶ Cfr. Raquel Tibol, *Ser y ver, Mujeres en las artes visuales*, Plaza Janés: México, 2002, p. 251.

⁷ Cfr. Onedys Calvo e Ivonnett Arcia, “Nuevas tendencias de Narciso: el subterfugio del yo” en *Arte Cubano*, No.-2, La Habana, febrero de 2008, p. 39.

El autorretrato es un arte introspectivo y algo se esconde en la frontera entre el que ve y el que es visto. Es un juego seductor, donde el espectador espera encontrar, no sólo lo que el artista ha revelado sino también lo que ha ocultado.⁸ A través del autorretrato se exponen las debilidades y las fortalezas del artista. El rostro que el artista no ve, sólo cuando está frente al espejo o frente a una fotografía, es el medio del que dispone para expresar algo de lo que es. Desde el punto de vista iconológico el autorretrato parte de una materia prima que le permitirá al productor combinar elementos formales y simbólicos para construir la imagen con una mayor carga subjetiva. En éste, el pintor copia su imagen reflejada en el espejo o fotografía, sin embargo, la imagen se muestra como una entidad “ajena” al artista mismo⁹. Jean-Luc Nancy afirma que el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un <<yo>>. Cuando vemos un retrato o autorretrato tendemos a pensar que estos son idénticos a la efigie de la persona retratada. Sin embargo, esto sólo se logra bajo la condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro-de-sí; es decir, su exposición. El <<yo>> del retratado se manifiesta únicamente al poner esta exposición en obra y en acto.¹⁰ No siempre el retrato o el autorretrato es la imagen fiel de quien se está retratando o autorretratando. Con el retrato se intenta traspasar el aspecto individual del personaje en concreto para convertirlo en un

⁸ Cfr. Carla Gottlieb, “El autorretrato en el arte postmoderno”, en *La iconografía en el arte contemporáneo (Coloquio internacional de Xalapa)*, UNAM: México, 1982, p.7.

⁹ Cfr. Juan Antonio Ramirez, “Retratos, alegorías, espejos”, en *Los géneros de la pintura, Una visión actual*, Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L.: Madrid, 1994, p.35.

¹⁰ Cfr. Jean- Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Amorrortu editores: Buenos Aires-Madrid, 2006, p. 15-16.

símbolo de algo más, transformando al individuo en género, en símbolo de toda una especie, de una clase determinada, de su definición social y cultural.¹¹

Del autorretrato podríamos partir para entender bien el mito de Narciso, que originalmente no pudo consistir en que un joven se complacía exclusivamente en contemplar su propia belleza reflejada en el agua, sino en la mágica y súbita aparición de otro hombre allí donde sólo había uno, es decir, el yo que era Narciso. El Narciso originario no se veía a sí mismo, sino que veía a otro.¹² Como mencionamos antes, para muchos artistas, el espejo es un instrumento indispensable para un autorretrato, ya que es el atributo que identifica al artista en sus roles de Narciso y de imitador de la realidad. Existen varios autorretratos en donde se representa al artista reflejado en un espejo, o viéndose al espejo mientras pinta su retrato¹³. Asimismo, el espejo del arte ha devuelto a los pintores, que han recreado sus imágenes mágica y súbitamente, obras insólitas a sus propios ojos. Pero, ¿qué ocurre en los autorretratos de Mónica Castillo? En una entrevista realizada en 2004 para el periódico *La Jornada*, la artista menciona que la decisión de hacer autorretratos fue porque ella era el objeto más accesible para su ejercicio plástico, no iba a tener problemas de horarios ni de pagos en la práctica del retrato, de manera que al principio trabajó directamente frente al espejo y después lo abandonó.¹⁴

¹¹ Cfr. Rosa Olivares, “El último cuadro”, en catálogo *Los géneros de la pintura, Una visión actual*, Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L.: Madrid, 1994, p.22.

¹² Cfr. José Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, Porrúa: México, 1985, p.132.

¹³ Carla Gottlieb, *op cit.*, p. 21.

¹⁴ Cfr. Merry Mac Masters, “Primera muestra individual de la artista en el MAM. Mónica Castillo indaga en los clichés de Kahlo y Galán”, *La Jornada*, México, 27 de julio de 2004.

En la década de los noventa, época en la que Mónica Castillo comienza a hacer sus autorretratos, la temática del cuerpo, según pensadores como Mijaíl Bajtín, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Emmanuel Levinas, se orienta hacia una reflexión del mismo. Existe un desprendimiento, una fragmentación del sujeto que se manifiesta en la exposición del cuerpo integral. *Modelo para autorretrato II y representación* (1997) (Fig.1) y *Modelo para autorretrato III y representación* (1997) (Fig.2), son dos autorretratos en donde, desde mi punto de vista, la artista evidencia el discurso del cuerpo fragmentado y la autorepresentación como fenómeno de la alteridad, así como evidencia la ironía del espejo como reflejo de la realidad. La discontinuidad es parte fundamental de los autorretratos de la artista. Mónica rompe con la idea del autorretrato donde <<retrato>> y <<efigie>> significaban <<imitación figurativa>>, es decir, se coloca en el plano de lo discontinuo porque el autorretrato, como imagen del artista, no es idéntico a la realidad. Siguiendo el argumento de Pierre Francastel los autorretratos que representan una realidad se encuentran en el dominio de lo discontinuo:

...que la realidad tenga, sin que sea posible duda alguna, un sentido de verdad que corresponda a algo preciso, concreto, independiente de nuestra mente, pero que esa misma realidad tenga, además como carácter fundamental el no corresponder en modo alguno a ninguna toma inmediata y sumaria. Esto muestra que, cuando se trata de la imagen, siempre estamos en el dominio de lo discontinuo y no en el de lo continuo. El lugar del campo figurativo, no es más que el soporte de la imagen; no se identifica con ella.¹⁵

En ambos autorretratos, constituidos por bustos de maniqués forrados con una blusita tejida con gancho, mientras que la cabeza (hecha con molde) está cubierta por partes

¹⁵ Pierre Francastel, “Elementos y estructuras del lenguaje figurativo” en Desiderio Navarro (Comp.), *Imagen I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, Editorial Casa de las Américas: Cuba, 2002, p.7.

tejidas, se encuentran frente a su representación, que puede interpretarse como un espejo en donde ellos se miran. Anterior a estas dos imágenes se encuentra *Modelo para autorretrato I* (1997) (Fig.3), en donde los hilos de varios colores no han sido tejidos ni bordados, sino que cuelgan conformando rostros y cabellera de la artista. Estos tres autorretratos son un claro ejemplo de cómo Mónica Castillo rompe con la idea del autorretrato como mimesis del artista.¹⁶ Hay que tener en cuenta que la mimesis, desde los griegos, se denomina como imitación de la naturaleza, en donde hay un parecido exacto con la realidad. Para Aristóteles, en la *Poética*, la mimesis es la función imitativa de la realidad; en el arte, es el modo esencial para representar la acción humana:

La epopeya, y aun es otra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son –todas y todo en cada una- *reproducciones por imitación* (μιμησις), que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1.o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3.o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.

Porque así, con colores y figuras, representan imitativamente algunos – por arte o por costumbre-, y otros con la voz [...] Con ritmo, mas sin armonía, imitan las artes de la danza, puesto que los bailarines imitan caracteres, estados de ánimo y acciones mediante figuras rítmica.¹⁷

En estos autorretratos, la mimesis como significado de copia fiel se subvierte, incluso se desplaza y se expande a una nueva simbolización en donde la desfiguración y la monstruosidad del rostro son los principales componentes de la obra. Incluso en los autorretratos, en donde utiliza los materiales más descabellados, hace la desfragmentación de su propio rostro y es dividido, en *Caja con piedras I* (1994) (Fig. 4), dispuestas como

¹⁶ Hay que tener presente que a finales del siglo XIX y principios del XX, algunos artistas como Vincent Van Gogh, Giorgio de Chirico o Marcel Duchamp ya habían roto con la idea de que un autorretrato debe ser fiel a la efigie del artista.

¹⁷ *Poética* 1447^a 15- 30

rompecabezas, cada piedra delinea un rasgo físico de la artista, de manera que el personaje trozado no sólo es reconocible sino que el rostro así resuelto ofrece una emotividad diferente. Para la artista, este autorretrato, en el campo de lo imaginable, abre distintas posibilidades para la experiencia de su propio rostro, se vuelve un espacio de modificaciones, de transformaciones y de elecciones que van creando, formando y distorsionando sus propias identidades. A través de la fragmentación de su rostro, de la pérdida de unidad y univocidad del Yo, se torna en un juego de las propias identidades. El rompecabezas de este autorretrato nos permite reflexionar sobre el vínculo entre identidad y corporeidad.

Ahora bien, proponer que los autorretratos de Mónica Castillo se encuentran inmersos en un narcisismo podría resultar un equívoco. La artista no usa el espejo para reproducir su rostro o su cabeza; ha preferido obtener moldes directos de uno y otra para desarrollar ciertos objetos que se asemejan, pero que son ejercicios extremos sobre la persistencia del parecido a pesar del abandono de la reproducción natural. Así, cuando los artistas desarrollan su propio retrato pueden ir más allá de la representación de su imagen reflejada en un espejo, con alcances insospechados.

De igual manera, resulta erróneo plantear que la obra de Mónica Castillo es narcisista, en alusión a la egolatría o el amor hacia la propia imagen, debido a la gran cantidad de autorretratos que tiene de sí misma¹⁸. La repetición de su propio rostro es una composición constante que domina la obra, el acto de pintarse a sí misma se vuelve un cuestionamiento variable, un intento de redefinición. Más allá de un narcisismo, los autorretratos de la artista se convierten en un ejercicio de autoanálisis que, para Castillo,

¹⁸ Mónica Castillo tiene más de 120 autorretratos, cada uno distinto del otro, y cada uno distinto a ella.

son la clave del desciframiento de su propia identidad. En el momento de autorretratarse la artista intenta descifrar su “yo”. La composición plástica de Mónica Castillo en sus autorretratos, se puede interpretar como un ejercicio de introspección. De esta manera: ella es el objeto de su propio análisis. En la medida en que la artista se describe una y otra vez, más alternativas de interpretación descubre de sí misma¹⁹. En este sentido, Mónica Castillo estaría actuando en forma contraria al género del autorretrato en el cual, dice Luis-Martín Lozano: “el artista resuelve el siguiente dilema: me pinto como me veo, para que otros me vean.”²⁰ Al contrario de esto, Mónica Castillo se pinta para verse a sí misma, para conocerse. De tal modo que la artista busca a través de la realización de su autoimagen conocerse mejor al expresarse, y expresarse en el esfuerzo por conocerse.

1.2.- Autorretratos de rostro, de cuerpo, y sin la efigie de la artista.

El rostro es la parte más representativa del autorretrato, aunque el yo del artista no sólo esté presente en la imagen de una cara de frente o de perfil. El rostro es la expresión física y exterior de algo interior, a veces denominado como alma, psiqué, o personalidad; pero, en ocasiones, también es una máscara que permite al portador tomar las cualidades de la representación de ésta o también como ocultamiento de algo. El autorretrato de Mónica Castillo *Curriculum* (1997) (Fig.5) en donde las facciones están procesadas a manera de jeroglíficos, nos muestra algo vedado, algo oculto que se disimula en el rostro a manera de máscara. Sus autorretratos emplazan la (auto) representación como una construcción social,

¹⁹ Cfr. Sylvia Navarrete, “Una cara cualquiera”, en *Mónica Castillo/ 1993-2004*, CONACULTA-INBA: México, 2004, p.34.

²⁰ Luis-Martín Lozano, “Mónica Castillo en el Museo de Arte Moderno de México”, en *Mónica Castillo/ 1993-2004*, CONACULTA-INBA: México, 2004, p.16.

mediante la cual negociamos –en todas sus peripecias políticas y psicológicas- nuestra alteridad y nuestra semejanza.²¹ *Curriculum* puede interpretarse como la máscara que cada quien porta, y sobre todo, como la máscara de la propia Mónica Castillo. De igual manera *Autorretrato como cualquiera* (1996) (Fig.6), nos muestra el rostro de la artista en donde la resolución de las facciones a manera de *Sfumato* sólo nos permite ver de manera borrosa los ojos, la nariz y la boca de la artista; sólo el cabello permanece en foco. Ambos autorretratos podrían interpretarse como las máscaras que usamos a diario: maquillaje, photoshop, cirugías plásticas. Los autorretratos de Mónica Castillo funcionan como un espacio vital y entrañable para moldearse, reconstruirse y diseñarse en contra de las imposiciones estéticas con que la sociedad del consumo nos somete.

Ahora bien, el rostro, la mayoría de las veces, a pesar de estar oculto por las máscaras que nos imponemos, revela nuestra identidad. Pero, ¿qué ocurre cuando el autorretrato no es solamente del rostro, y es de cuerpo entero, o incluso no existe la efigie del artista?, ¿debe el autorretrato tener un parecido físico con la persona que posa para él? Como mencionamos anteriormente, no es necesario que el retrato o el autorretrato se parezcan a la persona retratada. Muchas veces, lo que estamos mirando son ficciones o metáforas, en las que el testimonio del espejo ha sido objeto de una interpretación magistral, como en el *Autorretrato desnudo, gesticulando* (1910) (Fig. 7) de Egon Schiele, o el desfigurado *Autorretrato* (1969) (Fig. 8) de Francis Bacon. Incluso hay objetos que sustituyen la efigie del artista en el autorretrato, como los autorretratos de Francis Picabia llamados *Los discos (esta cosa hecha para perpetuar mi memoria)* (1915). O los

²¹ Cfr. Osvaldo Sánchez, “Mónica Castillo. La lección de anatomía” en *Art Nexus*, No.-23, Bogotá, enero-marzo de 1997.

autorretratos en donde el artista adopta un disfraz como *Rose Selavy* (1921) (Fig.9) de Marcel Duchamp.

Muchos artistas conceden dentro del autorretrato un máximo prestigio al rostro o cara, pues se supone que el rostro y las manos, es donde se trasluce y actúa la inteligencia y reciben de ésta un carácter noble. Artistas como Durero, Rembrandt, Bernini, Gustave Courbet, Andy Warhol e incluso Mónica Castillo han privilegiado el rostro en sus autorretratos. La gran mayoría de los autorretratos de Castillo muestran únicamente, pero no exclusivamente, su propio rostro, sin espacio, sin fondo, en términos cinematográficos, podría decirse que es un *close-up* del rostro. Además, muestran una cabeza sola, cortada como una fotografía de identificación.

En cambio, otros artistas prefieren o hacen uso de los autorretratos de cuerpo entero. La mayoría de estos autorretratos muestran al artista realizando diferentes actividades, como pintando frente al caballete, un ejemplo es el *Autorretrato en el taller* (1790-1795) (Fig.10) de Goya; tallando como el *Autorretrato* (Siglo XVI) del Maestro de las sillas de coro de Poehlde; sentado como lo hizo Sofonisba Anguissola en su *Autorretrato como anciana* (1610); rodeado de sus familiares o amigos como el autorretrato de Rubens con su esposa Isabel (1609). Aparecen representando una alegoría, satisfaciendo sus fantasías que no serían posibles ni admirables en la realidad, así como lo hizo Artemisia Gentileschi en su *Autorretrato como alegoría de la pintura* (1635-1637) (Fig.11); disfrazados, por ejemplo el autorretrato como San Lucas de Rogier Van Der Weyden en su *San Lucas dibujando a la virgen* (1435) o los múltiples autorretratos de Cindy Sherman o Yasumasa Morimura. O simplemente exhibiendo su cuerpo erguido como símbolo de valentía, de belleza como el *Autorretrato* de Charles Dodgson (Lewis Carroll). De esta manera, su

indumentaria, su ropaje, sus peinados, tienen un carácter simbólico dependiendo de la situación en la que se autorretraten. También hay autorretratos de desnudos como el *Estudio de desnudo* (1507) de Durero o el autorretrato de Helen Chadwick titulado *Vanidad* (1986).

Respecto a los autorretratos de Mónica Castillo, el único que es de cuerpo entero es el *Autorretrato como bailarina* (2001) (Fig.12).²² Sin embargo, este es un autorretrato en donde la imagen de la artista no está presente. Éste es un video junto con una imagen proyectada a lado de él, la escena enmarcada por telones de plástico verde menta presenta a una modelo-bailarina vestida de payasito amarillo. Ella realiza ocho posiciones de ballet clásico con transiciones lentas, mientras en su cuerpo chorrea pintura amarilla, verde, café y rosa que escurren de botes atados a sus muñecas, talle y tobillos. Después de unos movimientos, la modelo-bailarina, en un principio perfectamente limpia, acaba manchada de pies a cabeza, al igual que los telones. En el caso de la fotografía digital el impacto resulta inquietante y perturbador al observar la presencia incierta de la bailarina apenas reconocible en su forma y volumen, está de frente pero sin rostro. En este tipo de autorretratos, Mónica Castillo pone en tela de juicio la idea de que un autorretrato debe ser fiel al rostro o al cuerpo del artista. Son autorretratos donde no hay ningún parecido con su autor, hay un abandono de la mimesis o imitación en el tratamiento del autorretrato. De esta manera, Castillo pone en crisis la noción de autorretrato. Incluso, más que autorretratos son

²² La relación entre el ballet y el cuerpo, que de manera innata se materializa en esta obra no es casualidad. Existen suficientes elementos autobiográficos de esta relación en la vida de la artista. Su madre era bailarina y fundadora de una escuela de ballet por lo que Mónica desde pequeña observaba ese mundo que sin saberlo, años más tarde, la remitiría al cuerpo. Cfr. Gabriela Gil Verenzuela, *La alteridad corpórea en la obra plástica de Mónica Castillo*, Tesis de maestría en Estudios de arte por la Universidad Iberoamericana: México, 2004, p. 76.

anti-autorretratos, en ellos hay una anti-representación de la artista. Mónica Castillo, dirá Sylvia Navarrete, se concentra en una cavilación sobre el sentido de la representación, ya no tanto en su dimensión alegórica sino en su potencial de simulación y metamorfosis²³.

Por lo tanto, podemos descubrir que hay autorretratos en donde la efigie del autor está ausente. Incluso los objetos la sustituyen, ya sea de manera metafórica, o como rasgos indirectos del artista: los muebles favoritos, prendas habituales, objetos de uso personal que evocan a su dueño. Un ejemplo es *Autorretrato de sillón* (1981) (Fig.13) de Eduardo Urculo, en donde el sillón sobre el que ha quedado su chaqueta y su sombrero, es la huella del artista, de su existencia particular o *Mi cama* (1999) de Tracey Emin, en donde la artista recrea su mundo personal en una instalación hecha con una cama, sábanas revueltas, manchas sobre ésta, distintos objetos desperdigados al pie de la cama como botellas de licor, bragas, basura. Mónica Castillo utiliza diferentes objetos, como materiales o como técnicas, para (re)presentar el paradigma de su rostro ausente. La artista complementa sus autorretratos con sus uñas, alambres, piedras, pieles de animales, panes, zapatos, maletas, tubos dentífricos colocados en estuches forrados de peluche o de satín, recortados según los contornos de su cabeza. Incluso en el uso de materiales comunes como el óleo o la fotografía, la artista no (re)-presenta su propia efigie.

En *Autorretrato para armar* (1996) (Fig.14), la artista produce su autoimagen como un proceso artesanal. Coloca en una gran caja circular de cartón forrada de tela con bordados, madejas de hilos de distintos colores distribuidos de manera armónica, tijeras, agujas y seguros. En la parte exterior de la tapa se había bordado, al centro, un reconocible autorretrato de la artista. En la parte interior de la profundidad de la caja aparecían

²³ Cfr. Sylvia Navarrete, op. cit., p. 32.

diferentes bordados en los que se encuentran fragmentos del rostro de la artista, como las cejas, las pestañas, la boca, el cabello, la piel. El título nos remite a la necesidad de terminar el proceso que la artista empezó, pues hace falta la nariz, los ojos, el contorno de la cara, y sobre todo, hace falta unirlos para formar el rostro ausente de la artista. La misma labor artesanal se encuentra en *Proyección y corte central* (1996) (Fig.15) y *Proyección izquierda-derecha* (1998). Ambos tratan el rostro de la artista configurado en tejido y tela que se proyectan en la pared, en forma de tapiz. En estos dos autorretratos hay una fisura del rostro de Mónica Castillo, hay un desdoblamiento de su cuerpo, de su cara. De manera que, en estos autorretratos, hay una desvirtualización de la efigie de la artista.

1.3.-Multiplicidad de identidades

Que la producción de identidades tenga lugar a escalas supralocales es un fenómeno muy antiguo; esta tendencia se ve extraordinariamente forzada por las características de interrelación que ofrece el mundo en el que vivimos. Antes del siglo XX, las identidades eran, principalmente, frutos lógicos de la reproducción y no había cabida para hablar de identidades; todos los sustentos teóricos, políticos, históricos y hasta biológicos de la sexualidad y las identidades eran derruidos y cuestionados.²⁴ La evolución de las ideas, el cambio o transformación del mundo, las nuevas categorías sociales y políticas nos permiten identificar nuevos fenómenos al tiempo que se renuevan problemas y desafíos a veces muy antiguos²⁵. Por todo esto, al igual que Daniel Mato²⁶, sostengo que, derivado del cambio de

²⁴ Rodrigo J. Parrini, “¿Alguien sabe quiénes somos? La subjetividad, el cuerpo y la historia. Notas para un trayecto incierto” en *Identidades, globalización e inequidad*, Universidad Iberoamericana: Puebla, 2007, p.149.

²⁵ Michel Wievioka, “Identidad, desigualdades, globalización” en op. cit., p.38-41.

los tiempos, más que identidad en singular, me parece necesario hablar en términos de “identidades”. Este concepto de identidades ha trastornado la idea fija y centralizada que implicaba el concepto de identidad como un conjunto de características o circunstancias que hacen que alguien o algo sea reconocido sin posibilidad de confusión con otro. Construimos nuestras identidades desde los lugares y medios donde nos desplazamos día a día. Jugamos distintos roles: en el trabajo, en la escuela, en el hogar, en los centros comerciales, en los restaurantes y bares. Nuestros padres tienen una concepción de nuestra identidad distinta de la captada por nuestros amigos. Sin embargo, hay algo que siempre nos identifica. En el caso de Mónica Castillo sus autorretratos nos muestran una identidad distinta a ella. Cada autorretrato representa a una mujer distinta. Sabemos que es Mónica Castillo porque hay ciertas características que nos permiten identificarla como la forma de la cabeza, el cabello corto y lacio, la piel moreno-claro.

A través de los autorretratos de Mónica Castillo, podemos observar que la construcción de las subjetividades individuales y colectivas están adquiriendo tonalidades múltiples, ya que, como dice Judith Butler: “la sutileza de toda identificación queda expuesta a través de la proliferación de fantasías que exceden y cuestionan la identidad que forma el sentido consistente del yo”.²⁷ En el mismo proceso en donde la artista hace una constante repetición de sus autorretratos, en el cual, el contenido original se pierde gradualmente a través de la reproducción constante, Castillo refuta la existencia de

²⁶ Daniel Mato es Doctor en ciencias sociales de la Universidad de Venezuela, ha sido investigador invitado del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado libros y ensayos sobre la interculturalidad, la globalización y la construcción de la identidad.

²⁷ Judith Butler, “Problemas de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico” en *Sujeto y relato. Antología de textos*, UNAM: México, 2009, p.376.

conceptos homogéneos de representación y de identidad, pues se han introducido nuevos actores: pobres, jóvenes, niños, homosexuales, grupos étnicos. En una obra como *Autorretrato como otra persona* (1996) (Fig.16) en donde la artista desarrolla un retrato híbrido, es decir, su semblante lo construye a través de rasgos de un niño-hombre anónimo, logrando un engendro desproporcionado y grotesco, Mónica juega con los géneros establecidos y fuertemente estructurados, para construir, con coherencia y obsesiva minuciosidad, una crítica al autorretrato como mimesis del artista. Éste nos inserta en la temática de las nuevas identidades que apenas se están identificando y nombrando como las identidades sexuales, mismas reconfiguran, *vis à vis*, la relación Estado-iglesia, Estado-sociedad civil, y Estado-sociedad.

De acuerdo a mi investigación, las identidades para Mónica Castillo se construyen según las apariencias y dependen tanto de la imagen que deseamos proyectar como de las distintas interpretaciones que se hagan de ella.²⁸ En el orden social eso que nos da la identidad, el rostro y cuerpo, es una zona a la que nosotros no tenemos acceso, solamente podemos conocer nuestro rostro identitario a través del reflejo en el espejo, por medio de una fotografía o por lo que digan los demás de nosotros. Como ya habíamos mencionado, por más que digamos “así soy”, en realidad nos ajustamos a una clasificación. Modulamos nuestra apariencia para que los demás nos vean como esperamos ser vistos. Además, hay quien tiene que ocultar su propia identidad para ser aceptado en una sociedad, ya que la sociedad es la suma de las innumerables interacciones que entran en juego entre individuos. El énfasis recae, no en la hermosura susceptible del estereotipo, de fácil idealización, sino

²⁸ Cfr. Magali Arriola, “Mónica Castillo. Museo Carrillo Gil”, en *Art Nexus*, núm. 24, Bogotá, marzo de 1998, p.35.

en la realidad palpable, que se observa a primera vista. En su obra *Autorretratos hablados* (1997) (Fig.17) les pidió a cinco personas allegadas a ella que le hicieran descripciones por escrito de su rostro. Así, en cinco versiones digitalizadas y desarrolladas según los dictados y memorias de estos otros ojos, la autora las convierte en facciones “postizas” modificadas en procesos digitales. Se derivan pues, tanto semblantes nuevos como propuestas y proyecciones del otro. Demuestra que son otros los que conforman su rostro. Mónica reconoce sus identidades a través del reflejo de quién le conoce. Sin embargo, deja de lado su propia efigie para mezclarse con la de otros: quienes pertenecen a su obra o la observan. Se evidencia la mirada como centro de la autopresentación, al mismo tiempo que logra la incursión del otro haciendo que la propia mirada asimile la mirada ajena.

Siguiendo un poco esta idea, en *Casi hiperrealismo* (2000) (Fig.18), Mónica se autorretrata como una mujer joven cuyos ojos han sido ocultados por una banda negra. El que tenga los ojos vendados puede interpretarse como la ceguera que no le permite reconocer a los demás individuos, y si ella no puede reconocer a los demás, ella tampoco puede ser reconocida. Es decir, en el reconocimiento de la identidad hay un juego implícito: “yo solamente puedo ser sujeto (con identidad propia) si yo le reconozco a todo ser humano el mismo derecho y la misma posibilidad”²⁹; no puede haber sujeto sin otro. Desde mi punto de vista, en este autorretrato, Mónica Castillo nos habla de una identidad que resulta de una serie de procesos de identificación que determina ciertos contornos y permite una narrativa. Sólo hay identidad porque hay otros con quienes nos podemos identificar y que nos “alimentan” con características, sentidos y palabras.

²⁹ Cfr. Michel Wieviorka, op. cit., p. 41.



(Fig. 1) Mónica Castillo, *Modelo para autorretrato II y representación*, (1997)



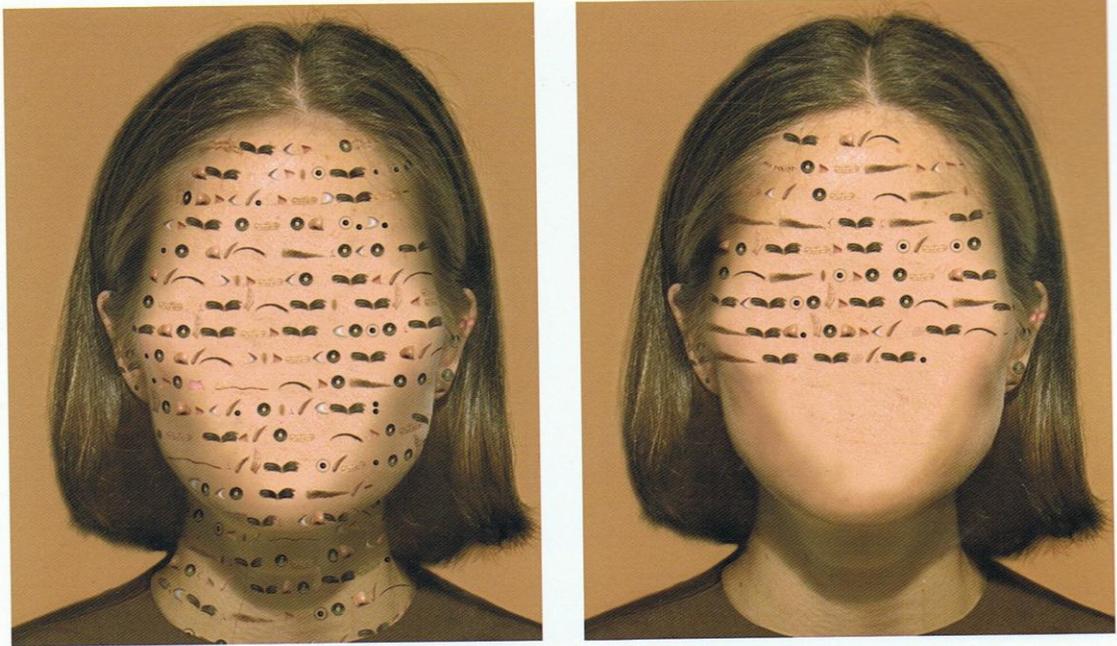
(Fig. 2) Mónica Castillo, *Modelo para autorretrato III y representación*, (1997)



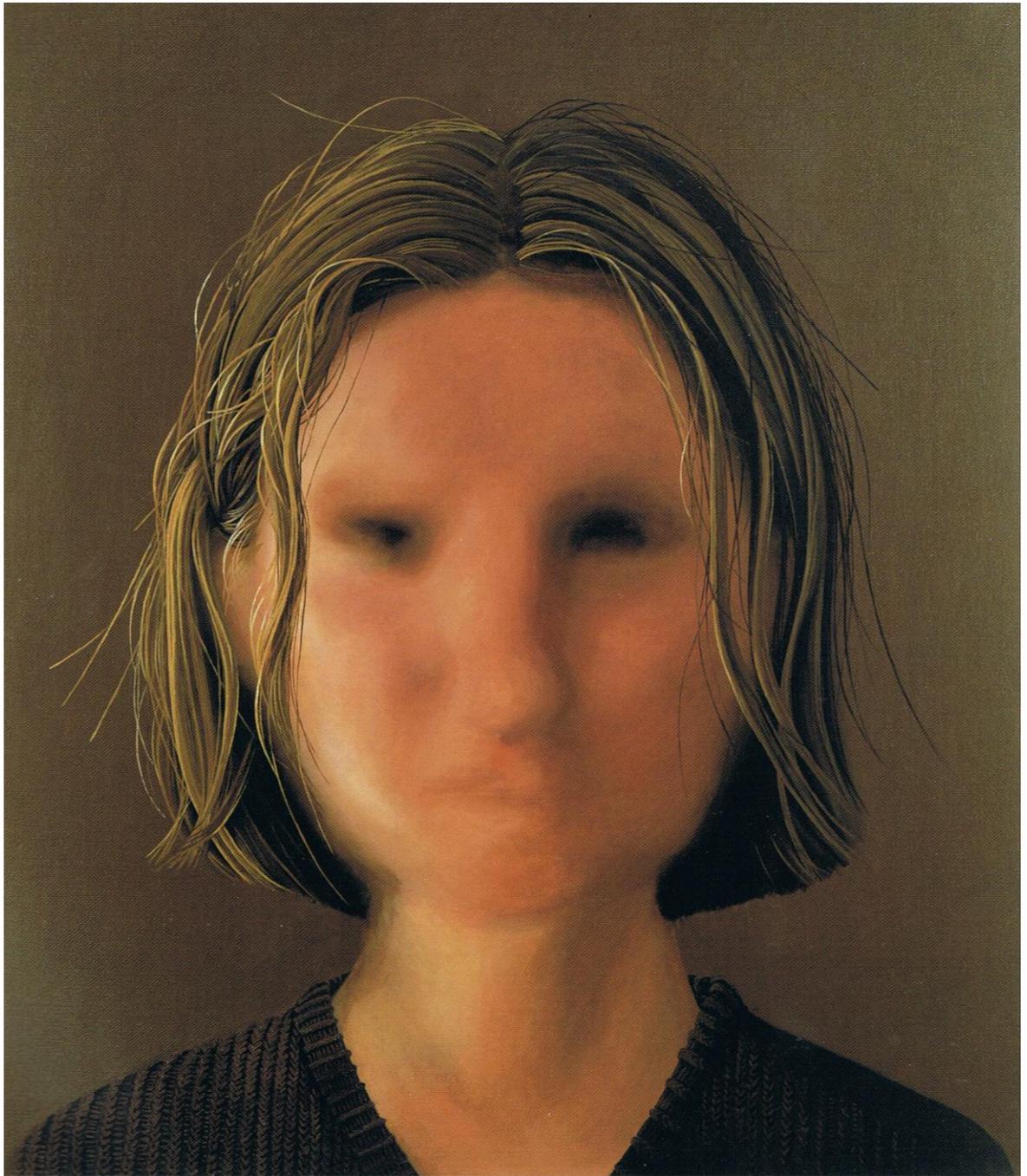
(Fig. 3) Mónica Castillo, *Modelo para Autorretrato I*, (1997)



(Fig.4) Mónica Castillo, *Caja con piedras I*,
(1994)



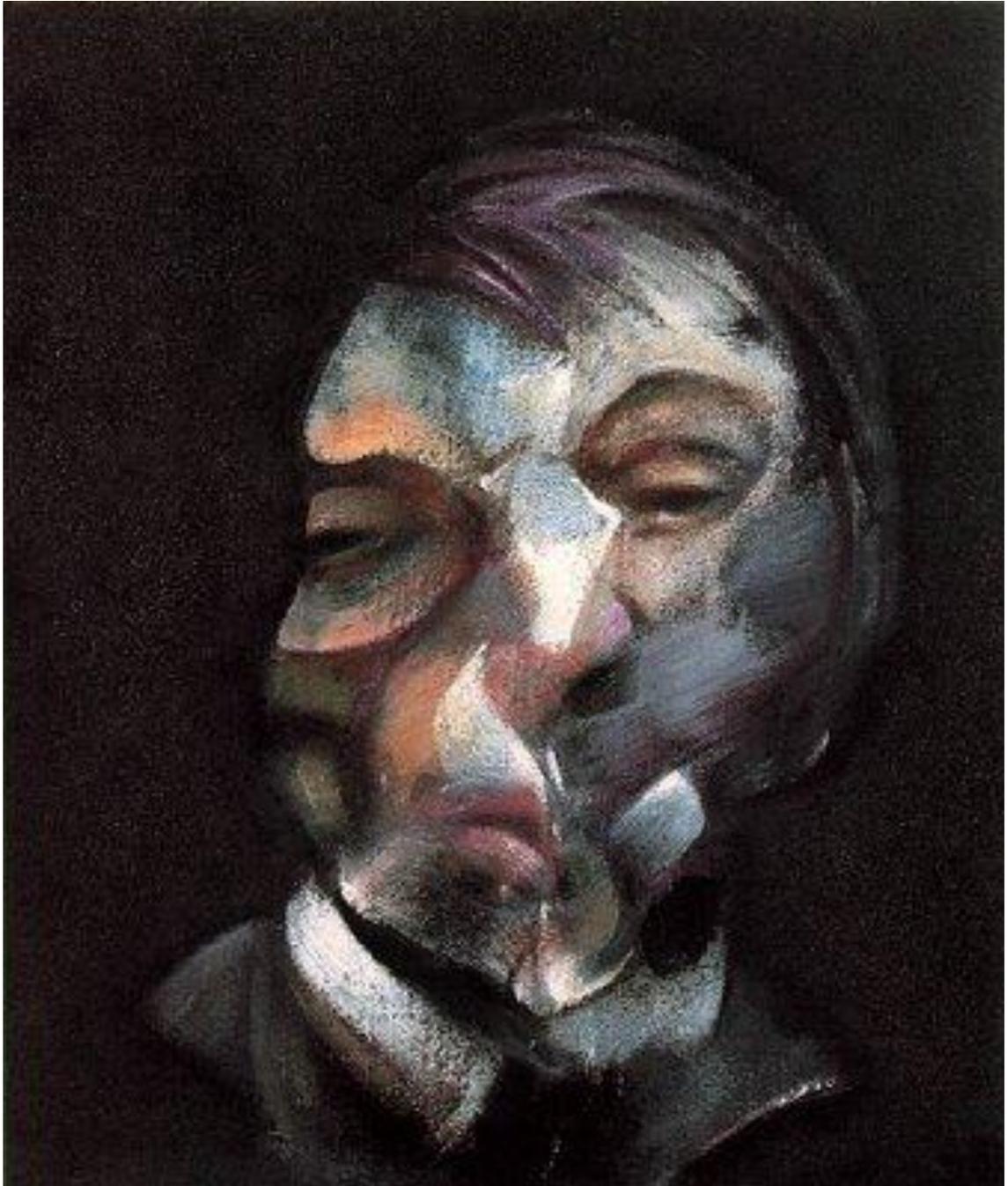
(Fig.5) Mónica Castillo, *Curriculum*, (1997)



(Fig.6) Mónica Castillo, *Autorretrato como cualquiera*, (1996-1997)



(Fig.7) Egon Schiele, *Autorretrato desnudo y gesticulando* (1910)



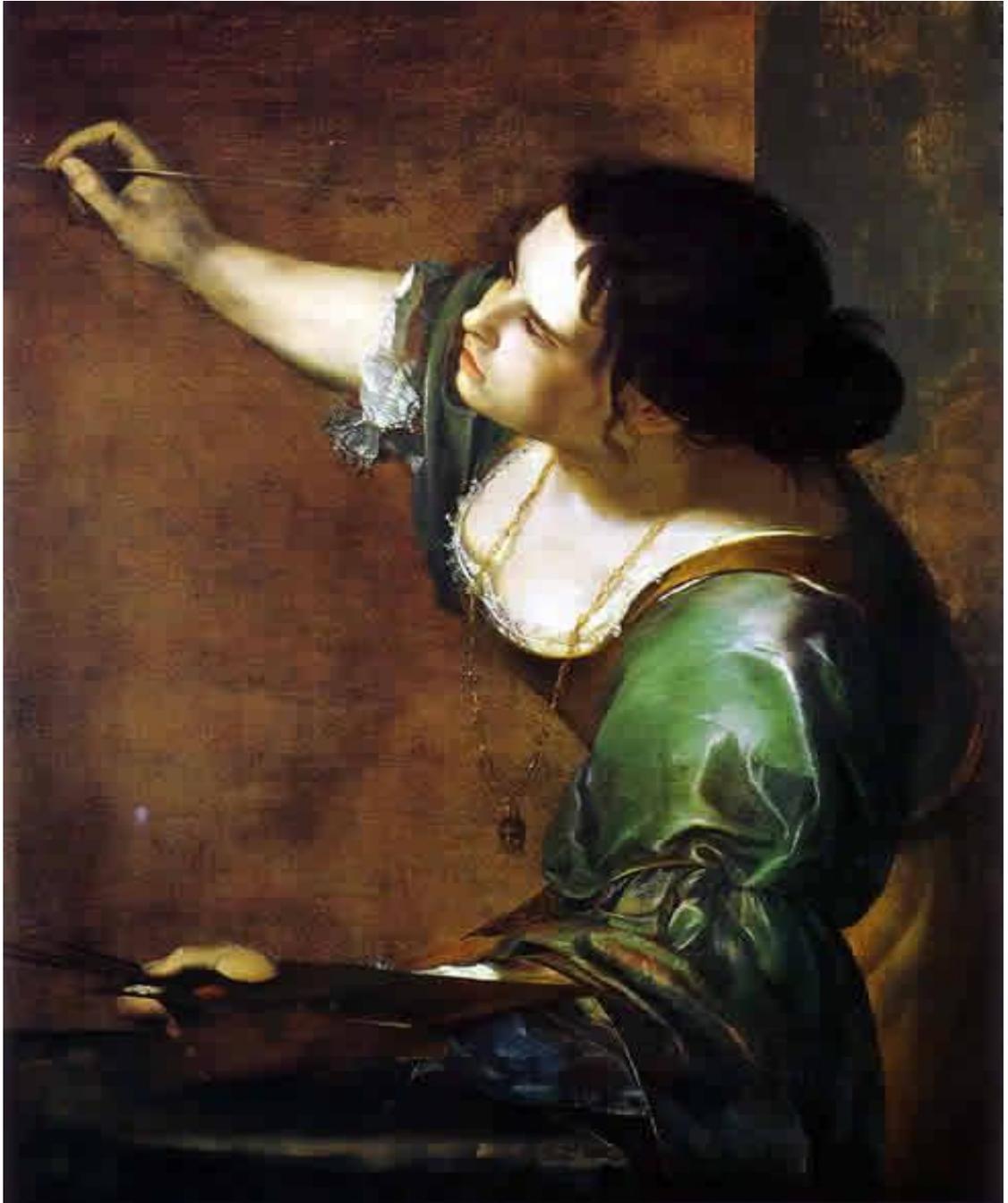
(Fig.8) Francis Bacon, *Autorretrato*, (1969)



(Fig.9) Marcel Duchamp, *Rose Selavy*,
(1921)



(Fig. 10) Goya, *Autorretrato en el taller*, (1790-95)



(Fig.11) Artemisa Gentileschi, *Autorretrato Como alegoría a la pintura*, (1635-37)



(Fig. 12) Mónica Castillo, *Autorretrato como Bailarina*, (2001)



(Fig. 13) Eduardo Urculo, *Autorretrato de sillón*
(1981)



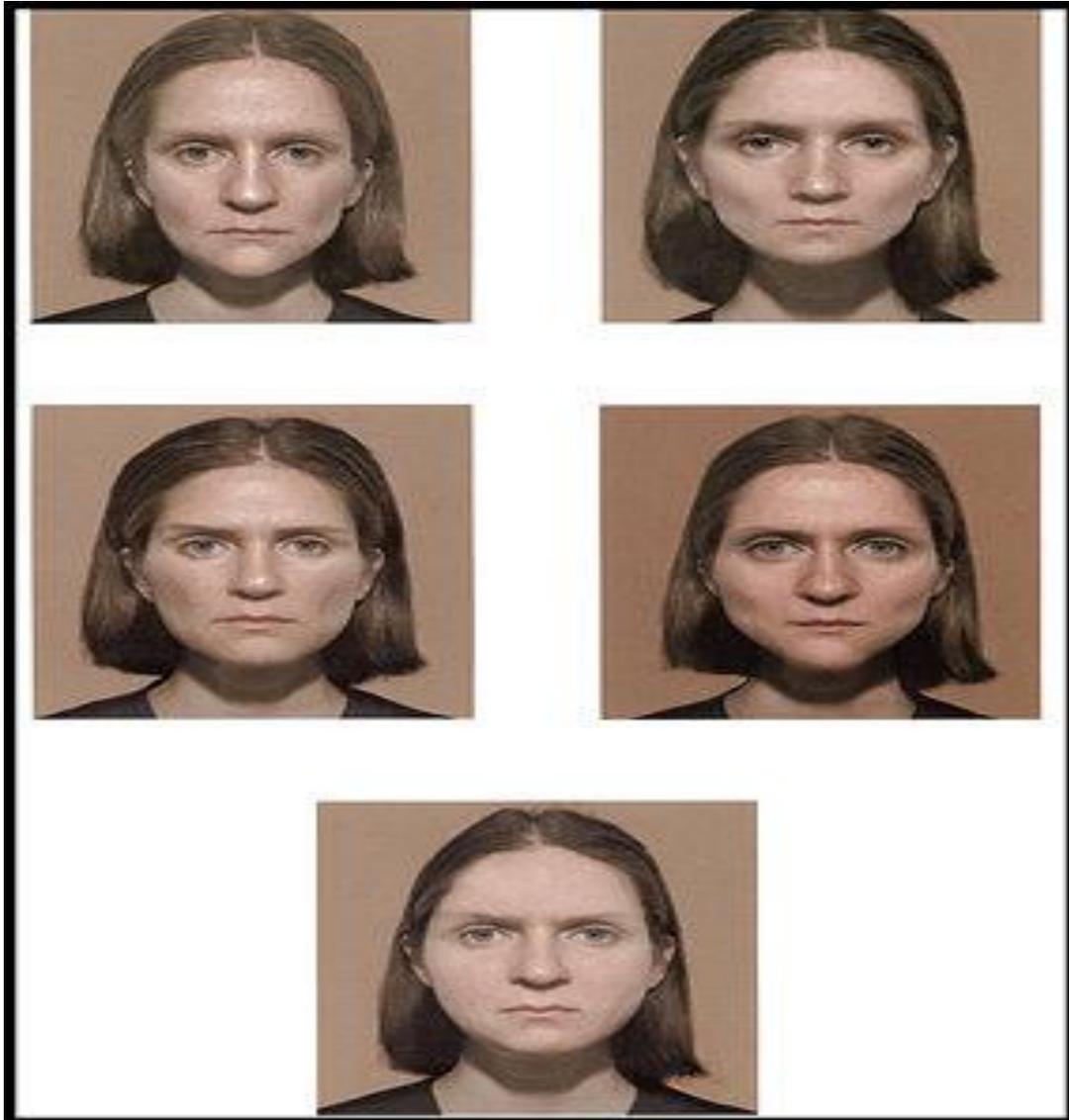
(Fig.14) Mónica Castillo, *Autorretrato para armar*, (1996)



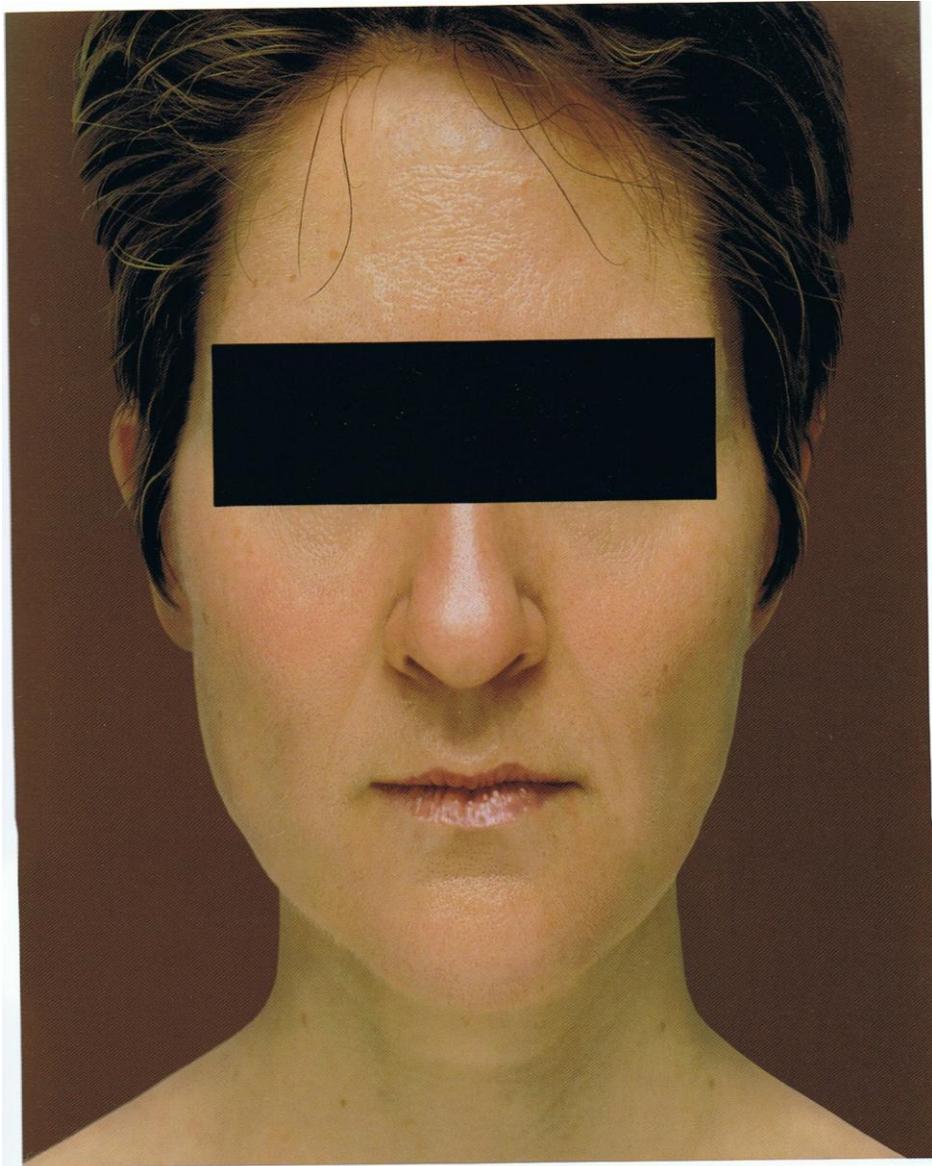
(Fig.15) Mónica Castillo, *Proyección corte central*, (1999)



(Fig.16) Mónica Castillo, *Autorretrato como Otra persona*, (1996)



(Fig.17) Mónica Castillo, *Autorretratos hablados*
(1997)



(Fig.18) Mónica Castillo, *Casi hiperrealismo*,
(2000)

Segundo capítulo de tesis

La afectividad en los *Autorretratos* de Mónica
Castillo.

Cap. II.- La afectividad en los *Autorretratos* de Mónica Castillo

El estudio de la afectividad, llámese emociones, pasiones, humores, pulsiones, han sido una constante de la investigación de las Ciencias Humanas. En el siglo XX se le deja de considerar como una mera condición accidental de los comportamientos individuales y sociales, para ser estudiada como un factor determinante de la producción simbólica y de los intercambios sociales; aparece como una potencia vital que está en tensión permanente con las configuraciones y formaciones culturales estables, y como un flujo vital que se pone en juego en los procesos de subjetivación de los individuos y las colectividades.

A partir de esto, el objetivo del segundo capítulo será mostrar que los autorretratos de Mónica Castillo son objetos culturales que ponen en operación los afectos individuales y colectivos; son un tipo de representación que contiene cierta narración estructurada como códigos visuales que nos llevan a un tipo de lectura. Esta lectura nos invita a cuestionarnos sobre la identidad de la artista y sobre nuestra propia identidad.

2.1.- Afectividad

Una obra de arte no nace aislada, es decir, emerge dentro de un contexto con características propias y circunstancias determinadas. La relación entre el hombre y el mundo exterior se plasma en el arte. El artista, como productor de arte, es pieza fundamental de la sociedad y éste, al igual que el público espectador, construyen, conforman y comparten una misma cultura. Muchos pensadores han considerado a la contemplación de la obra de arte como una contemplación estética o de goce. Para los filósofos empiristas, por ejemplo, el goce estético se encuentra en el sujeto que reconoce al objeto bello, pues el hombre tiene un sentido interior dedicado a aprehender la belleza a partir de ciertas cualidades del objeto. En el siglo XVIII, pensadores como Edmund Burke y Emmanuel Kant, empezaron a considerar que no

sólo la belleza podía producir un goce estético, sino también lo sublime. Lo sublime implica cierto grado de temor, de dolor por aquello que se contempla. Si la belleza es susceptible de producir amor, lo sublime tiene la capacidad de provocarnos inquietud y temor. Ambos excitan al goce estético. A finales del siglo XIX y durante el siglo XX, el arte rompe con las ideas figurativas clásicas: su fin último no es la belleza clásica, sino contemplar el mundo con una mirada distinta, abierta a las nuevas formas estilísticas, a los nuevos movimientos artísticos apegados a lo novedoso y lo original. En gran medida, el arte contemporáneo no pretende el goce sosegado de la contemplación de formas armónicas y bellas.

El espectador, al contemplar una obra de arte, se convierte en un sujeto receptor de colores, figuras, líneas, sonidos y estímulos: por medio de su sensibilidad o sus conocimientos, es capaz de sentir aceptación o rechazo por la obra de arte. La obra de arte puede crear nuevas relaciones con el mundo, pueden transmitir deseo, repulsión, ansiedad. El espectador se apropia afectivamente de ésta, ya que en las obras literarias y artísticas hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una “carga de pensamientos” en lo que aparenta ser un detalle anodino.³⁰ Es decir, la afectividad es una potencia de acción y de pasión que influyen sobre el ser humano. “La afectividad aparece como una potencia vital que está en tensión permanente con las configuraciones y formaciones culturales estables, y como un flujo vital que se pone en juego en los procesos de subjetivación de los individuos y las colectividades. Más allá de los registros estructuralistas o hermenéuticos que suelen explicar las construcciones simbólicas de la cultura (individuo, comunidad, sociedad, estado) por el puro momento de significación, el estudio de los afectos explora la relación entre pulsión y significación para explicar dichas

³⁰ Cfr. Jacques Rancière, *El inconsciente estético*, Del estante editorial: Buenos Aires, 2006, p.21.

formaciones en función de los desplazamientos de significantes como un territorio donde se construyen y deconstruyen dichos símbolos”³¹.

El concepto de afecto supone la mutua relación entre cuerpo-mundo como flujo e intensidad que producen distintos planos de subjetivación individual y colectiva. Esto permite aproximarse al estudio de fenómenos y constructos artísticos, culturales y sociales como formas inestables y móviles y con ello la comprensión de dichos procesos en función de los intercambios que generan. Más allá de la categoría de identidad con los que se suele abordar las producciones y los fenómenos culturales, aquí importa entender éstos como devenires que en su cambio van produciendo momentos de diferenciación como condición de la cultura.

2.2.-Los autorretratos de Mónica Castillo y el espectador.³²

Como se mencionó en el capítulo anterior, cuando nos encontramos frente a un autorretrato, ya sea de un rostro o de un cuerpo entero, contemplamos la imagen del artista. Desde el punto de vista iconológico, el autorretrato parte de una materia prima que le permitirá al productor combinar elementos formales y simbólicos para construir la imagen con una mayor carga subjetiva. En éste el pintor copia su imagen reflejada en el espejo, sin embargo, la imagen se muestra como una entidad “ajena” al artista mismo. En el retrato ajeno, el artista copia una imagen –los gestos que conforman el rostro- que pretende

³¹ Texto extraído del *Protocolo* de la línea de investigación *Estudios críticos de la cultura*, dirigido por José Luis Barrios, Karen Cordero, Illán Serna, y José Ramón Alcántara, Universidad Iberoamericana.

³² Una obra de arte se actualiza sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el momento de percepción por parte del espectador. Éste es el receptor del proceso de comunicación, es el destinatario en todo momento de los signos que no funcionan más que para y por él. Cada receptor es distinto ya que cada sujeto enfoca el mundo desde dentro del marco de su conocimiento, y éste, a su vez, es revisado por acción, comunicación e interacción. Desde este punto de vista, el tipo de espectador del que hablo en este capítulo es reflexivo, consciente de la relación interdependiente e interactuante entre el sujeto y el mundo. Sin embargo, esto no implica que la obra analizada no pueda ser percibida por un espectador no reflexivo.

idéntica a la vista por todos los otros y la presenta como especular.³³ Ahora bien, es a través de los retratos y de los autorretratos que podemos descubrir los gestos que a través del tiempo han definido muchas de las formas del comportamiento humano que se inscriben en las sensibilidades colectivas y en los códigos generales de la cultura. Los gestos son signos representativos de la sociedad y de la cultura. Así podemos decir que, el retrato como imagen es un signo y, por lo tanto, es una representación que remite a otra cosa, referida a algo. Además, los retratos y autorretratos funcionan como documentos que muestran y ocultan el momento de *algo* o *alguien*; funcionan como una huella de un acontecimiento que se sustrae del presente y con ello al sentido y con ello a la narración.³⁴

Como mencionamos en el capítulo anterior, el rostro es considerado como la parte más representativa del autorretrato. Es a través del rostro que se manifiestan características muy particulares de la persona, es el reflejo de una identidad que puede ser interpretada por quien conozca la clave de su desciframiento. En el rostro encontramos ciertos gestos de la persona que nos transmiten un mensaje que puede ser deliberado y expresado en cualquier forma de código, como cuando se sonríe, se parpadea, se sonroja, se hacen expresiones de dolor, de pena o se toman posturas meditadas o inconscientes frente al otro.³⁵ Ver un rostro significa producir inmediatamente un esquema simbólico que nos sitúa frente a una experiencia cultural compleja y antigua. Por ello, Rosa Olivares³⁶ nos dice que el retrato es

³³ Cfr. Juan Antonio Ramirez, “Retratos, alegorías, espejos”, en *Los géneros de la pintura, Una visión actual*, Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L.: Madrid, p.35

³⁴ Cfr. José Luis Barrios, “Archivo y memoria. Los lindes del acontecimiento, entre la reificación y el afecto”, en *Memoria instituida, memoria instituyente*, Universidad Iberoamericana: México, 2008, p. 15.

³⁵ Cfr. Valentina Torres Septién, “Un acercamiento historiográfico al concepto de gesto” en *producciones de sentido, algunos conceptos de la historia cultural*, Universidad Iberoamericana: México, 2006, p. 187.

³⁶ Rosa Olivares es editoria, escritora, peridista y crítica de arte. Miembro fundadora de *LAPIZ Revista de Arte Internacional*. Como comisaria independiente ha organizado diferentes exposiciones, especialmente en el ámbito de la fotografía contemporánea.

el género que más claramente trasmite una reflexión social o una mirada crítica sobre la época, sobre la historia y sus personajes.³⁷

Sin embargo, hay que recordar, como habíamos mencionado en el primer capítulo que, cuando vemos un retrato o autorretrato tendemos a pensar que estos son idénticos a la figura de la persona retratada, ya que como menciona Fernando Zamora Águila, las imágenes artísticas son un medio de acercamiento a la realidad, no obstante, hay que recordar que las imágenes visuales no guardan una relación de motivación o semejanza con las cosas; en otras palabras, una imagen no tiene que ser parecida visualmente a los que representa³⁸. De manera que, no siempre el retrato o el autorretrato es la imagen fiel de quien se está retratando o autorretratando.

En sus autorretratos, Mónica Castillo se coloca a sí misma como el sujeto en la enunciación de su discurso plástico, donde la representación del rostro se convierte en un campo de fuerzas simbólicas. Frente a los autorretratos de Mónica Castillo, el espectador encuentra la “autoimagen” de la artista³⁹, es decir, en un autorretrato el artista interpreta su fisonomía y, sobre todo, está interesado en trascender su condición interna, así como mostrar su identidad a los demás. En este caso, como mencionamos en el capítulo anterior, la artista no intenta revelar su yo a los demás: Castillo se pinta para verse a sí misma, para conocerse, sin importar cómo se presenta ante los demás.⁴⁰ Por ello, los autorretratos reflejan un rostro deteriorado, apegado a lo percedero del cuerpo, con los desperfectos

³⁷ Cfr. Rosa Olivares, “El último cuadro”, en catálogo *Los géneros de la pintura, Una visión actual*, Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L.: Madrid, p.22.

³⁸ Cfr. Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, ENAP: México, 2007, p. 138.

³⁹ El espectador sabe que es un autorretrato de Mónica Castillo por el mismo título de las obras: “Autorretrato...”.

⁴⁰ Cfr. Luis-Martín Lozano, “Mónica Castillo en el Museo de Arte Moderno de México” en Catálogo *Mónica Castillo/ 1993-2004*, CONACULTA-INBA: México, 2004, pp.15-16.

físicos de un rostro, como el paso del tiempo, los ojos enrojecidos, pelos en el bozo y en la barbilla, acné, mocos chorreando, manchas en la frente, la piel enrojecida por el alcohol. Características propias del ser humano, sin embargo, algunos artistas las omiten o las distorsionan para exaltar la aparente belleza física.

Es importante mencionar que, en el momento de nombrar como autorretratos las “autoimágenes” de Castillo, el espectador está predispuesto a encontrarse con la efigie de la artista misma. Sin embargo, se topa con una serie de piezas artísticas que no reflejan de manera fidedigna la interioridad ni la exterioridad del sujeto, y no derivan en un testimonio biográfico del artista. Esto plantea dilemas visuales acerca de la naturaleza mimética del autorretrato, y logra, como dice Dominique Nahas⁴¹, hacer que la versión del mundo de la artista se mantenga en la mente del espectador mucho tiempo después de la primera observación de la obra. Para Nahas, la obra de Mónica Castillo se encuentra a horcajadas entre dos registros de la mente a un tiempo. El primero es derivado de una mente analítica tendiente a la autorreflexión. El segundo es una condición inocente.⁴²

La mayoría de los autorretratos de Mónica Castillo muestran únicamente el rostro, sin espacio, sin fondo; en términos cinematográficos, podría decirse que son una especie de *close-up* del rostro, a la manera de una fotografía de identificación. En este caso la Figura como campo operatorio, que es el rostro de la artista, ocupa todo el espacio que delimita el cuadro, es una figura aislada en donde los colores lisos funcionan como fondo. La Figura con su lugar aislante define el hecho, así la Figura aislada se convierte en una Imagen, en

⁴¹ Dominique Nahas artista visual y curador de arte. Miembro del consejo editorial de *REVIEW Magazine*. Actualmente es editor de *DART International* de Nueva York. Nahas es comisario independiente y crítico de arte. Ha publicado en diversas revistas como *ArtNexus*, *Flash Art*, *Art Asian-Pacific*, *New Art Examiner*, entre otros. Es uno de los principales ensayistas de catálogos en museos y galerías de Estados Unidos.

⁴² Cfr. Dominique Nahas, “Repita conmigo: más real que lo real: Mónica Castillo, 1993-2004”, en catálogo *Mónica Castillo /1993-2004*, CONACULTA-INBA: México, 2004, p.45.

un Icono⁴³. Deleuze dirá que si los colores lisos funcionan como fondo es por su correlación con la Figura, es la relación de dos sectores en un mismo plano igualmente cercano, esta relación es dada por el redondel, que es el límite común entre ambas⁴⁴. Todos los autorretratos de la pintora son distintos, y sin embargo, guardan cierta semejanza que nos lleva a saber que es la misma; como ya hemos mencionado, en su serie de autorretratos copia su rostro exacerbando las imperfecciones de su piel. Al abrir cada poro, delinear cada vello y roturar cada arruga, lunar y grano, Castillo consiguió que aquellos elementos utilizados como signos del carácter se contrapusieran, anulando la introspección. Ejemplo de esto es *Autorretrato de piel* (1994) (Fig.1), donde aparecen claramente las imperfecciones de su rostro. Otro ejemplo es su *Autorretrato en tareas* (1994) (Fig.2), realizado durante cerca de trece días de enero de 1994. La tarea, propiamente dicha, remite a una concepción cartográfica: cada una de éstas fue abordada como un territorio y el rostro quedó convertido en un globo terráqueo austero y devastado. En este autorretrato, las manchas delimitan las distintas zonas o sectores de la piel –como si fuera un mapa- que se encuentran numeradas. Cada número sugiere la fecha en la que fue realizado el autorretrato –del 6 al 18 de enero de 1994. En él, se ven claramente tanto los poros de la piel como las arrugas, incluso, se distingue cierto vello en el rostro, sobre todo en el bigote y las patillas, el ojo se muestra rojizo y lleno de venas rojas.

Al hacer y rehacer su propia efigie, la autora trata de impedir que el espectador vea las obras de arte como una manifestación y revelación del yo de la artista. Más que revelar mundos interiores, a través de diversas expresiones de su cara, reta al espectador con la energía de un carácter capaz de integrarse como individuo, más allá de circunstancias y

⁴³ Cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Arena Libros: Madrid, 2002, p. 14.

⁴⁴ Cfr. *op cit.* p. 17.

presiones desmembrantes y desintegradoras⁴⁵, y a la vez, reconoce su condición fragmentada. Ante los autorretratos de Mónica Castillo el espectador puede poner en tela de juicio las nociones tradicionales de belleza y fealdad, así la artista se vuelve una trasgresora de ambos términos. La belleza, opuesta a la fealdad, es un concepto que, a lo largo de la historia, se ha relacionado con lo bueno, lo armónico, lo agraciado, lo atractivo y lo delicioso; así como lo fascinante, lo estupendo, lo excelso, lo sublime. La belleza es aquello que gusta, aquello deseable y que causa placer. La belleza consiste en la perfección, de manera que, gracias al poder de esta perfección, lo que aparece revestido de ella es susceptible de producir placer. La fealdad, por el contrario, es todo aquello que disgusta o causa repulsión. La fealdad es lo repelente, lo horrendo, lo asqueroso; es lo desagradable, lo grotesco, lo abominable y lo odioso. Es lo indecente, lo sucio, lo obsceno; también lo monstruoso, lo fétido, lo deforme, lo desfigurado. Para muchos autores, entre ellos Umberto Eco y Edmund Burke, ambos conceptos están en relación con los distintos periodos históricos y las distintas culturas. Algo puede ser considerado bello, o feo, para una determinada época y para una determinada sociedad. El hombre, entonces, determina qué es bello y qué feo. En el *Crepúsculo de los ídolos*, Friedrich Nietzsche afirma que en lo bello, el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección y se adora en ello; el hombre considera bello todo lo que devuelve su imagen, de esta manera, lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración.⁴⁶ Así, el hombre da la pauta para decir qué es bello y qué no lo es, de esta manera en ocasiones estas ideas cambian de acuerdo a las ideas de una sociedad, de una clase social, de cultura y de una época. Por ejemplo, para un hombre

⁴⁵ Cfr. Raquel Tibol, “Mónica Castillo: el autorretrato como desollamiento”, *Proceso*, México, 31 de octubre 1994.

⁴⁶ Cfr. Friedrich W. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o como se filosofa con el martillo*, Alianza: Madrid, 1982 p. 98.

de occidente, una máscara africana puede resultar aterradora, a diferencia del nativo que la considera bella por estar relacionada con una divinidad.⁴⁷

Un primer momento en la obra de Mónica Castillo, llevaría a creer que los autorretratos de la pintora mexicana muestran a una mujer fea, llena de desperfectos físicos. La mujer vieja, por ejemplo, es símbolo de fealdad, de decadencia física, incluso de decadencia moral, por oposición al elogio canónico de la juventud como símbolo de belleza y pureza. Como resalta Françoise Héritier-Augé⁴⁸, la mujer anciana se halla en el punto de unión entre el sexo y la muerte, su libido es peligrosa; si guarda su dote se vuelve en un personaje poderoso y dominador. Sin embargo, la mujer vieja también proporciona el modelo, temido y odiado, de la mujer-bruja, la hechicera chupadora de sangre y caníbal.⁴⁹ Por ello, al pintar un rostro femenino con arrugas podríamos pensar que se trata de una mujer vieja y por lo tanto fea, alejada de la belleza de la juventud. Además, hay que recordar que gran parte del arte de finales del siglo XIX y del siglo XX ya no se propone mostrar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de las formas armónicas. Si comparamos los autorretratos de un artista del siglo XVI con los de uno del siglo XX encontramos varias diferencias. Por ejemplo, el arte renacentista se caracterizó por su interés sobre el arte de la Antigüedad Clásica que identificaba la belleza con la proporción. Los artistas renacentistas introdujeron las matemáticas como principio artístico y con ello, el desarrollo de métodos como la

⁴⁷ Cfr. Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Lumen: Barcelona, 2007, pp. 15-16.

⁴⁸ Françoise Héritier-Augé antropóloga francesa, miembro del movimiento feminista francés y especialista en el estudio del estructuralismo de Lévi-Strauss, ha publicado varios artículos y libros sobre las diferencias entre hombres y mujeres, el incesto y el parentesco (*Teoría de la alianza*).

⁴⁹ Cfr. Françoise Héritier-Augé, "Mujeres ancianas" en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* de Feher, Tauros: España, tercer volumen, 1992, p.295.

perspectiva y simetría; utilizaron la “divina proporción” tomada de la sección áurea⁵⁰. El Renacimiento consiguió crear una imagen ideal, física, intelectual y ética del hombre.⁵¹ La aparición del arte en este periodo está estrechamente ligada al desarrollo del Humanismo. Dicho movimiento se había interesado por las más diversas parcelas del mundo antiguo, aportando nuevos métodos e instrumentos al conocimiento. Artistas como Alberto Durero – pintor alemán que absorbió la teoría artística italiana basada en la armonía del microcosmos con el macrocosmos, y sobre todo, se esforzó por conseguir la perfecta maestría en la imitación de la realidad- se autorretrataron no sólo intentando imitar los modelos de belleza clásica, sino también tratando de superarlos. En el *Autorretrato con pelliza* (1500) (Fig.3), Durero idealiza su imagen para hacerla semejante al Cristo bendiciendo.

Por otra parte, los autorretratos de artistas del siglo XX no buscan esta imitación de la belleza. Picasso, en 1907, hace uno de sus más famosos autorretratos, que claramente se adentra en el cubismo, movimiento que pretendía la fragmentación de las formas. Este autorretrato es la síntesis de su experiencia con la geometría de los objetos aplicada a su propia imagen (Fig.4). Hay que entender que gran parte del arte del siglo XX pretende enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos: el mundo de los sueños o de la fantasía de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, las pulsiones del inconsciente.⁵² Para Arthur Danto los artistas del siglo XX contribuyeron a mostrar que la belleza no era consustancial al concepto de arte y, que una cosa, podía seguir siendo arte

⁵⁰ La sección áurea es la relación que se establece en un segmento AB cuando, dado un punto C de división, AB es a AC como AC es a CB.

⁵¹ Elda Pasquel, “El Humanismo y el Renacimiento” en *Textos del Renacimiento*, UIA: México, 1996, p.12.

⁵² Cfr. Umberto Eco, *Historia de la Belleza*, Lumen: Italia, 2007, p. 415.

independientemente de si la belleza estaba o no presente en ella.⁵³ Así, el término belleza se transforma en una estética distinta y desaparece casi por completo de la realidad artística. De cierta forma, el arte contemporáneo se convirtió en una nueva estética compuesta por la repulsión, abyección, horror y asco. La mayoría de los artistas de este siglo despreciaban el arte Occidental y no buscaban ningún tipo de armonía; perseguían la ruptura de todo orden y de todo esquema perceptivo institucionalizado, la búsqueda de nuevas formas de conocimiento capaces de penetrar tanto en los recovecos del inconsciente como en los de la materia en estado bruto, la denuncia de la alienación de la sociedad contemporánea. El arte Contemporáneo invita a la reflexión más que al deleite estético. En el caso de los autorretratos de Mónica Castillo, éstos nos invitan, más que a la búsqueda de la belleza y la perfección, nos incita a cuestionarnos sobre la construcción de las identidades de la misma artista y sobre la construcción de nuestra propia identidad.

Es preciso recordar que Mónica Castillo formó parte del movimiento neomexicanismo⁵⁴, integrado por un grupo de artistas, como Julio Galán, Nahum Zenil, Enrique Guzmán, Javier de la Garza, Silvia Gruner, y Gabriel Orozco, entre otros, que empezaron a cuestionarse por el mercado y el sistema establecido, así como a rechazar ciertas tendencias globalizadoras y de modernidad internacional para plantear problemas

⁵³ Cfr. Arthur, Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Paidós: Barcelona, 2005, p.22.

⁵⁴ El “neomexicanismo” surgió a partir de un celo nacionalista unido con un fervor religioso. Como señala Olivier Debrouse, la reaparición de un fuerte sentimiento religioso, motivado por la crisis económica en México, y por los efectos traumáticos del sismo de septiembre de 1985, que había dejado profundas huellas en la fisonomía de la capital de México tomaron un nuevo cause “el surgimiento del movimiento artístico bautizado como *Neomexicanismo*”. Cfr. Oliver Debrouse, “Haciéndola cardiaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido” en el catálogo *The bleeding heart*, The Institute of Contemporary Art: Boston, Massachusetts, 1991, 34.

como la memoria y su propia identidad frente al binomio estado-nación, así como problemas de género y alteridad. Sin embargo, hay que recordar que el neomexicanismo no fue pensado para el mexicano sino que fue concebido como un producto de comercialización fuera de México, concretamente pensado para galerías y coleccionistas norteamericanos. Ahora bien, la crítica fuerte de Mónica Castillo en sus autorretratos es una crítica al mundo del consumo, al mundo del capitalismo. Critica los ideales de belleza de la estética comercial, que influyen en las personas para que usen un tipo de ropa, se maquillen, se peinen o actúen según los modelos de belleza propuestos por las revistas de moda, el cine, la televisión, en resumen, por los medios de comunicación masiva que forman parte del mismo sistema capitalista. Gilles Deleuze, en el primer capítulo de su libro *Derrames*, señala que el capitalismo se ha constituido sobre lo que era el terror de las demás sociedades: la existencia y la realidad de flujos decodificados, pero al mismo tiempo que descodifica los flujos de dinero y de trabajo, e introduce un nuevo tipo de máquina que ya no es de codificación: una máquina axiomática.⁵⁵ Ahora bien, la gran contradicción que existe en la crítica de los autorretratos de Mónica Castillo contra el mercado capitalista, es que el arte sigue siendo un producto consumible, productor de capital-dinero. El capitalismo se constituye cuando se instaura una conjunción de los flujos decodificados, cuando éstos entran en una relación determinable; el capitalismo surge cuando dos flujos decodificados se conjugan: el flujo decodificado de dinero y el flujo desterritorializado de trabajo.⁵⁶ El artista actúa como flujo desterritorializado de trabajo para adquirir el flujo de dinero, así, el arte se vuelve capital comercial. Desde la perspectiva de Deleuze podemos decir que el poseedor privado de

⁵⁵ Cfr. Gilles Deleuze, *Derrames, Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus: Buenos Aires, 2006. pp. 21-24

⁵⁶ Cfr. *Ibíd.* p.61

dinero decodificado –galerista, galerías, museos, coleccionistas de arte- tiene el interés de vender el arte e invertir el dinero en el sector industrial, adquiere la fuerza de trabajo del artista desterritorializado. De esa manera el capital deviene capital industrial.

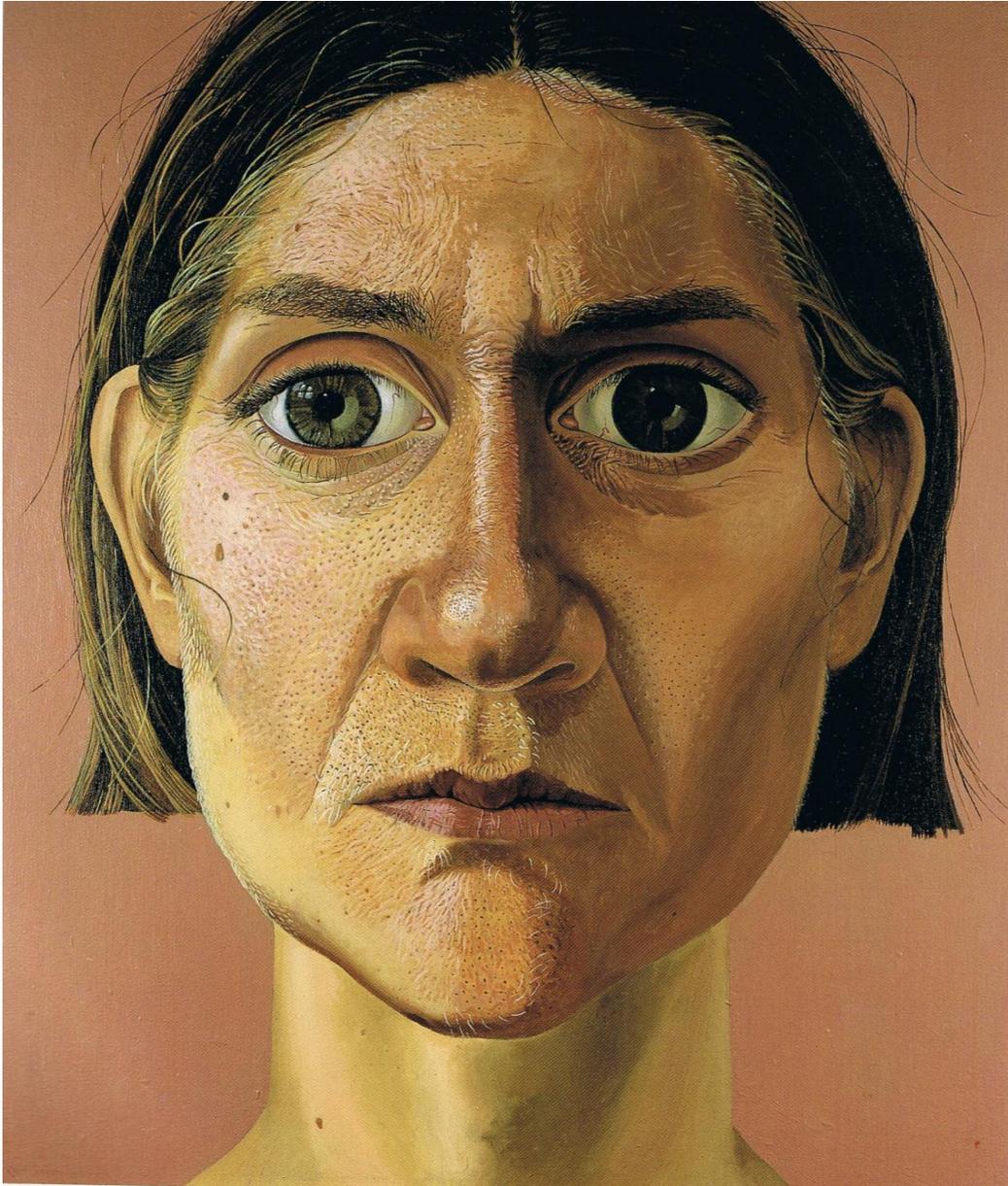
A partir de esta crítica se entiende que Mónica Castillo trabaja los autorretratos con la idea de que su propia imagen sirva como punto de partida de una nueva expresión, buscando en el rostro su propia identidad. En los autorretratos autorretratos hechos con materiales distintos al óleo o a la impresión digital, como *Caja con pan* (1994) (Fig.5), *Caja con piedras I* (1994) (Fig.6), *Caja con uñas* (1994) (Fig.7), *La maleta* (1994) (Fig.8), *Autorretrato para armar* (1996) (Fig.9), *Modelo para autorretrato I* (1997) (Fig.10), *Modelo para autorretrato III y representación* (1997) (Fig.11), la artista busca transgredir las fronteras, los medios, los escenarios y los significados impuesto por los cánones establecido por el mundo del arte. Todos estos están hechos con uñas, pan, maletas, piedras, muñecos, pelucas, tela, estambre. Estos materiales apuntan hacia lo que, quizá, es el rasgo más desconcertante de lo que por “material” ha agrupado la artista. Por ejemplo, el autorretrato *Caja con pan* (Fig. 5) es una hogaza de pan moldeada, de masa horneada, pintada al óleo dentro de una caja de cartón forrada en piel de borrego. El rostro de la artista se encuentra finamente delineado sobre el pan que tiene la forma de una cabeza humana. El pan, en esta obra, podría interpretarse como una metáfora de la carne. Así como el pan se agrieta o se hace rugoso con el paso del tiempo, la carne se arruga con los años. De igual manera, así como el pan desde su realización puede ser rugoso o desproporcionado, el rostro puede ser desproporcionado. Esta obra puede apelar al sentido táctil. Si se toca este autorretrato se puede sentir lo suave de la caja forrada con la piel de

borrego, y lo rugoso del pan. Se puede interpretar como la sensación que se siente en el momento de tocar la piel humana, o incluso, como la piel suave de la juventud, que en el fondo no es más que la máscara de la vejez.

En *La maleta* (Fig.8), todos los objetos colocados dentro llevaban un autorretrato: la blusa, el cepillo, las aspirinas, el jabón, el bote de talco, el calzón, el suéter, el tubo del dentífrico, la tapa de la maleta por la parte interior. En *Caja con uñas* (Fig.7), forrada de tela, el contorno de su cara contenía en el centro un autorretrato hecho con trozos curvos de uñas. La figura hecha con tan insólito material estaba rodeada por cinco cajitas que en sus tapas llevaban los sucesivos retratos de los cinco dedos de la mano izquierda de la autora. También insólitos, aunque muy fuertes en su expresión realista, son los retratos hechos en piedras sueltas, dispuestas a veces como rompecabezas desordenado.⁵⁷ Siguiendo la misma línea, en su *Modelo para autorretrato II y representación* (1997) (Fig.12), la autora utiliza un busto de maniquí forrado con una blusa tejida con gancho, mientras que la cabeza estaba cubierta con partes tejidas, a las que les habían bordado las fechas en que fueron realizadas. En *Modelo para autorretrato II* (Fig.12) los hilos de varios colores no habían sido tejidos ni bordados, sino que colgaban conformando rostro y cabellera. En ambas piezas el autorretrato se presenta a pesar de lo insólito de la técnica empleada. Para muchos, resulta difícil encontrar en estos autorretratos algún tipo de belleza, ya que solemos aplicar la palabra bello a las obras de arte cuya familiaridad nos permite captar fácilmente su unidad, en este sentido, la obra de la artista requiere de un esfuerzo mayor para percibir algo; sin embargo, hay que entender que la finalidad de la obra de arte no consiste únicamente en mostrar la belleza. Por otro lado, Mónica Castillo, como ya mencionamos, es una artista

⁵⁷ Cfr. Raquel Tibol, *Ser y ver: mujeres en las artes visuales*, Plaza y Janés: México, 2002, p. 254

que realiza su obra en el siglo XX, y es en este siglo donde hay una constante atención a los objetos de uso. Los objetos han de ser útiles, prácticos y producidos en serie. Hay una estatización de los objetos, de manera que la nueva belleza es reproducible. La artista, quizá influida por esta tendencia, ocupa diversos objetos como parte de su obra.



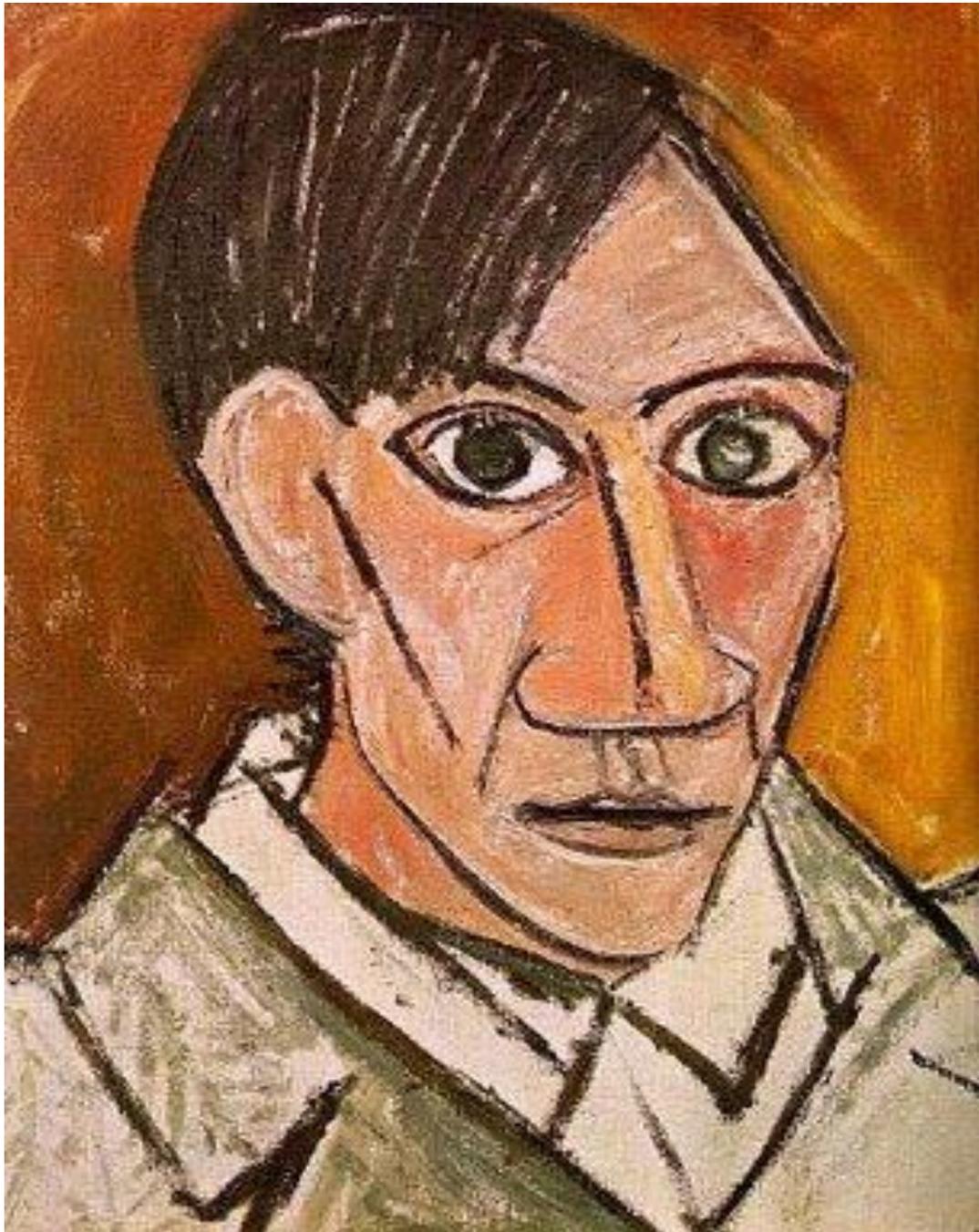
(Fig.1) Mónica Castillo, *Autorretrato de piel*,
1994



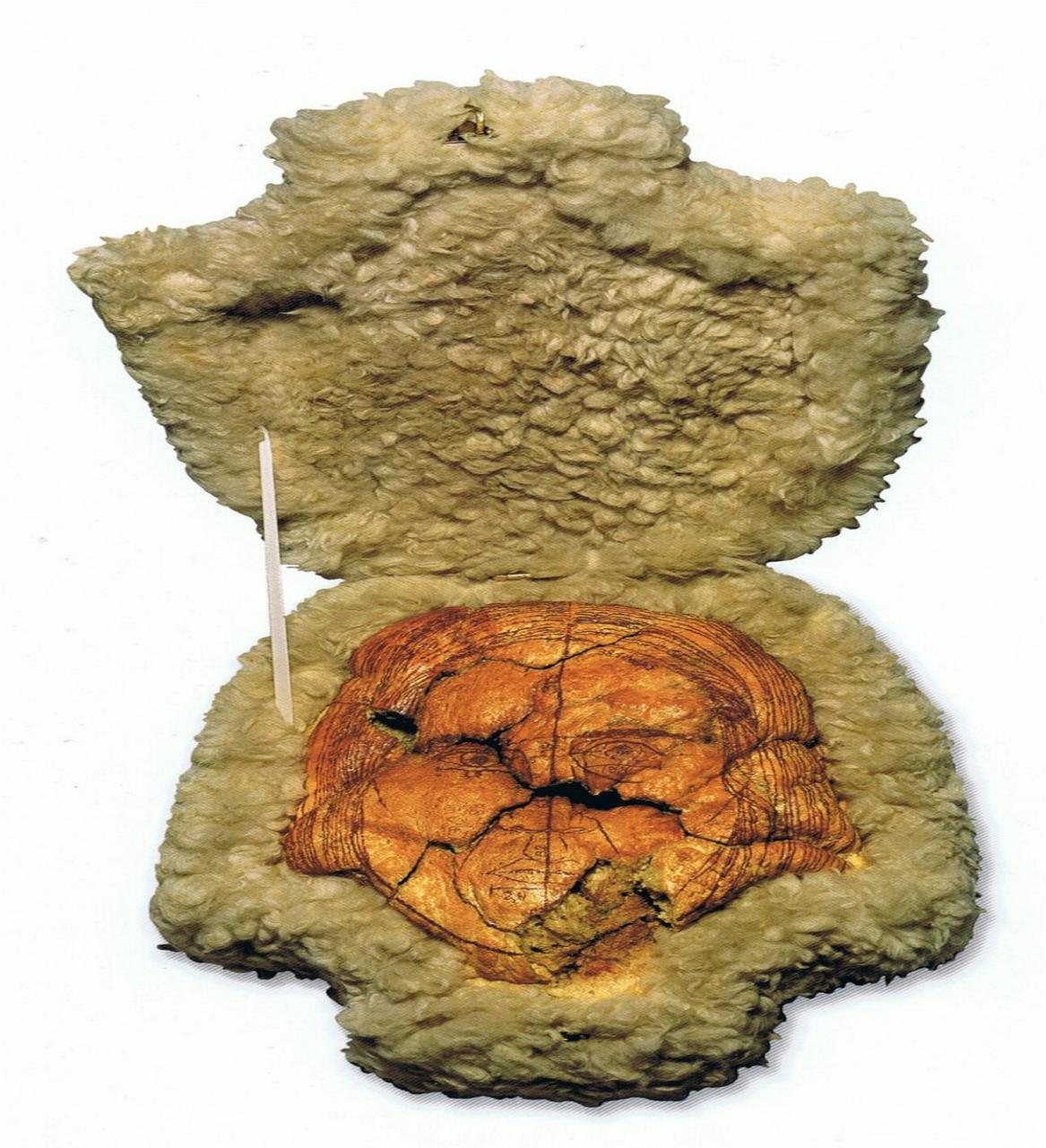
(Fig.2) Mónica Castillo, *Autorretrato en tareas*,
1994



(Fig.3) Alberto Dürero, *Autorretrato con pelliza*,
1500



(Fig.4) Pablo Picasso, *Autorretrato cubista*,
1907



(Fig.5) Mónica Castillo, *Caja con pan*, 1994



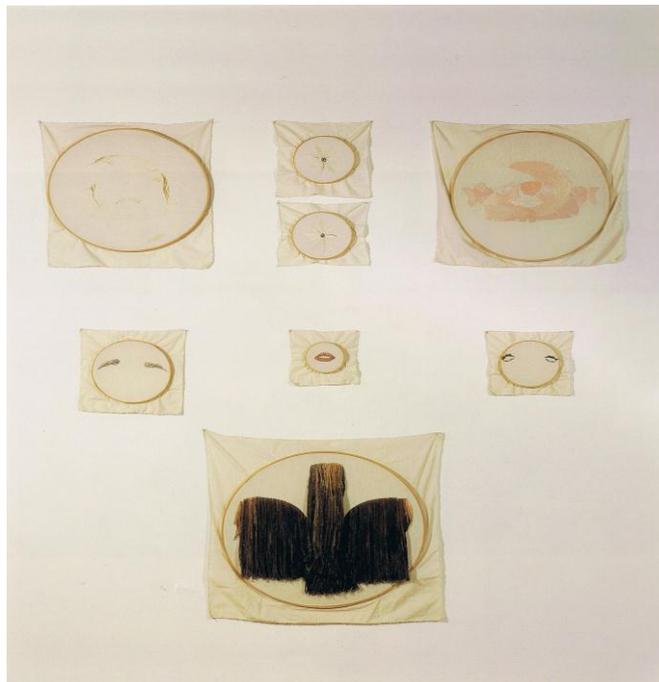
(Fig.6) Mónica Castillo, *Caja con piedras I*, 1994



(Fig.7) Mónica Castillo, *Caja con uñas*, 1994



(Fig.8) Mónica Castilla, *La maleta*, 1994



(Fig.9) Mónica Castillo, *Autorretrato para armar*, 1996



(Fig.10) Mónica Castillo, *Modelo para Autorretrato I*, 1997



(Fig.11) Mónica Castillo, *Modelo para autorretrato III y representación*, 1997



(Fig.12) Mónica Castillo, *Modelo para autorretrato II y representación*, 1997

Tercer capítulo de tesis

Los autorretratos de Mónica Castillo como una crítica al mundo de consumo.

Cap. III.-La crítica al mundo del consumo

Vivimos en una sociedad profundamente mediatizada: los medios de comunicación masiva son el espacio en el que se moldean las representaciones de lo social. Con el universo de los objetos, de la publicidad, de los *mass media*, la vida cotidiana y el individuo ya no tiene un peso propio, han sido incorporados al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada: la realización definitiva del individuo coincide con su desubstancialización, con la emergencia de individuos aislados, vacíos y reciclables ante la continua variación de los modelos presentados en los medios de comunicación.

Siguiendo este tipo de argumentos, se intentará demostrar que la intención de Mónica Castillo en sus autorretratos no es mostrar un rostro bello, al contrario, hace una autoexploración de su rostro para resaltar todas aquellas imperfecciones físicas que nos molestan para poner en tela de juicio las nociones de belleza y fealdad manifestada en los medios de comunicación masiva. La artista critica los ideales de belleza propuestos por el mundo del consumo comercial, que influyen en las personas para que usen un tipo de ropa, se maquillen, se peinen o actúen según los modelos de belleza propuestos por las revistas de moda, el cine, la televisión, etc.

3.1.-Entre la belleza y la fealdad

Como ya hemos mencionado en los capítulos anteriores, la intención de Mónica Castillo en sus autorretratos no es mostrar un rostro bello, al contrario, hace una autoexploración de su rostro para resaltar todas aquellas imperfecciones físicas que molestan con la intención de poner en tela de juicio las nociones de belleza y fealdad.

La fealdad en el arte siempre ha existido, sin embargo, no había proliferado tanto como en el arte del siglo XX. Se manifiesta en todos los campos. Adopta las formas más variadas y sorprendentes. Desde las materias más insólitas o repugnantes, exhibiendo texturas hediondas, cuerpos lacerados, quemados, inmolados o cubiertos de sangre. Para muchos críticos, los artistas se han dedicado a exponer feamente la naturaleza, representan la fealdad en sí y la fealdad formal. El público ha visto sus obras como ejemplos de fealdad artística; no las ha considerado como representaciones bellas de cosas feas sino representaciones feas de la realidad.⁵⁸

El arte contemporáneo es el enfrentamiento con los cánones de representación del arte clásico. El pronunciamiento en contra de las reglas figurativas clásicas. El rechazo de una herencia y perversión de la belleza. Los artistas representantes de este periodo son creadores alejados de la naturaleza, no se contentan con representar sencillamente lo que ven; sino que se dieron cuenta de los muchos problemas que se ocultan tras esta búsqueda. Saben que para representar una cosa, real o imaginaria, no sólo basta con abrir los ojos y mirar, sino que es necesario tomar formas y colores para elaborar la imagen requerida.⁵⁹ El arte contemporáneo cesa de funcionar en el registro de la mimesis y de la identificación, para aparecer como un puro espacio pictórico o teatral y ya no como un doble fiel de lo real. Los artistas contemporáneos buscan nuevos materiales, nuevas combinaciones de signos sonoros o visuales. La mayoría destruye todas las reglas y convenciones estilísticas; el resultado son obras desestandarizadas, personalizadas, en el sentido en que la comunicación es cada vez más independiente de cualquier estética codificada, ya sea

⁵⁸ Cfr. Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Lumen: Italia, 2007, p. 365.

⁵⁹ Cfr. E. H., Gombrich., *La historia del arte*, Phaidon: Nueva York, 16ª ed, 2007, p.594.

musical, lingüística u óptica⁶⁰. Algunos críticos de arte como Román Gubern⁶¹ opinan que la mimesis, el símbolo y la tradición siguen estando presentes en la creación de las imágenes pero bajo otros parámetros de producción. En el acto creativo el artista busca transgredir las fronteras, los medios, los escenarios, pero sobre todo los significados. De esta manera, los rostros que pinta Mónica Castillo de sí misma hacen referencia a imágenes de desorden y trasgresión, de mezcolanza e hibridez, son imágenes que escapan al orden impuesto, a lo establecido. Castillo descompone, fragmenta, interviene y modifica su rostro; éste nunca es explícito ni implícito, pues no está allí solamente como testigo de sus rasgos físicos, ni tampoco para representar, únicamente, su estado de ánimo.

3.2.-Rostro femenino

El rostro es el lugar de la mirada; lugar desde donde se ve y, a la vez, desde donde se es visto, razón por la cual es el lugar privilegiado de las funciones sociales –comunicativas, intersubjetivas, expresivas, lingüísticas-, pero también soporte visible de la función más ontológica: el rostro es del hombre. El rostro es lo más vivo y lo más significativo de lo que revelemos al prójimo –Otro-⁶², y paradójicamente, es una máscara que permite no dejar ver

⁶⁰ Cfr. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Anagrama: Barcelona, 2010, p.101.

⁶¹ Cfr. Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama: Barcelona, 1996, p.8-9.

⁶² Para Mijail M. Bajtin, el Otro es la primera realidad dada con la que nos encontramos en el mundo, cuyo centro, naturalmente, es el yo, y todos los demás son otros para mí. Así, define la percepción del mundo a través de una óptica triple: yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí. El Otro, la otredad, dentro del yo, no conduce a la desaparición, disolución o suspensión del yo; por el contrario, gracias a la presencia de la otredad el yo emerge dentro de una actitud tensa e incluso conflictiva con su propia otredad, su posible conclusión por el otro. Cfr. Mijail M Bajtin, *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, Taurus: México, 2000, p. 16.

nada, es una apariencia; lo visible aquí no es el rostro que tenemos, sino el rostro que hacemos, es decir, la imagen, que como tal, puede leerse simbólicamente. La representación del sujeto está estrechamente ligada con la cuestión de la máscara que porta, y por lo tanto, con la de la imagen que esa máscara proyecta. La máscara, dirá Hans Belting, es un *pars pro toto*⁶³ de la transformación de nuestro propio cuerpo en una imagen. Pero cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de nuestro cuerpo. Más bien, el cuerpo es el portador de la imagen. La relación cambiante de la máscara con el rostro, no puede reducirse simplemente al estado de ocultamiento (rostro) y revelación (rostro nuevo o rostro de la máscara). El rostro verdadero no es aquel que la máscara oculta, sino aquel que la máscara sólo puede generar cuando se la considera verdaderamente en el sentido de una intención social⁶⁴. El díptico fotográfico *Curriculum* (Fig.1) es un autorretrato en donde Mónica Castillo inserta en su rostro una serie de símbolos en forma de jeroglíficos que pueden interpretarse como los símbolos que a diario utilizamos para ser aceptados en una sociedad. La artista muestra que la vida cotidiana se encuentra bajo una pantalla de signos (imágenes, estilos, modas, productos) que marcan los límites entre la fantasía y la realidad, entre nuestras máscaras y nuestro propio rostro.

El rostro es nuestra epifanía, allí nuestras identidades se presentan sin conceptos; es fuente de sentido, es experiencia pura. El rostro significa por sí mismo, sin mediación alguna, es auto-significante por excelencia.⁶⁵ Ver un rostro significa producir

⁶³ La parte por el todo.

⁶⁴ Cfr. Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz Conocimiento: Madrid, 2007, pp. 44-47.

⁶⁵ Cfr. María Lucrecia Rovalletti, "Identidad y estética del cuerpo", en *Corporalidad. La problemática del cuerpo con el pensamiento actual*, Lugar editorial: Buenos Aires, 1998, p. 109.

inmediatamente un esquema simbólico que nos sitúa frente a una experiencia cultural compleja. Cada rasgo, cada línea, cada alteración lleva un signo característico. El rostro es una treta calcada de lo cotidiano.⁶⁶ Nos acostumbramos a manipular nuestro rostro de acuerdo a lo que creemos que está en boga. Nuestro rostro se vuelve un artificio de la moda que encontramos en la televisión, en las revistas, en la gente que vemos. Con la psicologización de la apariencia se inicia el placer narcisista de metamorfearse a los ojos de los demás y de uno mismo.⁶⁷ Por más que digamos “así soy”, en realidad nos ajustamos a una clasificación que viene del nicho laboral, clasista, étnico y sexual. Mónica Castillo hace un ejercicio en *Autorretratos hablados* (Fig.2) en donde cinco personas describen su rostro tal y como lo recuerdan, el resultado fue cinco rostros distintos, guardando ciertas características similares, pero cada uno mostrando a una artista diferente de la otra, una diversidad de rostros de la misma persona. De esta manera, la artista muestra que el rostro se presenta en su desnudez: el rostro está siempre expuesto, amenazado por el otro. En estos autorretratos, el observador es llamado de algún modo a colaborar con la obra del creador, se convierte en co-creador.

En el caso del rostro femenino, las apariencias se manifiestan a través del espejo, en donde la mayoría de las mujeres buscan embellecer su rostro. Tal vez sea una actitud narcisista. Luce Irigaray, ciertamente, afirmó que el deseo de la mujer no habla el mismo idioma que el del hombre, no es igual la manera en que el uno y el otro viven la relación

⁶⁶ Cfr. Cuauhtémoc Medina, “Caras vemos”, en *Mónica Castillo. Salvavidas bajo la piel*, Galería OMR: México, octubre 1994, pp 5-6.

⁶⁷ Cfr. Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama: Barcelona, 2009, p.108.

consigo mismo, con el mundo, con el otro⁶⁸. Decir que las mujeres están más dotadas para el amor, para la amistad, nos podría llevar a pensar que la mujer es más dada a entregarse a su propio amor, a captarse en la inmanencia de su persona⁶⁹. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no sólo la mujer busca la exaltación de su propia belleza, también el hombre, tiene ciertos hábitos para la exacerbación de su aspecto físico, velan por su apariencia y entran, de este modo, en el ciclo narcisista, antes reputado como femeninos. Dicho embellecimiento como modalidad de autoconciencia moral supone tanto una epistemología muy compleja, como una metafísica del yo, que cabe explicitar aludiendo al papel que desempeña en sus transacciones, la imagen del espejo. Nos miramos al espejo no sólo para ver cómo nos vemos, sino para ver cómo esperamos que los demás nos vean, así modulamos nuestra apariencia para que los demás nos vean como esperamos ser vistos, esto es porque, como dice Rebeca Isabel Navarro Bajar, la mirada que el otro nos devuelve de nosotros mismos permea inevitablemente la construcción y la percepción de la identidad propia:

La reflexión –en el sentido de “espejo”- entre identidad y alteridad es la clave para la definición del yo, el cual, desde una perspectiva lacaniana, no se entiende independientemente de la existencia del otro. El *estadio del espejo* es un proceso precursor de esta dialéctica [...] Es a partir de la imagen del otro que el sujeto accede a su identidad. La intervención del ser que es ajeno a uno resulta así la llave de acceso al sí mismo: Lo mismo se concibe, se busca y se moldea solamente en la mediación de lo Otro.⁷⁰

⁶⁸ Citado en Peggy Phelan, *Arte y feminismo*, Phaidon: Nueva York, 2005, p.42

⁶⁹ Cfr. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, tomo II, Siglo Veinte: Buenos Aires, 1984, p.413.

⁷⁰ Rebeca Isabel Navarro Bajar, “Derroteros del ser y del parecer”, en *Curare*, México, número 29, julio 2007-julio2008, p.87.

Ponemos una máscara a nuestro rostro, simulamos nuestra rostrocidad⁷¹. La mujer preocupada por su rostro se maquilla, se embellece⁷². Trata de ocultar sus desperfectos físicos como las arrugas de la piel, el acné, los poros abiertos, las ojeras. En los autorretratos de Mónica Castillo es de llamar la atención cómo el ejercicio de su obra se fundamenta en no retratarse como es ella ante el espejo, tampoco intenta embellecer su imagen, al contrario, resalta todas sus imperfecciones, se aleja de lo impuesto por la moda que invita a modelar la propia imagen, a adaptarse, a mantenerse y a reciclarse para permanecer joven, ejemplo de ello es *Autorretrato en tareas* (Fig.3) y *Autorretrato de piel* (Fig.4), en ellos se exageran los desperfectos físicos del rostro. Dichos autorretratos caen en el mismo juego del simulacro⁷³. Mónica Castillo hace un simulacro de ella misma. La

⁷¹ La rostrocidad muestra la ambigüedad del rostro, entre la exposición y el secreto, ligada a los procesos de subjetivación y significación. En su tesis sobre la rostridad, Gilles Deleuze y Félix Guatarri proponen que “los rostros concretos nacen de una *máquina abstracta de rostridad*”. Como máquina, están directamente relacionadas con dichos procesos de subjetivación y significación. Por esto mismo, el rostro no es una propiedad, es un campo de juego: “más que poseer un rostro, nos introducimos en él”. Con la fórmula *pared blanca agujeros negros*, los autores identifican la imagen primera del rostro, de la cual el espejo es secundario. La *pared blanca agujeros negros* significa que el rostro es pantalla en la cual un reflejo es atrapado en el agujero negro de la subjetividad, fruto de la mirada. Deshacer el rostro es dejar atrapada la subjetividad en el agujero negro de la mirada. Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guatarri, *Mil mesetas*, Pre-textos: Valencia, 2000, p.174-183.

⁷² “Desde la Primera Guerra Mundial, las sociedades modernas asisten a un aumento constante del consumo de productos cosméticos, a una extraordinaria democratización de los productos de belleza y a un auge sin precedentes del maquillaje. Barras de labios, perfumes, cremas, polvos, laca de uñas, productos en cantidades industriales y a bajo precio, se han convertido en artículos de consumo, cada vez utilizados por todas las clases sociales después de haber sido durante milenios artículos de lujo reservados a una minoría.” Gilles Lipovetsky, op. Cit., pp. 150-151.

⁷³ El concepto de simulacro surgió en la segunda mitad del siglo XX por pensadores como Jean Baudrillard. Este sociólogo francés señala que en la era postmoderna el territorio y su orden espacial ha dejado de existir, y en su lugar se ha instalado su representación; como si aquel imperio -afamado por sus mapas perfectos, y citado (imaginado) por Jorge Luis Borges en el poema “Del Rigor en la Ciencia” hubiera tomado posesión de nuestro espacio perceptible, y en aquel lento e inexorable proceso, perdimos la capacidad de distinguir al territorio (realidad) del mapa (representación). Así, la realidad se extingue bajo las brumas de la ficción. Los simulacros replantan la realidad.

artista coloca una máscara que no tiene el sentido común de un autorretrato –reflejar una personalidad, ser representación elocuente de una identidad. Podemos decir, retomando a Jean-Luc Nancy, que en el arte del retrato y autorretrato, el modelo es inesencial o, para ser más exactos, el modelo es lo esencialmente ausente y sólo importa la ausencia, no el reconocimiento. La semejanza nada tiene que ver con el reconocimiento.⁷⁴

3.3.-Construcción de una identidad femenina

Este subcapítulo tiene como objetivo presentar la crítica hecha por Mónica Castillo en sus autorretratos. La artista critica los ideales de belleza propuestos por el mundo del consumo comercial, que influyen en las personas para que usen un tipo de ropa, se maquillen, se peinen o actúen según los modelos de belleza propuestos por las revistas de moda, el cine, la televisión, en resumen, por los medios masivos de comunicación que forman parte del sistema capitalista. De cierta forma, estos medios nos obligan a enmascarar nuestro rostro, simulamos nuestra rostroidad. La mujer preocupada por su rostro se maquilla, se embellece. Trata de ocultar sus desperfectos físicos como las arrugas de la piel, el acné, los poros abiertos, las ojeras.

Los autorretratos de Castillo se pueden interpretar como una crítica hacia la belleza efímera establecida por el mundo de la moda y los medios masivos de comunicación. La moda, dirá Lipovetsky, “no ha sido únicamente una escena donde apreciar el espectáculo de los demás, sino que ha supuesto asimismo una trastocación del propio ser, una autoobservación estética sin precedentes. La moda ha estado ligada al placer de ver pero

⁷⁴ Cfr. Jean- Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Amorrortu editoriales: Buenos Aires-Madrid, 2006, p. 39-40.

también al placer de ser mirado, de exhibirse a la mirada de los demás”⁷⁵ Pero lo más peligroso de la moda no es, solamente, la creación de todas las piezas del narcisismo, sino que, hace de él una estructura constitutiva y permanente de la gente, animándola a ocuparse en adelante de su imagen. La cual, la mayoría de las veces, se construirá a partir del deseo de los individuos por parecerse a aquellos a quienes se juzgan superiores o por imitar lo que ve a su alrededor: modelos asequibles que se presentan cada vez más en las revistas, espectaculares, televisión, con la finalidad de desmarcarse de lo “común y vulgar”, y ser aceptados socialmente.

A partir de esta crítica se entiende que la temática de la artista gira alrededor del concepto de feminidad –una feminidad rota-, y el rostro como emblema de la identidad. Castillo crea sus autorretratos en contraposición de los cánones de belleza propuestos por las revistas de moda, el cine, la televisión, los medios de comunicación de masas y el mundo del consumo comercial. Todos estos medios manipulan nuestra percepción de la realidad. La obra del espectáculo transforma lo real en representación falsa. Su registro se encuentra en la verosimilitud no en la verdad, es decir, muestran no tanto hechos verificables como declaraciones de apariencia verosímil, más o menos creíble. Estos medios se dirigen principalmente a una promesa de belleza, son seducción de apariencias más que información. Ya Slavoj Zizek lo había dicho:

La sociedad del espectáculo posmoderna funciona así: hoy, nuestra percepción de la realidad está medida por las manipulaciones estetizadas de los medios hasta tal punto que ya no nos es posible distinguir la realidad de su imagen mediática; la realidad misma es experimentada como un espectáculo estético...⁷⁶

⁷⁵ Gilles Lipovestsky, op Cit, p.41.

⁷⁶ Slavoj Zizek, *Las metástasis del goce, Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Paidós: Buenos Aires-Barcelona-México, 2003, p 123.

Para Jean Baudrillard esto es el crimen perfecto, la muerte de la realidad: “Vivimos en un mundo de ilusiones, de apariencias, en un mundo del simulacro, en donde la realidad ha sido expulsada de la realidad misma. Este mundo existe gracias a esta ilusión definitiva que es el juego de las apariencias”⁷⁷. Es preciso recordar que Mónica Castillo formó parte de un grupo de artistas que, a principios de los años noventa, orientaban su temática hacia el cuerpo humano; la representación de éste y sus distintas significaciones están asociadas a construcciones sociales y a una visión del mundo que traduce una definición precisa del ser humano y de su entorno. Este grupo, llamado *La Quiñonera*⁷⁸, empezaron a cuestionarse por el mercado tradicional del arte, evadiendo las rutas convencionales impuestas por las instituciones culturales para plantear problemas de identidad, en donde existe una fragmentación del sujeto que se manifiesta en el cuerpo integral. En este sentido, en la obra de Mónica Castillo se hace evidente el discurso del cuerpo fragmentado y la autorepresentación como fenómeno de la alteridad. Es la fragmentación de la propia identidad, la pérdida de unidad y univocidad del yo. La identidad hecha pedazos (el fragmento como resto del rostro-cuerpo desmembrado). En *Proyección y corte central* (Fig.5) el rostro es cortado por la mitad, en otras palabras, el rostro se fragmenta y hace visible la pérdida de la identidad; hace una fisura de su efigie, desfragmentado la percepción y la sensación de la realidad. De igual manera, la artista desvanece los

⁷⁷ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Anagrama: Barcelona, 1996, p.11-19.

⁷⁸ *La Quiñonera*: Grupo cultural formado en 1988 en la ciudad de México por artistas que plantearon un espacio de creación y exposición, e intercambio enfocado a las artes plásticas, donde la única censura a la creación fuera la capacidad personal de cada artista para mover su voluntad. Entre algunos artistas se encuentran Diego Toledo, Claudia Fernández, Néstor Quiñones, Héctor Quiñones, Rubén Ortiz, Rubén Bautista.

contornos de lo real al fragmentar y distorsionar su rostro (orejas, ojos, boca, nariz) en *Caja con piedras I* (Fig.6), *Caja con uñas* (Fig.7), *Autorretrato para armar* (Fig.8). Cada piedra, cada pedazo de tela es “recortado” según el contorno de su cabeza, y sobre éstos pinta, borda o arma, a manera de rompecabezas, su propio rostro dividido.

Los autorretratos de Mónica Castillo se apegan de manera obsesiva al aspecto perecedero de lo físico, intentan traducir de la manera más cruda los desperfectos de un rostro, “la realidad palpable, evidente cada mañana frente al espejo”⁷⁹. El paso del tiempo, la caducidad de la juventud son nociones latentes en cualquier desmitificación del cuerpo. El desgaste, empero, no se circunscribe aquí a una hipotética apología de la belleza, sino que atañe sobre todo al concepto de objetualización del cuerpo femenino y a los estereotipos de los valores estéticos asociados a lo femenino. Los autorretratos de la artista, desde mi punto de vista, manifiestan una burla a los constructores del canon y de la mirada impuesta; son una crítica sobre las convenciones (re)presentacionales, no sólo del arte, también es una crítica a los modelos establecidos por los medios de comunicación de una sociedad que decide poner en primer plano al cuerpo esbelto y joven, manipulando y ejerciendo cierta influencia en la construcción de nuestras propias identidades. Los autorretratos de la artista muestran un afán de desacralización del rostro: el énfasis recae no en la hermosura susceptible de estereotipos idealizados, sino en la realidad palpable, que se observa a primera vista. Sus autorretratos se encuentran alejados de lo que Baudrillard llama el simulacro del rostro, en donde éste se oculta y anula por el maquillaje, se anulan los ojos con otros ojos más hermosos, se borran los labios con unos más brillantes, se anula

⁷⁹ Cfr. Gonzalo Vélez, “Mónica Castillo ante el tiempo”, *Unomásuno*, suplemento “Sábado”, México, 29 de octubre de 1994.

cualquier expresión natural.⁸⁰ Un ejemplo de esta anulación son las cirugías plásticas, no solamente de rostro, sino, también, de cuerpo. Un ejemplo de cómo se lleva esto al extremo y de manera monstruosa es Orlan, la artista feminista que con su serie de cirugías plásticas a las que se sometió, modificó sus rasgos faciales tomando como modelo a un precedente artístico histórico célebre, como la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. A medida que se van acumulando, estas transformaciones componen una fisonomía “ideal” en las que se combinan rasgos de muchas obras de arte. Ella misma se da vida a través de transformaciones performativas donde su cuerpo es su espacio vital y entrañable para modelarse, reconstruirse y diseñarse en contra de las imposiciones estéticas con las que la sociedad del consumo somete a las mujeres. De ese modo, la artista enfatizó sobre la deformación física y el dolor que padece para poder adquirir una belleza idealizada por la cultura.⁸¹

Los autorretratos de Mónica Castillo nos envuelven en una temática que gira alrededor de la realidad palpable y el simulacro, la copia y su referente, el signo y su significado. La visión que la artista nos presenta, si bien es cruda, parece extraída de un tiempo que es presente y que nos acontece. Nos presenta la realidad bajo el velo del simulacro. Cada uno de sus autorretratos postulan la imposibilidad de definir una identidad absoluta, ya que ésta se construye según las apariencias y depende tanto de la imagen que deseamos proyectar como las distintas interpretaciones que se hagan de ella.

⁸⁰ Cfr. Jean Baudrillard, *De la seducción*, Cátedra: Madrid, 2007, p. 90.

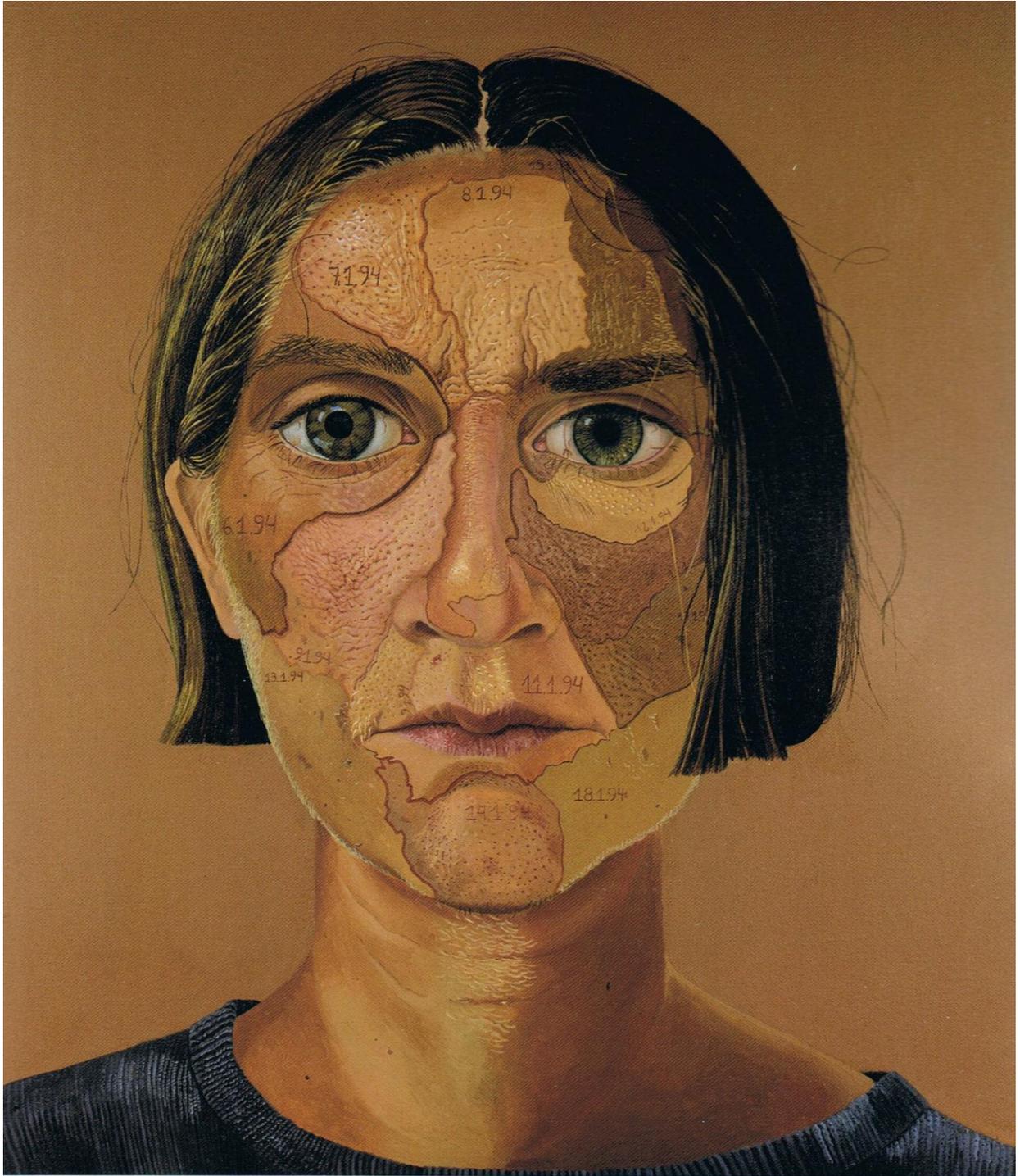
⁸¹ Cfr. Peggy Phelan, op. Cit. p. 172.



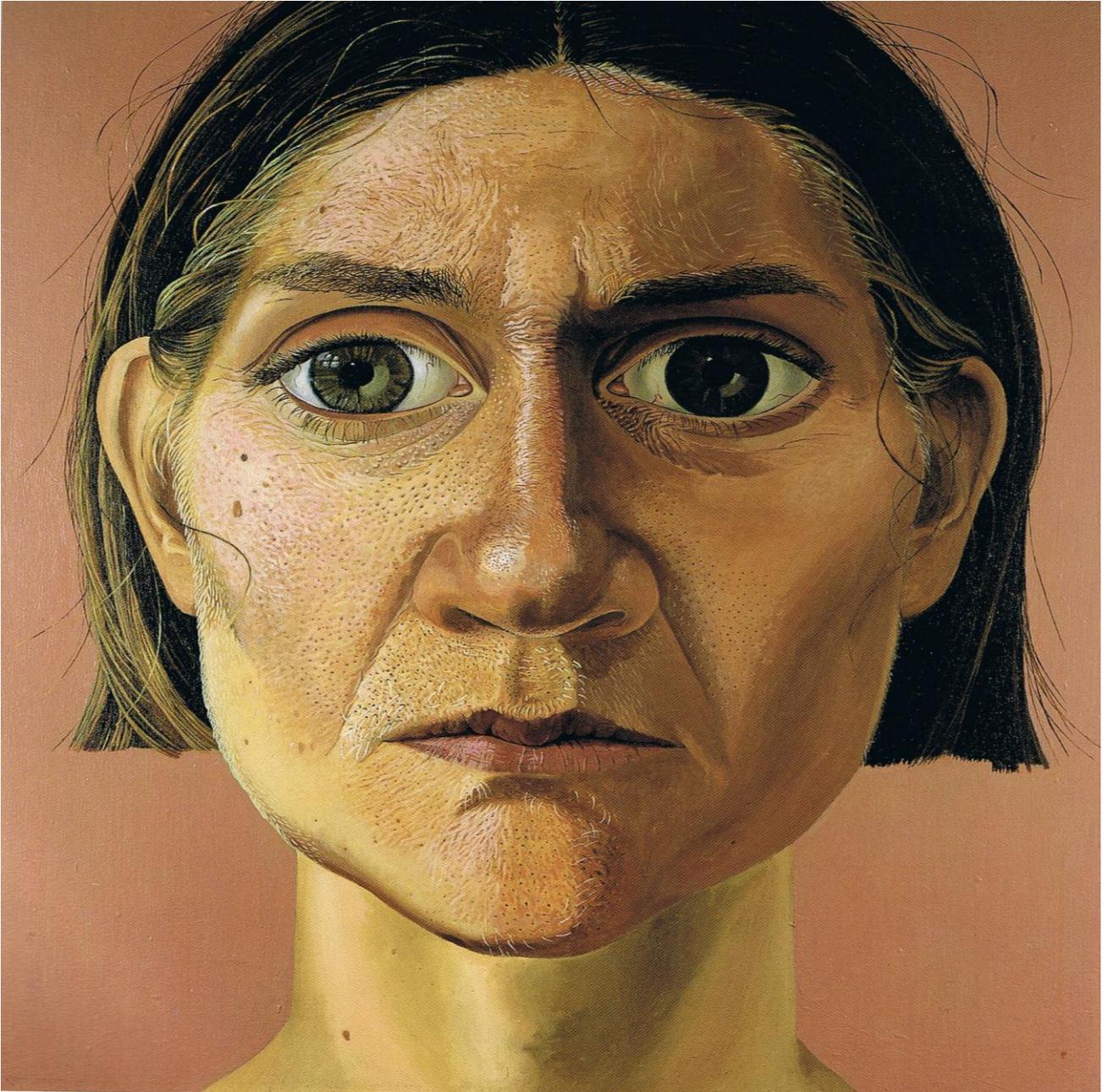
(Fig. 1) Mónica Castillo, *Curriculum*, 1997



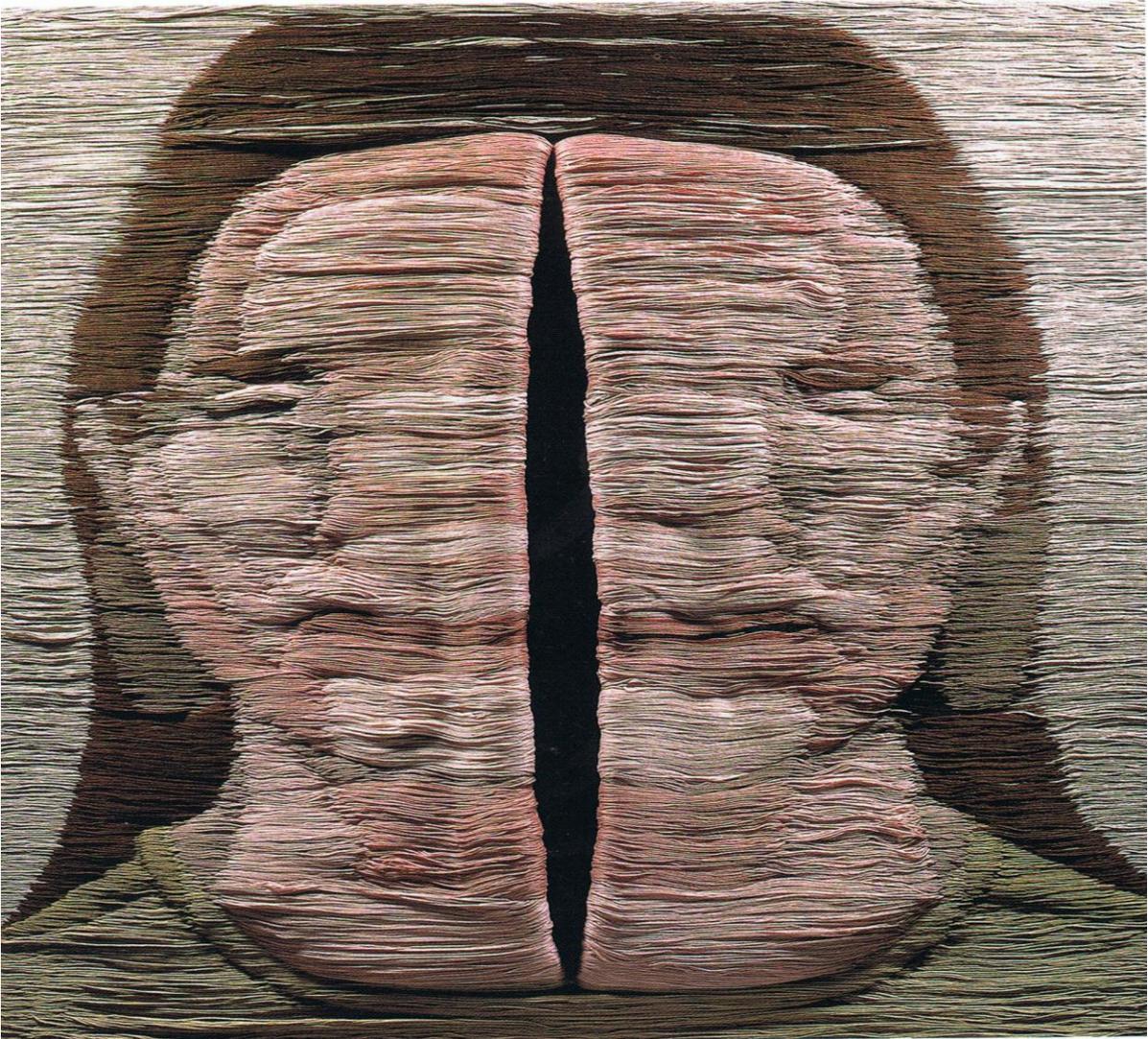
(Fig. 2) Mónica Castillo, *Autorretratos hablados*, 1997



(Fig.3) Mónica Castillo, *Autorretrato en Tareas*, 1994



(Fig.4) Mónica Castillo, *Autorretrato de piel*,
1994



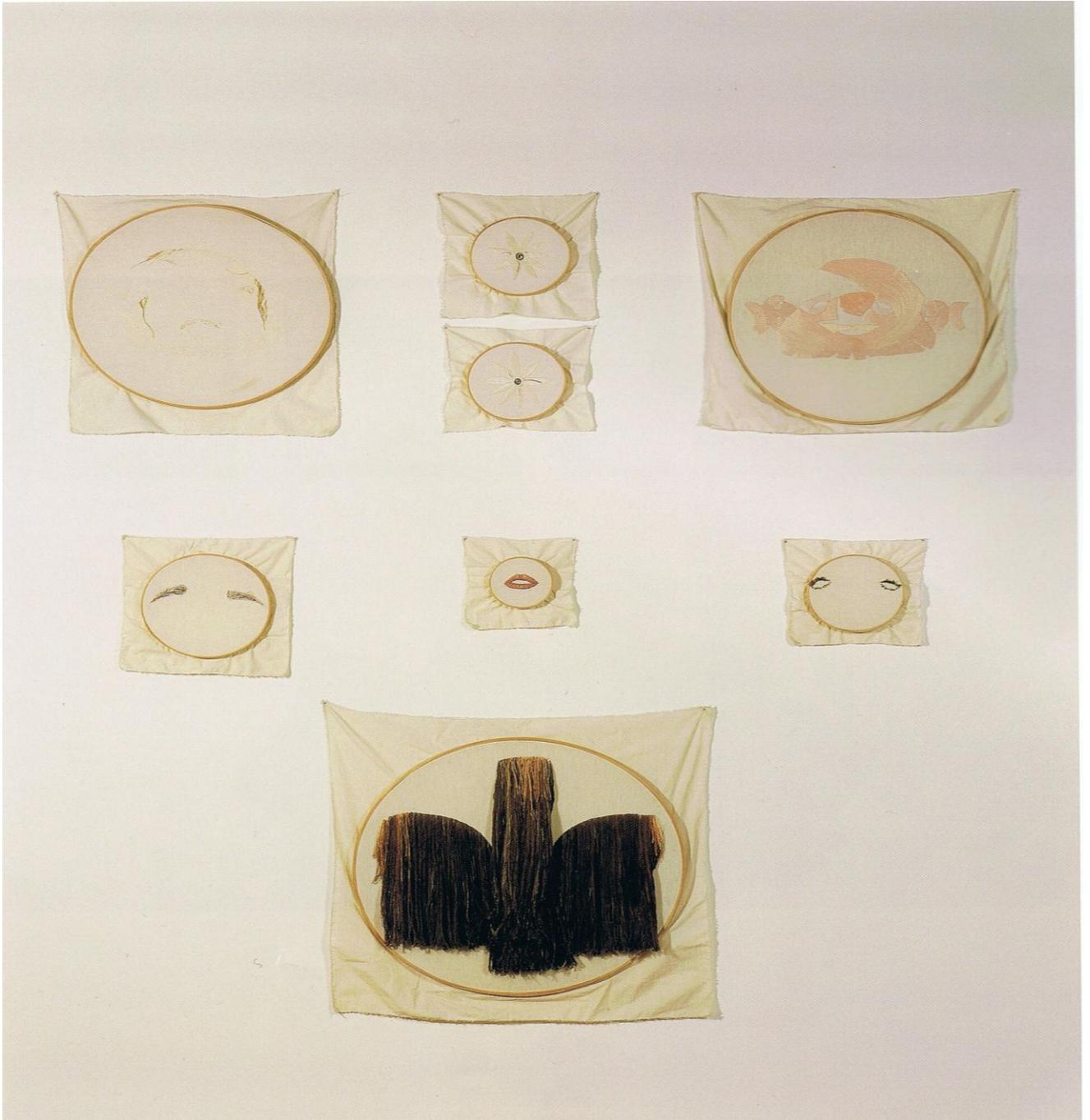
(Fig. 5) Mónica Castillo, *Proyección y corte central*, 1999



(Fig.6) Mónica Castillo, *Caja con piedras I*, 1994



(Fig.7) Mónica Castillo, *Caja con uñas*, 1994



(Fig.8) Mónica Castillo, *Autorretrato para armar*, 1996

CONCLUSIONES

Antes de presentar las conclusiones de esta investigación, quisiera aclarar que pretendo resumirlas a manera de *rizoma*⁸², es decir, conectando un punto de la investigación con otro, en un momento en el que la raíz primordial de cada capítulo se va injertando en una multiplicidad inmediata y cualquiera de las raíces primarias o secundarias de cada uno de los argumentos propios de esta investigación. De esta manera, las conclusiones siguientes no están presentadas de manera jerárquica, sino por la construcción mencionada.

Durante el desarrollo de esta investigación, he podido constatar, y en este punto coincido con Luis-Martín Lozano, que entre el proceso de la creatividad y la necesidad de historiar el desarrollo de las artes visuales contemporáneas, estaría la posición del artista y su trayectoria⁸³. En el caso de Mónica Castillo, su trayectoria artística comienza a su regreso a México en 1985, después de pasar nueve años en Italia y Alemania. El choque entre la cultura europea y la cultura mexicana dirigen a Castillo hacia una producción de pintura intimista con temas culinarios en donde el cuchillo filoso, el almuerzo de día a día, junto con los sueños eróticos, la emoción amorosa y el desamor, muestran una metáfora de la vida cotidiana. Así, Mónica Castillo, a mitad de los años ochenta, hace una exploración de la carnalidad como tema sagrado y profano tanto del cuerpo como de la carne:

[...] Esta área central se debate alrededor de los consumidores mitos y ficciones que forman el tejido de la vida diaria, la esencia del romance, las cosas del corazón, alternativamente sagrados y profanos. Espectros de mujeres forman el hilo continuo en su obra reciente. Y entre el observador y

⁸² Consultar Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, Ediciones Coyoacán: México, 2004.

⁸³ Cfr. Luis-Martín Lozano, "Mónica Castillo en el Museo de Arte Moderno de México", en catálogo *Mónica Castillo/1993-2004*, CONACULTA: México, 2004, p.9.

la obra se ubica una narrativa de ilusión, encubrimiento y un espacio fantasmagórico.⁸⁴

A partir de este momento, Mónica Castillo retoma la cultura popular y el kitsch, sin embargo, su intención no es la caricatura grotesca, sino, la trama poética, con atmósferas oníricas infiltradas por el deseo, la herida y la perversión.

Después de su estancia en Chile, en compañía del artista Carlos Arias, Castillo empieza a dedicarse al autorretrato, tarea a la que se avocará en la década de los noventa. Dicha serie de autorretratos constituye un complejo ejercicio introspectivo por parte de la artista, y se conjuga diferentes materiales y técnicas, como óleos sobre tela y piedras, relieves con pedazos de uñas humanas, esculturas en resina o en masa de pan, piezas bordadas en hilo de algodón, fotografías digitales y videos. En el año 2000 presenta su exposición *Hombres pintados y autorretratos representados*, en la cual abundan las fotografías y videos con modelos masculinos. Son pinturas fotografiadas sobre un soporte vivo, animado, real: la carne misma del hombre es trasformada en artefacto⁸⁵. El mismo ejercicio es realizado sobre flores y hojas. Ya a mediados de la primera década de este siglo, regresa a Alemania para llevar a cabo el ejercicio educativo en los talleres que hace el artista polaco, Arthur Zmijewski, con estudiantes alemanes y polacos.

Ahora bien, esta investigación se enfocó en los autorretratos de Mónica Castillo, es por esto que uno de los aspectos que me interesa resaltar de manera conclusiva, es el hecho de que el autorretrato ha ocupado un lugar importante dentro del arte moderno y

⁸⁴ Charles Merewether, "Figuras de romance, descomponiendo México. La obra reciente de Mónica Castillo", en catálogo *Mónica Castillo. Presentación en sociedad*, Galería OMR: México, 1991, p.3.

⁸⁵ Cfr. Sylvia Navarrete, "Una cara cualquiera", en catálogo *Mónica Castillo/1993-2004*, CONACULTA: México, 2004, p.37.

contemporáneo, sobretodo, como emblema de identidad, especialmente, en el arte de finales del siglo XX. En estos autorretratos, los artistas han usado su propio yo, su cuerpo real o imaginario, sus sueños e ideales, todo aquello que lo define como individuo y que lo caracteriza como persona concreta, con sus identidades personales. En el caso de los autorretratos de Castillo es interesante reconocer que son un tipo de representación que contiene cierta narración estructurada como códigos visuales que nos llevan a un tipo de lectura. Esta lectura nos invita a cuestionarnos sobre la identidad de la artista y sobre nuestra propia identidad. Mónica Castillo parte de: “el autorretrato igual a la interioridad del artista” para intentar “el desfase de la imagen y del objeto representado”; su intención no es exponer su rostro como biografía o como una revelación de su propio yo.

La discontinuidad y la fragmentación, son parte fundamental en los autorretratos de la artista. En éstos, a pesar de que Castillo rompe con la idea del autorretrato como mimesis del artista, entendiendo la mimesis como significado de copia fiel se subvierte, incluso se desplaza y se expande a una nueva simbolización donde la desfiguración y la monstruosidad del rostro son los principales componentes de la obra, funcionan como emblema de la propia identidad de la artista. De este modo, la repetición de autorretratos se vuelve un intento de redefinición constante de sí misma, un ejercicio de autoanálisis que funciona como la clave del desciframiento de su propia identidad. La serie de autorretratos se vuelve una larga y consistente ficha de identificación, convirtiendo el autorretrato en réplica mutante de un yo trasfigurado por la mirada del Otro. Este Otro es la primera realidad dada con la que nos encontramos en el mundo, cuyo centro es el yo, y todos los demás son otros para mí. Sólo hay identidad porque hay otros con quienes nos podemos identificar y que nos “alimentan” con características, sentidos y palabras. La mirada que el

otro nos devuelve de nosotros mismos permea inevitablemente la construcción y la percepción de la identidad propia. La artista parte de la idea de que la “identidad” física se convierte en imagen tanto en la autorreflexión y en el inconsciente, como en la mente de otros, así el rostro está siempre expuesto, amenazado por el otro.

Cada autorretrato de Mónica Castillo postula la imposibilidad de definir una identidad absoluta, ya que ésta se construye según las apariencias y depende tanto de la imagen que se quiere proyectar, como de las distintas interpretaciones que se hagan de ella⁸⁶. La artista muestra que la vida cotidiana se encuentra bajo una pantalla de signos que marcan los límites entre la fantasía y la realidad, entre nuestras máscaras y nuestro propio rostro. El cual, se vuelve un artificio de la moda que encontramos en la televisión, en las revistas, en la gente que vemos; nos acostumbramos a manipular nuestro rostro de acuerdo a lo que creemos que está en boga. Colocamos una máscara a nuestro rostro que no permite ver nada, es una apariencia; lo visible aquí no es el rostro que tenemos, sino el rostro que hacemos. La representación del sujeto está estrechamente ligada con la cuestión de la máscara que porta, y por lo tanto, con la de la imagen que esa máscara proyecta. De tal manera que, simulamos nuestra rostrosidad.

El ejercicio de los autorretratos de Mónica Castillo se fundamenta en no retratarse como es ella ante el espejo, tampoco intenta embellecer su imagen, al contrario, resalta todas sus imperfecciones, se aleja de lo impuesto por la moda que invita a modelar la propia imagen, a adaptarse, a mantenerse y a reciclarse para permanecer joven. Estos autorretratos hacen referencia a imágenes de desorden y trasgresión, de mezcolanza e

⁸⁶ Magali Arriola, “Mónica Castillo. Museo Carrillo Gil”, en *Art Nexus*, núm. 24, Bogotá, marzo de 1998, p.135.

hibridez, son imágenes que escapan al orden impuesto, a lo establecido. Intentan traducir de la manera más cruda los desperfectos del rostro. Empero, la artista evidencia el discurso del cuerpo fragmentado y la autorepresentación como fenómeno de la alteridad, y pone en evidencia la ironía del espejo como reflejo de la realidad. La fragmentación del rostro, en los autorretratos de Castillo, funciona como un rompecabezas que ofrece una afectividad diferente, se vuelve un espacio de modificaciones, de transformaciones y elecciones que van creando, formando y distorsionando su propia identidad. Así, los autorretratos de la artista funcionan como un espacio vital y entrañable para moldearse, reconstruirse y diseñarse en contra de las imposiciones estéticas con que la sociedad del consumo nos somete. Dichos autorretratos caen en el mismo juego del simulacro. La artista coloca una máscara que no tiene el sentido común de un autorretrato. Más que autorretratos son anti-autorretratos, en ellos hay una anti-representación de la artista, en donde el espectador se topa con una serie de piezas artísticas que no reflejan de manera fidedigna la interioridad ni la exterioridad del sujeto, y no derivan en un testimonio biográfico del artista. Esto plantea dilemas visuales acerca de la naturaleza mimética del autorretrato, y logra hacer que la versión del mundo de la artista se mantenga en la mente del espectador mucho tiempo después de la primera observación de la obra.

En un primer momento, los autorretratos de la artista pueden causar espanto, confusión, terror o repulsión, ya que el énfasis recae, no en la hermosura susceptible del estereotipo, de fácil idealización, sino en la realidad palpable, que se observa a primera vista; no muestran los estereotipos que reproducen los convencionalismos de la sociedad actual, los cuales provocarían cierto placer y deleite. Hay que tener en cuenta que, Mónica Castillo es una artista inserta en el arte contemporáneo, el cual, no pretende el goce

sosegado de la contemplación de formas armónicas y bellas, es el enfrentamiento con los cánones de representación del arte clásico; invita a la reflexión más que al deleite estético. De manera que, la obra de la artista requiere de un esfuerzo mayor para percibir algo más. Así, en un segundo momento, el espectador puede seguir la crítica hecha por la artista, la cual se dirige hacia la belleza efímera establecida por el mundo de la moda y los medios masivos de comunicación. Todos estos medios manipulan nuestra percepción de la realidad; se dirigen principalmente a una promesa de belleza, son seducción de apariencias más que información. En ellos se encuentra lo que para Jean Baudrillard es el crimen perfecto, la muerte de la realidad, la cual nos inserta en un mundo de apariencias, de ilusiones y simulacros. Los autorretratos de la artista son una burla a los constructores del canon de belleza ideal; son una crítica sobre las convenciones (re)presentacionales, no sólo del arte, también es una crítica a los modelos establecidos por los medios de comunicación de una sociedad que decide poner en primer plano al cuerpo bello, esbelto y joven. Mónica Castillo reta al espectador a enfrentarse con distintos rostros, la mayoría como fotografías de identificación, alejados de los cánones de belleza para asimilar y reflexionar sobre el mundo del consumo, el cual manipula la percepción de la realidad y nos muestra cómo, a partir, de una belleza perecedera construimos nuestra identidad.

ANEXO:

Entrevista con Mónica Castillo

Hilda Varela: Mónica, ¿qué piensas sobre lo que se dijo en el Coloquio de Mujeres Artistas, paralelo a la exposición *Sin centenario ni bicentenarios Revoluciones alternas?* ¿Qué opinas sobre la discusión en torno al tema de arte género?

Mónica Castillo: Entiendo que hubo una inocencia discursiva de mi parte de pensar que cuando hice los autorretratos la lucha feminista se había librado (soy de una generación más chica que la de Mónica Mayer y la serie la empecé en 1994) y que todos éramos iguales. Sí correspondía a mi historia personal (crecí en un matriarcado extremo), pero por supuesto que no a una historia social, nacional”. Pensé lo que Mónica Mayer nos dijo a las generaciones más chicas ese día: “Ustedes tienen el deber de saber acerca de feminismo”. No creo que yo tenga el deber y en ese momento no me interesaba ni tantito hacer “arte de género”, luchar a través del arte por la igualdad de la mujer, porque yo partí de la utopía de que todos éramos iguales. Entiendo que se pueda leer como imperdonable, pero al mismo tiempo, creo que eso es el encanto del trabajo ¿no?... La encrucijada en la que está ese trabajo es: aunque no haya estudiado el feminismo, es imposible no hacer una lectura a través del género. Soy mujer, me pinté a mí misma, elegí formas de cómo representarme. Pero por otro lado siempre me ha molestado la suposición de que por el hecho de ser mujer, forzosamente tienes que estar comentando el discurso de género. Los chicos sí pueden obviar esa parte...

HV: Yo creo que, conforme van pasando las generaciones se va dejando de lado el discurso de género. Se ve como un momento que ya pasó, sin embargo creo que aún hay problemas

que hay que replantear. Pero no comulgo con la idea de decir que por el hecho de ser mujer y ser artista, tu obra se vuelve de género o parte de una idea feminista. Creo que en la misma posición se encontraban las demás artistas como Ale de la Puente e Ivonne Venegas. Ellas decían que no por ser mujer están insertas en un discurso de género; en el momento de hacer sus obras no están pensando en una lucha feminista. Como tú dices es como un doble juego.

MC: Pienso ¿qué es la lucha feminista actualmente? Es una discusión académica o una cuestión aterrizada de buscar salidas para la modificación de leyes contra la violencia intrafamiliar, o la modificación de los derechos para las mujeres como los derechos laborales, de reproducción, etc. Definitivamente creo que esa lucha no se ha ganado y menos en países como México.

En la discusión que se dio en la mesa redonda no sentí que había algo que me pudiera incentivar, una idea que me dijera: “¡ah mira por aquí podemos retomar la idea del feminismo!”, es una discusión muy hecha. Ahora, encontrarse a Butler o a Beatriz Preciado, sí es algo que últimamente me ha emocionado, pero la primera parte de una crítica al feminismo y la otra está dentro de la estudios queer.

Tampoco se me hizo interesante como punto de partida para una discusión decir:

“Ustedes, de generaciones más jóvenes que yo, tienen que saber lo que nosotras sabemos”.

HV: Se me hizo muy interesante lo que tú decías sobre el problema que tú estás viviendo en Alemania. Ahí sí veo un gran problema, el ir a un país extranjero en donde no te reconocen tus estudios, tu nivel académico, en donde ellos piensan que son los únicos inteligentes, los únicos brillantes. Eso sí me parece un problema, y muy grave.

MC: Es una discriminación similar a la discriminación que se hace contra las mujeres. El problema que yo veo ahí es que, desde un punto de vista de política de estado, se está invirtiendo mucho dinero para que cada vez sea peor. La diferencia que yo veo con la lucha de género es que a las mujeres no se les apoya más por cuestión de negligencia, de falta de mirada, por educación, por machismo, puedes decirlo de muchas formas. Pero la lucha frontal, abierta, apoyada ideológicamente y con todo el poder económico de un estado poderoso en contra de los migrantes, eso ya lo veo súper *freak*. Aquí en México podrán decir: “No hay que apoyar a las mujeres y cortarles el presupuesto”, digamos que no hay una cuestión tan sistemática. En cambio, en Europa la discriminación es sistemática, con todo un equipo, una estructura de poder detrás. Eso sí me da miedo. Eso sí es un problema que no sé cómo se va a resolver. Esto permite discusiones como la que me tocó vivir en el Instituto, en las que no das crédito. En donde la discusión gira alrededor sobre si existe gente culta fuera de Alemania o no. Creo que con esto Europa se está poniendo una especie de soga al cuello. Yo vengo a México y encuentro mil veces más interesantes los cuestionamientos que se están haciendo ciertas gentes, hay más efervescencia en la cultura, es más conflictiva, puedo hacer muchísimas más cosas aquí. No me siento enganchada por la problemática europea, además de que no puedo ser más que una artista-migrante más.

HV: Te voy a platicar un poco sobre mi proyecto de tesis basado en tus autorretratos. Elegí éstos porque me llamó mucho la atención el planteamiento de tu rostro. A partir de eso, mi proyecto se fundamentó desde tres puntos de vista: el primero habla sobre ¿qué es un autorretrato?, ¿qué diferencias existen entre un autorretrato de rostro, uno de cuerpo entero, y uno en donde no existe la efigie del artista? En este punto quiero tratar por qué hay tantos autorretratos de Mónica Castillo; me cuestiono sobre si existe un juego de

autoconocimiento por tu parte para poder plasmar tu efigie en tus autorretratos; y sobre todo, si hay una búsqueda de tu propia identidad en ellos. El segundo apartado trata del afecto que producen, cómo el espectador percibe y es afectado por esos autorretratos. Aquí lo que planteo es que el espectador al ver tus autorretratos puede poner en crisis la construcción de su propia identidad y la construcción de tu identidad. Y la última parte trata de tus autorretratos y la crítica que se puede hacer a partir de ellos al mundo del consumo, es decir, un mundo en donde los medios masivos de comunicación distorsionan la realidad y provoca, por ejemplo, que las niñas, actualmente, para querer ser perfectas se basen en los medios publicitarios y pongan en riesgo su salud. En primer lugar quisiera preguntarte para ti ¿qué es un autorretrato?

MC: Fueron varias cosas. Al principio, fue una manera de lidiar con sucesos personales, de tener que enfrentar la vida y la muerte cercana, la pintura me sirvió como terapia. Luego fue una forma de crearme un territorio, lo veía como una cuestión territorial, así como si crear imágenes fuesen la delimitación o punteo de un territorio, de un habitat. Como si creando imágenes pudiera hacer una especie de punteo o delimitación de un hábitat. Luego fue la sorpresa, desconcierto, de darse cuenta que el propio rostro lo conoce uno solamente a través de la imagen (el espejo, la foto). Se me hizo una condición de extrema fragilidad, imaginar que el mirarse dependa de los demás.

HV: Incluso están como muy delimitados tus autorretratos: nada más es tu rostro, tu cara en *close up*.

MC: Por más que yo lo traté de enfocar a una temática externa a lo personal, creo que sí había como un trasfondo personal muy fuerte. Y los dividí en tres etapas: la materia, el Otro

y la imagen. El trasfondo personal era tan dominante que, cuando ya, existencialmente no tenía la razón de ser, los dejé de hacer. Sí tenían como una carga terapéutica fuerte.

HV: Digamos que también ¿podía ser como una exploración de tu yo, de tu persona?

MC: No nunca lo racionalice como tal. A mí me interesaba esa inocencia discursiva, en donde yo tenía la idea de que podía funcionar como una imagen, como el rostro de cualquier otra persona. Por eso digo que había una cierta inocencia al respecto. Yo creía que si lo hacía como en esta ficción del anonimato de la imagen de la credencial iba a poder funcionar como tal, por eso siempre el mismo encuadre. Como Bertillon –francés del siglo XIX que inventa la foto frontal y la foto de lado, como la idea de la imagen supuestamente objetiva que es la que da identidad a una persona- partí más o menos de ahí. Creo que curiosamente los diez años que lo hice correspondieron a una época muy fuerte en donde mi mamá se enfermó de cáncer, la trataron durante cinco años, se murió, y yo tenía que elaborar esta relación que tenía con ella. Y eso estuvo muy presente, en esta idea de sufrir la presencia del cuerpo a través de su degeneración, pero también, al mismo tiempo de definirme, delimitarme a través de la pintura, contrastarme con ella, yo viva y sana y ella en proceso de muerte, cosa que viví con mucha conmoción hacia ella.

HV: ¿Qué opinas de los autorretratos de Ale de la Puente como multiplicidad de rostros? ¿Qué opinas de la multiplicidad de identidades? ¿Qué opinas de esta idea de Ale en la que uno se está viendo, pero a la vez ve el rostro del artista, y ve las expresiones múltiples que hay en un rostro?

MC: A mí el rollo de las expresiones no me llama la atención, y Ale hace una cosa muy concreta de pasar de una expresión a otra expresión. Hay como una actuación. A mí no me

interesaba eso, me interesaba mi imagen para tratar otros temas, usarla como vehículo, como un pretexto para hablar de otras cosas. En el fondo es posible que me haya gustado jugar con la performatividad de mí misma. Porque ahorita se me ocurre que yo estaba viendo si yo tenía acceso a ciertos cuestionamientos. Como ver si yo podía ser modelo para otras cosas, ver si yo podía representarme de una manera anónima o ver si yo podía arrasar con esta dominancia discursiva feminista, yo creo que por ahí había como un rollo medio perverso al respecto, en cuanto a anularse a sí misma como mujer (luchadora, seductora, bella etc.).

HV: Tienes un autorretrato *Como otra persona* en donde el planteamiento es como si fueras un hombre-niño. O en *Autorretrato como cualquiera* con el rostro distorsionado.

MC: En ese sentido, creo que la pieza de Ale está más ligada a un discurso de feminidad. Porque ahorita estaba pensando en esa pieza de Bárbara Kruger en donde está la mujer como depositaria, como contenedor de todo un registro de posibilidades, como la actuación de la mujer y su presencia en el mundo. A mí me interesaban otras cosas. Más bien creo que intuitivamente, era como no fijarme para nada en todas esas sensibilidades que se asociaban con lo femenino. Como vengo del mundo del ballet clásico, tengo como esa cultura súper integrada. Tengo clarísimo cuál es el rollo. También, creo que era como una estrategia como para definirme hacia ese mundo que no me interesaba o que sentía como demasiado cercano.

HV: ¿Cuál fue la razón por la que dejaste de hacer autorretratos?

MC: Los dejé de hacer porque se convirtió en algo muy fácil. Quería meterme en otros retos. También fue como la banalidad del éxito; de repente se volvió algo terriblemente

banal saber que era un objeto, que inclusive antes de pintarlo, ya estaba vendido, era algo que le perdí el encanto. Sentí que no estaba dentro de lo que yo podría imaginar como una ética del artista, porque ya era demasiado fácil. Ya sabía que era algo que tenía éxito, algo que me salía y que podía hacer fácilmente. Ya no me atrajo seguir haciéndolos.

HV: ¿Crees que los autorretratos tienen que tener la efigie del artista?

MC: No, no forzosamente, pero a mí sí me interesaba esa tensión que está entre la imagen de la persona y la persona misma. En ese momento, las imágenes que yo había creado se volvieron como una especie de sustituto de mi persona, se revirtieron contra mi persona. Ya no había forma de hacer la distinción. Y ese tipo de cosas acaban siendo un problema: todo este esfuerzo que hice fue para hacer un distanciamiento entre persona y objeto y al final sí acaba siendo una historia personal. Pero, pues así funciona la mimesis en las imágenes. Tampoco creas que influenció tanto que por mi trabajo no me pudiera ligar a alguien, si quería, aunque el trabajo era una parte o atractiva o inquietante de mi persona. Lo que sí es que hasta la fecha me hacen chistes relacionando los trabajos con mi persona.

HV: Y ¿por qué resaltar los desperfectos físicos?

MC: No me eran criterios importantes verme guapa o fea, pero si te tengo que comentar algo al respecto te diría que era una provocación a los criterios machistas del mundo de la danza, el mundo que yo conocí junto con las normas sociales. Me parecía por ejemplo super fascinante representar las diferentes funciones del cuerpo en la cara como en *Autorretrato con señas particulares*. Sí estaba padre porque nunca había visto un cuadro con un moco o una cara con espinillas, era realmente divertido pintar el blanquito con el rojito alrededor.

HV: Realmente eso fue lo que me llamó la atención, porque la mayoría de los artistas se representan en sus autorretratos como gloriosos, bellos. Me llamó mucho la atención las ojeras, el moco, el bigote en un rostro presentado al público. Incluso hice un trabajo, un poco disparatado, en donde comparo tus autorretratos con los de Rembrandt, en donde él se pinta a veces muy glorioso y en otras ocasiones demasiado triste o ya viejo, incluso feo. A partir de ello descubrí nociones de lo que es bello y lo que es feo, conceptos muy complejos. Y eso me llamó la atención ¿por qué autorretratarse con tantos desperfectos físicos o incluso el rostro distorsionado?

MC: Y ¿por qué no? Me estaba dando el lujo que le pertenece a todo individuo de hacer consigo mismo lo que le dé la gana.

HV: Me acuerdo que por ejemplo, ahora está de moda el facebook y todo mundo se toma fotos en donde salen bien, hermosos y muestran que son populares. Todas mis lecturas han caído en la idea de que la realidad ha sido distorsionada, caemos en un ideal de belleza y no nos damos cuenta que nadie es perfecto ¿no? Todo mundo tiene el barrito, las ojeras, etc. Incluso a las modelos les hacen photoshop para que no muestren todos esos desperfectos físicos que tienen.

MC: Pero el asunto es que si uno tiene claro que es una imagen, pues no hay problema ¿no? El problema es cuando crees que eso es posible. Somos muchas personas que no tenemos ese dispositivo que nos hace diferenciar entre imágenes y objetos, y la gente que trabaja con visualidad tiene la posibilidad de que seas así.

HV: En relación con lo que estás haciendo en tu obra actual, ¿cómo recuperas tus autorretratos? O ¿no tienes como un back de ellos?

MC: Pues mira, ahorita hice como una pequeñita introducción para pensar cómo es que estoy haciendo lo que estoy haciendo y cuál sería la relación de lo que hacía antes con lo que hago ahora. Creo que el hilo conductor podría ser, precisamente este punto, o sea cómo de repente arte y vida se fusionan. Es como una sustancia nueva que sucede ahí en donde ya no eres la misma y tus piezas están súper embarradas de lo que es tu persona. Es una táctica poco conceptual, porque hoy en día, el arte conceptual y de la abstracción tiene como objetivo suceder aislado, en donde el artista no tiene nada que ver. A mí me interesa el camino contrario. De ver como en qué puntos sucede este juego entre arte y vida.

Lo que estoy trabajando es cómo se puede hacer una especie de terapia educativa acerca de los traumas sociales e históricos nacionales que tenemos. Y tomo como ejemplo el trabajo de uno de los talleres que hace un artista polaco, Arthur Zmijewski, con estudiantes alemanes y polacos. Pero, según yo, no los lleva al final. Lo que estoy haciendo es inventar estrategias de cómo se puede trabajar con eso para que se pueda utilizar como un elemento formativo para los artistas. El asunto va desde cuestiones de percepción y sustitución de imágenes, esta cuestión es francamente terapéutica como de constelación o como de estudios iconográficos. Ahí, lo que me interesa es la complejidad de cómo acceder, ya que es ahí donde se fusionan el arte-vida. Este artista convence a los estudiantes alemanes, en un intercambio estudiantil entre jóvenes alemanes y polacos, a que lleguen disfrazados como una unidad paramilitar alemana. Sabiendo todo el conflicto que ha habido entre Alemania y Polonia, todo eso termina muy mal, la situación acaba escalándose, los polacos terminan diciendo que esa es una repetición de los sucesos de la segunda guerra mundial, que los están llevando a Auschwitz. A mí eso me interesa porque empieza como un juego artístico, en donde desde la tradición polaca está súper ubicada desde Grotowsky y

Kowalski hasta Zmijevski mismo, y que en un momento dado Zmijevski lo usa como para hacer una terapia psicoanalítica de lo social. Pero no lo lleva hasta el final. Lo que hice fue trabajar con él, trabajar con los estudiantes, entrevistarlos a todos. Hacer un par de estrategias para ver cómo a esos eventos se les puede dar vida ya que los jóvenes acabaron peleadísimos, nunca más se vuelven a ver. Y yo entro en esta historia porque el grupo alemán me llama a mí, me dijeron: “Tu Mónica como artista mayor, por qué no vienes, queremos demandarlo...” y es ahí donde yo entro. Y me interesó porque, también uno de los puntos de partida, pero digamos que ahorita ya no es un punto tan importante porque se fue mucho más allá de la formación de artistas, pero un punto que me interesó fue decir ¿qué sucede con los participantes del proyecto de participación?, ¿o sea desde la teoría se les dice qué es lo que tienen que vivir? El artista tiene su idea, vende las imágenes del suceso y ya no le importan los participantes. Entonces fue súper entretenido porque yo trabajé exclusivamente con los participantes, una de las reglas era no hacer imágenes, o sea nada más trabajo con los testimonios. De ahí pude ir reconstruyendo todo esta historia y también ver que en el momento en que te pones de lado de los participantes puedes cuestionar la teoría, porque la teoría te dice, en este caso, que puede ser un reenactment. En el reenactment te dicen que los participantes tienen que incorporar la historia y volverla a vivir, y en las entrevistas, ninguno de los once participantes dice que le interesó más la historia polaca y después se ocupó más de la relación Alemania-Polonia ¡Nada! Se me hace tan divertido que con un dispositivo tan sencillito puedas echar al piso la teoría. Y también de utilizar esta provocación para ver cómo se pueden depurar o enfrentar estos traumas históricos que puede haber entre naciones, porque al fin y al cabo es la idea de Zmijevski

que se me hace muy interesante. Y pues en esas estoy. El hilo conductor es esa fusión entre arte y vida.

H.V.: ¿En qué momento empiezas a dar clases?

M.C.: En el 94, pero di un par de años, luego lo dejé, regresé luego 97-99. Luego me fui a Nueva York, luego regresé y di un año en la Esmeralda como en el 2001-2002, luego me fui a Yucatán.

H.V.: ¿Qué artistas y qué teorías te han inspirado en tu trayecto artístico?

M.C.: ¿De los autorretratos?

H.V.: En general

M.C.: Hay un montón de artistas que me han interesado a través del tiempo. En los autooretratos María Izquierdo fue como una constante. Curiosamente no Frida Kahlo, jamás me ocupe de ella siendo que era la referencia más obvia, yo creo que por eso mismo nunca me interesó. Y también había comentario al respecto en el sentido de que yo quería ver cómo se podía representar un rostro sin que la exterioridad del artista fuera una metáfora de su “vida interior” que digamos que esa es una temática dominante tanto en Frida Kahlo como en Julio Galán como en Nahum Zenil.

H.V.: ¿Cómo crees que el espectador capte tus autorretratos? ¿Crees que se plantea el hecho de verlos como un momento reflexivo sobre su propia identidad?

M.C.: No sé mucho al respecto, eso sería una investigación de público. Generalmente se leen como una cuestión muy personal mía, aunque derrepente sí veía que había reflejos de

mis planteamientos en la gente. Un comentario clásico que me hacían es que qué valiente era yo de representarme así. A lo que yo aprendí a responder: Usted también podría ser igual de valiente si me permitiera hacerle un retrato.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Poética*, versión de Juan David García Bacca, UNAM: México, 2000.
- Arriola, Magali, “Mónica Castillo. Museo Carrillo Gil”, en *Art Nexus*, núm. 24, Bogotá, marzo de 1998.
- Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama: Barcelona, 1996.
- Bajtín, Mijail M., *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, Taurus: México, 2000.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz Conocimiento: Madrid, 2007.
- Butler, Judith, “Problemas de género, teoría feminista y discurso psicoanálito”, en *Sujeto y Relato. Antología de textos*, UNAM: México, 2009.
- Calvo, Onedys, e Ivonnett Arcia, “Nuevas tendencias de Narciso: el subterfugio del yo” en *Arte Cubano*, febrero de 2008.
- Danto, Arthur, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Paidós: Barcelona, 2005.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, tomo II, Siglo Veinte: Buenos Aires, 1984.
- Deleuze, Gilles, *Derrames, Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus: Buenos Aires, 2006.
- _____, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Arena Libros: Madrid, 2002.
- Eco, Umberto, *Historia de la Belleza*, Lumen: Italia, 2007.
- _____, *Historia de la fealdad*, Lumen: Barcelona, 2007.
- Francastel, Pierre, “Elementos y estructuras del lenguaje figurativo” en Navarro, Desiderio (Comp.), *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. Editorial Casa de las Américas: La Habana, 2002.
- Gil Verenzuela, Gabriela, *La alteridad corpórea en la obra plástica de Mónica Castillo*, Tesis de maestría en Estudios de arte por la Universidad Iberoamericana: México, 2004.
- Gombrich., E. H., *La historia del arte*, Phaidon: Nueva York, 16ª ed, 2007.

- Gottlieb, Carla, “El autorretrato en el arte postmoderno”, en *La iconografía en el arte contemporáneo (Coloquio internacional de Xalapa)*, UNAM: México, 1982.
- Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama: Barcelona, 1996.
- Héritier-Augé, Françoise, “Mujeres ancianas” en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* de Feher, Tauros: España, tercer volumen, 1992.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama: Barcelona, 2010.
- _____ *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama: Barcelona, 2009.
- Lozano, Luis-Martín, “Mónica Castillo en el Museo de Arte Moderno de México”, en *Mónica Castillo/ 1993-2004*, CONACULTA-INBA: México, 2004.
- Mac Masters, Merry, “Primera muestra individual de la artista en el MAM. Mónica Castillo indaga en los clichés de Kahlo y Galán”, *La Jornada*, México, 27 de julio de 2004.
- Medina, Cuauhtémoc, “Caras vemos”, en *Mónica Castillo. Salvavidas bajo la piel*, Galería OMR: México, octubre 1994.
- Nancy, Jean- Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu editores: Buenos Aires-Madrid, 2006.
- Navarrete, Sylvia, “Una cara cualquiera”, en *Mónica Castillo/ 1993-2004*, CONACULTA-INBA: México, 2004.
- Navarro Bajar, Rebeca Isabel, “Derroteros del ser y del parecer”, en *Curare*, México, número 29, julio 2007-julio2008.
- Nietzsche, Friedrich W., *Crepúsculo de los ídolos o como se filosofa con el martillo*, Alianza: Madrid, 1982.
- Olivares, Rosa, “El último cuadro”, en catálogo *Los géneros de la pintura, Una visión actual*, Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L.: Madrid, 1994.
- Ortega y Gasset, José, *El hombre y la gente*, Porrúa: México, 1985.

- Parrini, Rodrigo, “¿Alguien sabe quiénes somos? La subjetividad, el cuerpo y la historia. Notas para un trayecto incierto” en *Identidades, globalización e inequidad*, Universidad Iberoamericana: Puebla, 2007.
- Pasquel, Elda, “El Humanismo y el Renacimiento” en *Textos del Renacimiento*, UIA: México, 1996.
- Phelan, Peggy, *Arte y feminismo*, Phaidon: Nueva York, 2005.
- Ramirez, Juan Antonio, “Retratos, alegorías, espejos”, en *Los géneros de la pintura, Una visión actual*, Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L.: Madrid, 1994.
- Rancière, Jacques, *El inconsciente estético*, Del estante editorial: Buenos Aires, 2006.
- Rovaletti, María Lucrecia “Identidad y estética del cuerpo”, en *Corporalidad. La problemática del cuerpo con el pensamiento actual*, Lugar editorial: Buenos Aires, 1998.
- Sánchez, Osvaldo, “Mónica Castillo. La lección de anatomía” en *Art Nexus*, No.-23, Bogotá, enero-marzo de 1997.
- Tibol, Raquel, *Ser y ver, Mujeres en las artes visuales*, Plaza Janés: México, 2002.
- _____ “Mónica Castillo: el autorretrato como desollamiento”, *Proceso*, México, 31 de octubre 1994.
- Vélez, Gonzalo, “Mónica Castillo ante el tiempo”, *Unomásuno*, suplemento “Sábado”, México, 29 de octubre de 1994.
- Wievioka, Michel, “Identidad, desigualdades, globalización” en *Identidades, globalización e inequidad*, Universidad Iberoamericana: Puebla, 2007.
- Zizek, Slavoj, *Las metástasis del goce, Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Paidós: Buenos Aires-Barcelona-México, 2003.