

00268

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL SIGNIFICADO, LA REPRESENTACIÓN Y
LA EXPRESIÓN DEL ROSTRO EN EL
DISCURSO ARTÍSTICO

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MESTRIA EN ARTES
VISUALES CON ORIENTACIÓN PINTURA QUE PRESENTA

0281052

FRANCISCO MESSEGUER GUILLEN

2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCIÓN.

CAPÍTULO I: EL RETRATO COMO PUNTO DE PARTIDA PARA EL ESTUDIO DEL ROSTRO	1
Definición	2
Características	4
Encuadres	4
Proporciones y movimiento	5
CAPÍTULO II: BREVE RESEÑA HISTÓRICA DEL RETRATO	6
Egipto	7
Grecia y Roma	9
Bizancio y Gótico	11
Humanismo y Renacimiento	12
Barroco y Rococó	15
Neoclasicismo y Realismo	17
Impresionismo y Postimpresionismo	19
Fauvismo y Expresionismo	22
Cubismo	24
CAPÍTULO III: EL ROSTRO. SUS RASGOS FÍSICOS, CARACTERÍSTICAS Y CONSIDERACIONES	26
Delineación De Rasgos Físicos	27
Expresiones Gestuales	31
¿Por Qué El Rostro Y No El Retrato?	32
CAPÍTULO IV: DEL MIMETISMO A LA TRASCENDENCIA DE LA APARIENCIA FORMAL DEL REPRESENTADO	35
Las Dos Realidades: La Racional y Sensorial	38
Sincretismo Entre El Artista, El referente Y El Espectador	42
CAPÍTULO V: LAS OBRAS Y SU REALIZACIÓN	43
Consideraciones generales	43
Primeros Planteamientos, Influencias y Materiales usados	45
Secuencias De Producción Y Mapas De Luz Y Sombra	47
Catálogo De Las Obras Presentadas	50
Conclusión	
Bibliografía	

INTRODUCCIÓN

La presentación de éste trabajo lleva implícito un doble significado; por un lado la conclusión de un ciclo, en este caso el de mi estancia académica en el posgrado de la Escuela Nacional De Artes Plásticas, "Antigua Academia de San Carlos" hoy en día dependiente de la Universidad Autónoma De México, y por el otro la consolidación de una vocación que se remonta a mis primeros años y que por diversas razones no pude asumir a plenitud en su momento y que en esta etapa de mi vida, quizá con experiencia y madurez, lo llevo a cabo.

En efecto, fui un caso más del típico ejemplo de las personas que tienen inquietudes de orden artístico – plásticas y que por razones de índole familiar y social se ven inducidos a estudiar una profesión más "tangible" o "sólida" para tener como "hacer frente" a la compleja existencia que nos toca vivir.

Aquí quiero hacer notar que esta situación se da a pesar de que en mi casa hubo siempre un ambiente de cultura orientado a las Bellas Artes, de tal forma que mi padre Francisco Messeguer (refugiado de la guerra civil española) fue de oficio ebanista y de manera autodidacta pintor, escritor y autor teatral además de empresario y a su vez sostuvo y apoyó la formación de su hermano y tío mío, Benito Messeguer, como artista plástico quien tuvo una notable y reconocida carrera como pintor, muralista y director de escuela " La Esmeralda".

Así pues, mi primera formación se da en el ámbito del Diseño Industrial, profesión que de algún modo conciliaba las expectativas de mis padres y mis propias inquietudes y en la cual me desarrollé durante bastante tiempo, quizá más enfocado al diseño de Ferias y Exposiciones y al diseño gráfico. Sin embargo, algo en mi interior no estaba del todo satisfecho pues si bien el diseño me brindó por un lado logros y satisfacciones como profesional del diseño, (entre ellas la docencia), por el otro, me llevó a cuestionarme y a aclarar cada vez más la diferencia entre tener una profesión y atender una vocación, que no son precisamente la misma cosa. Lo ideal en mi opinión, es lograr conjugarlas.

Así pues, hay personas que se ven inducidas a seguir una profesión que no es precisamente su vocación, y otras que hacen caso a su vocación temprana, que desde un principio, se manifiesta en forma clara y firme.

En mi caso, he vivido ambas circunstancias, pues si bien, desde temprana edad tuve la necesidad de dibujar y pintar, como anuncio de una vocación innata, temprana y precoz, por otra parte se me planteaba la situación de complacer y halagar al núcleo familiar, situación que durante bastante tiempo de mi vida me pareció simplemente incuestionable.

Hoy en día, habiendo reflexionado y madurado estas cuestiones siento que estudie Diseño Industrial preocupado por desarrollarme en una profesión que complaciera a los demás, dejando a un lado la mía propia. Sin embargo, cuando retomo mi vocación primigenia y estudio un posgrado en artes visuales, el propósito fue, por fin, satisfacerme a mí mismo, unificando de esta manera mi vocación con mi profesión.

En lo referente a mi actividad como docente, a lo largo de 26 años quiero comentar que esta no ha sido un fin en sí misma, sino un complemento dentro de mi praxis profesional, pues es innegable que el contacto y confrontación cotidianos con alumnos es un acto, además de estimulante, de continua superación y aprendizaje.

Por otra parte y gracias al posgrado que ha potenciado en gran medida mi capacidad como docente, quiero comentar que las asignaturas que imparto si bien en un principio eran más específicas del área de Diseño, hoy en día en congruencia con mi actividad plástica, se enfocan más a las artes visuales como sería el caso del dibujo en las asignaturas de Diseño Industrial, Diseño Gráfico y Diseño Textil, así como el subsistema en Artes Visuales, el cual ayudé a desarrollar todo esto dentro de la Universidad Iberoamericana y dibujo y pintura tanto en el centro de cultura Casa Lamm, como en mi propio estudio.

Paralelamente a estas cuestiones he tenido múltiples intereses en los cuales me he involucrado de una manera profunda y apasionada como el coleccionismo y restauración de objetos antiguos, principalmente relojes, plumas fuente, instrumentos de dibujar, autos etc. Situación que sólo menciono pues no es el espacio pertinente para profundizar en ello.

Bajo éste contexto de circunstancias se da la decisión de retomar lo que siempre quise hacer, dibujar y pintar y por ende mi ingreso al posgrado de nuestra querida Academia De San Carlos: desde mis inicios en el memorable taller clandestino de mi maestro Jorge Chuey, hasta el posgrado mismo.

En este proceso y sin la intención de profundizar, he tenido la oportunidad de empezar a desarrollarme como artista plástico, habiendo participado ya en múltiples exposiciones tanto colectivas como individuales, así como la ejecución de algunos trabajos especiales que tienen injerencia en el ámbito de pintura mural.

Así pues, como consecuencia de todo este proceso se da el desarrollo del presente trabajo que a manera de ensayo, nos dará un panorama de lo que fue y ha sido mi trabajo con el rostro humano y ahora desde una revisión sobre el retrato mismo y su contexto histórico hasta las propias reflexiones que me inclinaron a estudiar el rostro y no el retrato, a trascender el mero hecho de la representación mimética en aras de la recreación de la persona y por consecuencia la del artista mismo.

Considero que fueron tres factores los que tomé en cuenta al trabajar con el rostro:

En primer lugar, a mí mismo cuestionándome mi propia visión al observar al representado, planteándome la problemática a resolver no solo de imagen sino de contenido y significado.

En Segundo término el diálogo con el representado y éste dialogando con mi propia representación, siendo esto de gran ayuda, puesto que el dato visual da pautas para poder modificar en cierta medida la obra sin tocar el concepto ni el valor creativo del artista.

Y por último, el encuentro con el espectador que es el consumidor al concluir la obra. Es quizá el que tiene la oportunidad de decodificarla y discursarla visualmente una y otra vez desde diferentes perspectivas de acuerdo a diversos momentos y experiencias vividas.

Estoy consciente y manifiesto que mi propuesta plástica del rostro no se apega al lineamiento convencional de la ejecución del retrato con normas preestablecidas, sino que ofrece una manera diferente ya que plasmo como constante temática el misterio interno del ser que los rostros revelan.

Lo anterior lo sustento en la representación de ochenta y un rostros realizados durante mi estancia en la ENAP/ UNAM.

CAPÍTULO I

EL RETRATO COMO PUNTO DE PARTIDA PARA EL ESTUDIO DEL ROSTRO

El discurso artístico del retrato es sin lugar a dudas un tema que ofrece un sinnúmero de posibilidades para su revisión. Surgido quizás con la humanidad misma, nos habla de una necesidad de permanencia, de trascender, de vencer al tiempo, en fin, de alcanzar la inmortalidad.

Ya desde los retratos de Keops, Kephren y Micerino en el antiguo Egipto y a lo largo de la humanidad y su desarrollo, podemos ver al retrato como reflejo ineludible de su época. Son estas manifestaciones tan diversas las que nos llevan a plantearnos diferentes cuestionamientos sobre el tema:

¿Es acaso el retrato un lenguaje? ¿Podemos significar al representado? ¿O es meramente una forma de señalar, de simplemente narrar o describir la apariencia de aquel?

Definición

En el retrato están presentes la unidad, variedad, proporción y ritmo en relaciones armónicas, exteriorizándose la más variada gama de estados expresivos del representado.

Ello destaca la unicidad e individualidad en relación con los valores anímicos que afloran de su espíritu.

"En el rostro están presentes factores estéticos y subjetivos, la forma constituida por líneas, luces y sombras, y la orografía de los rasgos. Así, en cada rostro se hace manifiesto a través de sus gestos y su expresión, la realidad interna de su yo, aunada e influida al contexto y las características propias del medio en el que ése individuo se desarrolla". (1)

Los ojos reflejan con bastante fidelidad la personalidad del individuo. Cada mirada es diferente a las demás y también es distinta la manera en que en ella se refleja el estado de ánimo.

Para hacer una obra plástica es necesario superar al mismo tiempo, que revelar al ser humano, no solamente el realismo engañoso de las apariencias sino también la sumisión a un estilo demasiado perfeccionista.

"En el retrato concurren la unidad, variedad, proporción y ritmo en armonía, a la vez que se exterioriza en él, de la interpretación a la copia, la más variada gama de estados expresivos del representado. Ello destaca la unicidad e individualidad en relación con los valores anímicos que emanan de su espíritu". (2)

1. -Fabregas Joseph; *El Arte De Leer El Rostro. Fisiognomía Evolutiva y Morfopsicológica*; Edición Rosa S.A. México D.F. 1993

2. -Prof. Villacorta P, Juan; *Artes Plásticas, Composición Artística y Retrato*; Editorial Minerva, Lima Perú 1990.

Por lo regular el retrato aislado es una práctica que se realiza con mucha frecuencia, ya que el artista busca de esta manera ofrecer al observador una reproducción fiel de la realidad de la persona dibujada, en consideración a sus aspectos formales y de los volúmenes reproducidos, lográndolo mediante la aplicación del claroscuro resaltar mediante la fijación de los rasgos más esenciales sus aspectos de carácter.

"Es necesario un dominio total del dibujo del rostro y la figura humana para la creación de retratos; su éxito está condicionado por el parecido con el modelo". (3)

Lo anterior deja entrever que no sólo supone captar los rasgos físicos, sino también su forma de pensamiento, de tal manera que logre penetrar en el espíritu del personaje.

No hay que olvidar que un retrato es ante todo un cuadro y como tal debe poseer auténticos valores cromáticos y compositivos, y no conformarse con ser un buen parecido con el dato visual: ya que debe identificarse plenamente con el personaje protagonista no solo por sus rasgos específicos y diferenciadores, sino también por su expresividad física y corporal más completa.

Una de las intenciones al elaborar un retrato es realizar una mimesis de una persona para perpetuarla, alabarla, ennoblecerla, emularla o describirla, realmente constituye una forma de dar a conocer una imagen, un reflejo de una persona que va a proyectar a través de su mirada, de su indumentaria y /o su actitud, todo un lenguaje referente a su condición, estado de ánimo y momento histórico.

Sin embargo es precisamente la representación de ésta mirada lo que constituye una invitación para adentrarse al interior de éste hábitat interno y convertirse como consecuencia de éste, en evidencia para intuir las características de personalidad y los rasgos de quienes están plasmados sobre el lienzo.

3. -Walter Reed Robert; *The Figure*; North Light Books; 1994.

Este trabajo cimienta la búsqueda de explorar y confrontar a una serie de estos rostros, los que en un momento fugaz pertenecen a historias profundas de la habitación individual y que han quedado allí proyectados sobre el lienzo para nuestra reflexión.

De ésta manera podré transmitir lo intuido y sus resultados con relación a las concepciones anteriores y a mi producción plástica. A través de la pose puede identificarse de manera natural, la propia personalidad del personaje.

Características

Encuadres

Retrato de cuerpo entero:

Ofrece una visión más amplia de la figura retratada con relación a su expresión corporal y sus actitudes más características y representativas. Este encuadre es el que más se ajusta al medio ambiente y la fisonomía. En él se presenta el conjunto de proporciones y medidas.

Retrato de medio cuerpo:

En éste la figura aparece de la cintura hasta la cabeza; en él hay que cuidar los rasgos del rostro y de las manos, quienes juegan el papel expresivo más importante, cuidando especialmente la iluminación ambiental y las partes características que afecten al modelo.

El resto del trabajo puede estar insinuado o simplemente apuntado sin una excesiva definición.

Retrato de busto:

"El rostro es el elemento más importante y expresivo de la figura humana, ya que reúne todas las sensaciones que nos identifican en cualquier expresión humana concreta". (4) A los ojos, se les atribuye definir todos los rasgos del individuo, que sumados a los labios exhiben los sentimientos más diversos y estados de ánimo más complejos, cada mirada es individual y única.

Proporciones y movimiento:

- Los retratos deben estar ligeramente ascendentes.
- Cuidar que los hombros no estén al mismo nivel.
- Lograr que se creé un recorrido visual.
- No cortar en partes el movimiento visual.
- No ubicar al retratado en el centro a fin de evitar aburrimiento

Se ha trascendido en cada una de las creaciones cánones preestablecidas en éste trabajo, ya que descubriendo y corroborando nuevas posibilidades de encuadre y expresiones referidas del representado, ubica cada rostro más que en un trabajo de precisión fotográfica al de impresionista natural que exhibe y refleja al ser y su esencia y no solo su fisonomía externa.

A lo largo de la experimentación plástica obtenida durante los estudios de posgrado en la Escuela Nacional De Artes Plásticas De La UNAM, se ha buscado constatar si el resultado final de ésta obra representa y significa al retratado, o incluso alcanza a retransmitirlo en forma expresiva, apoyándose para esto en los recursos plásticos a nuestro alcance.

4. -Parramon José María; *Como Dibujar La Cabeza Humana y El Retrato*; Parramon editores 1990.

CAPÍTULO II

BREVE RESEÑA HISTÓRICA DEL RETRATO

"La belleza tanto en expresión como en la acción, añadida al rostro de ésta o aquella persona viene a ser como la imagen de quien se mira o refleja en una fuente: una imagen que no parece cierta, por lo menos cuando la superficie está tranquila, limpia y queda: la quietud y la calma convienen así al mar, como la belleza." (5)

La expresión y la acción son tanto en el diseño, como en la naturaleza, el índice del estado activo y pasivo del alma. Sin embargo, toda la belleza no podrá reconocerse en la cara, salvo en la de quienes tengan la mente serena y exenta de toda agitación o cuando menos libre de aquel sosiego que tanto suele alterar y desfigurar los delineamientos que componen las bellas formas.

Los artistas griegos, queriendo reproducir en las imágenes que ellos evocaban de tal o cual divinidad el complemento de la belleza humana, buscaron la manera de acordar el rostro y las expresiones de éste a una placidez que fuera alterada por la más mínima perturbación, la cual, de acuerdo con la filosofía era asimismo impropia de la naturaleza y del estado de ánimo de la divinidad misma.

5. -Winckelmann J. J. *De la Belleza en el Arte Clásico*; I.I.E. UNAM; México. 1959.

Por mi parte, sustento en mi obra la apreciación respecto a que la figura para ser bella debe ser indefinida y que la forma de esta no será la que corresponde al representado, ni expresará situación alguna de ánimo o algún afecto. porque estas dos cosas a la par que impiden la unidad como afirma Winckelmann, degradan u ofuscan la belleza.

Egipto

De 2160 a 2100 a. C. se encuentran retratos en los que se caracteriza lo individual e incluso se realizan de pareja o de grupo.

La existencia de algunos retratos contemporáneos, indica que no se carecía en absoluto de la capacidad técnica necesaria para su producción, sino por el contrario, demuestran las condiciones objetivas para que la tendencia hacia el retrato culminara con la aparición de un estilo.

"La aspiración a la vida eterna exigía que la imagen del difunto ya sea delante de una mesa de ofrendas en lo que denominamos "escena de comida", o en marcha hacia la eternidad, escena ésta que se sitúa siempre sobre la puerta falsa que cerraba la tumba". (6)

De 2040 a 1650 a. C. durante el Imperio Medio, el retrato del faraón adquiere una posición predominante.

6. -Thames & Hudson.Eupltnosyne Doxiadis. The Mysterious Fayum Portrait. Faces From Ancient Egypt. 1975

"La técnica de la pintura directa llega a implantar al bajo relieve, implicando un esfuerzo de invención del artista. Es entonces que el retrato vuelve a encontrar las condiciones favorables para su existencia a partir de la restauración del Imperio y gracias a la flexibilidad de una nueva técnica." (7)

El retrato principal del difunto en esta etapa, es el que cierra la tumba, acompañado de réplicas que lo muestran en el ejercicio de sus funciones terrestres o en situación de dedicarse a sus ocupaciones favoritas.

Con esto surge la distinción entre el retrato oficial y el retrato de género que se impondrá en otras épocas con una motivación diferente, pero con resultado análogo.

De 1551 a 1079 a. C. la representación personal en el retrato alcanza su primer punto culminante durante la XVIII Dinastía de Amenofis IV, llamado también Tutankámon.

La cabeza egipcia pone en evidencia los caracteres individuales que constituyen retratos auténticos.

Los retratos de momias, la mayor parte de los cuales han sido encontrados en la región del "El Fayúm" reproducen casi exclusivamente razas que son extranjeras en Egipto y se presentan en un estilo inspirado por el arte grecorromano: en que el rostro es visto por frente, los párpados sombreados con pestañas albergan una luz y los pliegues de la piel están sugeridos por sombras y ya no por el contorno.

Los colores lisos ceden el lugar a un vasto modelado. Finalmente los trajes y los peinados en lugar de ser uniformes varían según la raza y la función social del difunto. Esta forma de retrato debió dominar más tarde todas las civilizaciones clásicas.

"Egipto, durante el Helenismo, no ofrece ya una creación nueva, sus limitaciones y copias no se adhieren a los modelos importados sino a los de su propio pasado: a las obras maestras del Antiguo Imperio, y a las tendencias de lo nuevo incluido el retrato pintado para el arte profano". (8)

Grecia y Roma

Grecia:

La elaboración de un cánón de Belleza ideal, desterró de las artes plásticas todo elemento que registrara la fealdad, además de prohibir toda particularidad imperfecta. Esto alejó a la Grecia Clásica del concepto de retrato.

Durante la época arcaica se privilegia la idealización al determinar cánones preestablecidos rígidos, ante el retrato al cual se le da poca importancia.

Pericles de Casilas parece señalar ya la dirección en que la expresión específica del individuo determina la intención del artista. Durante el Helenismo, separan la cabeza del cuerpo y surgen los primeros retratos en moneda entre el que se cuenta el alusivo a Alejandro Magno.

Roma:

El retrato individual romano destaca a partir de la época republicana, ejerciendo una clara influencia sobre Grecia.

En Roma, la unión de la cultura griega y del aporte asiático, transmitido por los etruscos, desemboca en el florecimiento excepcional del retrato esculpido.

La expansión del retrato pintado durante el Imperio Romano, corresponde al comienzo de la fase decadente del Estado. Al tomar conciencia de sí mismo se siente el deseo de transmitir a la posteridad su nombre, sus obras y sus rostros, si es posible.

Lo anterior corresponde al período de las grandes transiciones políticas, militares y religiosas del Imperio Romano. Se afirma que el retrato romano representa al ser humano sin idealizarlo ni embellecerlo, ante una exigencia parca plástica en su esencia que convierte a esta época en la etapa más fructífera del arte del retrato del periodo antiguo.

Después el retrato es definido por los Obispos de Roma, quienes proclaman su derecho a tener - como el Emperador - su retrato en todos los sitios donde lo juzgan útil.

Se observa que durante el reinado de Félix IV, el Papa se presenta con la cabeza desnuda, mientras que los santos llevan nimbos, alcanzando de este modo la escala divina, y el poder sobrenatural.

Bizancio y Gótico

Bizancio:

La reproducción de los rasgos característicos o la captación de un parecido personal, solo fue de interés durante periodos determinados.

Desde la Edad Media hasta el Siglo XVI, se tiene conocimiento de que las representaciones podían ser inventadas.

La línea es ya un elemento decisivo en la composición. En la forma surgida de la relación lineal se puede apreciar una variedad, movimiento y ritmo que define la composición. En estos retratos destaca una fuerte expresión psicológica tanto en la mirada, como en las manos.

La captación de un parecido personal o la reproducción de rasgos característicos solo fue de interés en periodos determinados, ya que se tiene conocimiento de que desde la Edad Media hasta el S XVI estas podían ser inventadas.

Gótico:

El retrato gótico: Predomina es éste arte un sentido altamente religioso, que se manifiesta muy estilizado dentro del retrato. Una de sus características es la uniformidad monótona en los valores de luces y sombras, simetría, limpieza de ejecución lineal y estilización de la figura de la virgen.

La espiritualidad está acentuada por el escaso contraste de valores, a la vez que destaca elegancia figurativa en la composición.

Humanismo y Renacimiento

Humanismo.

Con el humanismo el hombre recupera la confianza del individuo en sus cualidades fundamentales.

Para el artista significa la apertura hacia un universo de formas reencontrado entre los Antiguos y perfeccionado mediante importantes innovaciones estéticas.

Renacimiento.

Antes de dar origen a nuevas concepciones estéticas, se configuró el Renacimiento a través del regreso a las formas de la antigüedad. Se produjeron transformaciones determinadas por profundas mutaciones de orden ético y social.

"Se dispone del retrato sobre fondo neutro y sobre fondo imaginario que admite igual un paisaje, que arquitectura o decoraciones al estilo antiguo, o la combinación de varios de estos elementos". (9)

El retrato tuvo la oportunidad de escapar parcialmente a las teorías sobre pintura, cuya codificación es un hecho capital que señala el paso del S XV al S XVI.

Rafael pintó retratos celebres como "la bella Jardinera", ubicada en el Louvre, en donde se aprecia la perfección de sus obras y la dulce y bella calma que de ellas emana.

9. -Pope-Hennessy, John; *El Retrato En El Renacimiento*; Akal. Madrid 1985

Tiziano por su parte se hizo pintor de las cortes principescas italianas, mantuvo una relación con la corte de Mantúa y de ahí con Carlos V, fue llamado pintor de príncipes: retrató a Carlos V, a Felipe II y a Francisco I. "A diferencia de los pintores de su época, conserva su libertad para pintar lo que le place en su propio domicilio para él, el color se modula en la luz y libera toda relación con el dibujo. Una constante en su obra es la del oscurecimiento de su gama cromática y el conceder importancia a la función social que se manifiesta por los tributos indumentarios distintivos". (10)

En la plástica española se cuentan dos tendencias extremas: por una parte espiritualidad y misticismo y por la otra expresividad y patetismo.

Los Clovet en Francia continuaron el arte del retrato aportándole una cualidad psicológica especial.

Bruegel, pintor de los dramas nacionales y de la miseria humana, representante de un gran realismo sin fantasía, indiferente a la belleza ideal, se mantuvo obsesionado por llevar al lienzo su espíritu visionario.

Alberto Durero, quién se caracterizó a lo largo de su vida en la búsqueda de la conciliación entre teoría y práctica. Corta al modelo en la altura del talle o en ocasiones aún más alto, al buscar descifrar el fondo íntimo de su modelo.

El estudio sobre sí mismo es manifiesto desde su primer autorretrato de ángulos, de perspectiva psicológica.

La producción de retratos aumenta de manera notable entre 1518 y 1528.

Leonardo propone al hombre una imagen casi sobrehumana de sí mismo, recomienda en su "Tratado de la Pintura" "hacer las figuras de tal manera que resulte fácil comprender cual es su espíritu; ya que de no ser así, no serán dignas de ser elogiadas". (11)

10. -De Logu, Giuseppe; *Il Ritratto Nella Pittura Italiana*; Bergamo: Instituto Italiano D'Arti Grafiche. Italia 1976

11. -Statz Ch; *Leonardo Da Vinci Tratado de Pintura*; Editorial Greta. Madrid.

Durante el Renacimiento por primera vez - tal vez en la historia del retrato occidental - la mirada del modelo no se fija ni en el espectador, ni en el infinito.

Es aquí donde el arte realista de corte clásico llega a su más alta expresión técnica y artística. Es la época de la perfección que marca una nueva trayectoria de artificio e innovación como línea a seguir en el futuro del arte.

Al renacimiento español pertenecieron Pedro de Berruguete, muerto en 1503, Velázquez y el Greco.

"En éste periodo destacan los maestros italianos: Rafael, Corregio, Tiziano, Veronés y Tintoretto, quienes resaltan en sus retratos naturalidad en sus formas con una refinada interpretación realista formal y espiritual de sus obras.

Por su parte los flamencos prefieren la representación en tres cuartos, lo que da lugar al estudio del rostro, que asocian a la representación de un interior íntimo". (12)

Cranach busca lo insólito, en sus composiciones de retratos de mujeres se aprecia que las trata como objetos y las muestra con un rostro expresivo.

Lo que caracteriza a los retratos de Moor Van Dashort es por regla general un austero retrato en blanco y negro de ceremonia.

El Greco, es arcaizante y moderno, pinta la luz y estiliza la línea. "En sus retratos las formas se estiran, se distorsionan, se disuelven en la luz, se colorea con tintes irreales, se quiebran como un cuerpo sumergido en el agua, visto a través de remolinos acuáticos". (13)

Su originalidad reside en una expresión muy intensa, unida a una caracterización dramática impulsada todavía más lejos que la de Tiziano. No obstante, no llega hasta la disolución de los contornos, como lo hacen Tiziano y Basano, sino que se detiene en la fluidez del volumen.

12. -*Diccionario Universal del Arte*; Argos Vergara. Volumen III. Madrid. 1971.

13. -Vicens Vives, Jaime. *Mil Figuras De La Historia: Nombres Ilustres, Vidas Famosas*; Instituto Callach, Barcelona. 1944

Barroco y Rococó

Barroco:

Refleja el estado de ánimo generalizado que promovido por las ideas nuevas de la orden de los jesuitas se manifestó en Italia, España y más tarde en toda Europa Occidental a partir de finales del Siglo XVI hasta mediados del Siglo XVII en todos los campos de la actividad creadora.

Y a finales de este siglo se puede hablar del barroco como una reacción contra la crisis de la forma en el seno del manierismo.

Los pintores más representativos son los hermanos Caracci, el Domenichino, Andrea Pozzo, Caravaggio, Guido Reni y Guercino. En España José Ribera, Francisco Ribalta y Juan de Valdés Leal.

Estos retratos no mostraban mucho interés por las diferencias de aspecto que había entre personajes de un mismo rango: Entre un rey y otro, y menos aún por las diferencias de carácter presentes en ellos. Se desinteresan de la esencia y un minucioso análisis de detalles y se insiste en el cambio, en el devenir y en la síntesis dentro del movimiento.

Surge una inclinación común por la novedad, lo "raro", lo "artificial" y la audacia en general.

Las obras pasan de ser lineales a pictóricas y aspiran a la libertad. Se abren, se oscurecen, y prefieren lo infinito a lo concreto.

Rubens es considerado un maestro en el arte de captar la efervescencia y agitación de la vida. Aparece como el gran pintor del barroco septentrional.

"Van Dyck cuando se convierte en el pintor de la corte de Carlos I de Inglaterra inventa un estilo de retratos nuevos, al pintar al modelo de cuerpo entero, no solo a la familia real, sino a todos los miembros de la aristocracia, con escenarios formados por columnas clásicas, cortinas relucientes y ricas probablemente muy distintas a sus ambientes naturales. Además eliminó los defectos de sus modelos".
(14)

En 1630 sus pautas aplicadas a los retratos inspiraron a otros retratistas ingleses hasta dos siglos más tarde, entre ellos Reynolds, Rembrandt y Ganisborough.

Los retratos de Rembrandt de conjunto poseen una sólida unidad psicológica y compositiva. En sus primeros tiempos creó escenas de un realismo violento, a menudo brutal que surge de su tendencia a acentuar dramáticamente la acción, a utilizar el drástico lenguaje de los ademanes.

Rococó:

Estilo artístico característico del Siglo XVIII, europeo, aparecido en Francia como renovación o derivación del Barroco. Se define por las siguientes características: Uso de la curva y de la contra curva asimétrica.

Empleo de ornamentación naturalista, basada en elementos de la rocalla a la que se sumaron movimientos rústicos, chinescos, etc. Suavidad de colores y ligereza ambiental.

Uno de sus representantes es Peter Paul Rúbens, importante exponente que utiliza la pintura para intensificar la profundidad de los sentimientos. La pintura se extiende por todo el lienzo con el rico y suelto manejo del empasto y la emoción está implícita tanto en la propia pintura, como en el tema.

Se atribuye a su obra ser portadora de excitantes posibilidades.

Los pintores inspirados en la obra de Rúbens, habían creado un idílico mundo artístico que reflejaba los ideales y las preocupaciones de sus vidas.

Antoine Watteau elige imágenes de la vida cotidiana y las hace más intensas a través de su arte.

Francoise Boucher en su retrato de Madame de Pompadour, adecua perfectamente los medios a los fines. Presenta la gran belleza de un amante extremadamente habilidoso. Elabora y embellece sobre la tela del vestido el juego de las luces y sombras.

El más auténtico dominio del Rococó se atribuye a las artes del mueble y de la porcelana. Encontró su expresión más aguda en Italia. En cuanto a pintura en Venecia.

El más Rococó de los pintores franceses fue sin duda Fragonard.

Neoclasicismo y Realismo

Neoclásico:

Reacción al estilo rococó en 1750, alentado sobretudo por el descubrimiento de Pompeya y de Herculano.

Surge la evolución del arte en pos de la antigüedad. La revelación del pasado fue su verdadero motor, su foco más activo estuvo en París.

El neoclasicismo pictórico se hizo visual con David, representado en Roma por pintores considerados de segundo grado entre ellos A. Kauffman, P. Batoni y R. Mengs.

En la segunda mitad del siglo XVIII el neoclasicismo formal se combinó en muchas ocasiones con una romántica espiritualidad, dando nacimiento así a un arte simbólico y casi surrealista.

"Menges influyó de gran manera sobre la pintura Madrileña del último tercio del siglo XVIII y en el siglo XIX lo reafirma en la obra de Vicente López.

Resaltan las siguientes características: "Superficie suave y bien acabada de la obra, manifestación visible del deseo de unir todos los elementos de la pintura en un todo armónico y restricción de gestos. Se considera como máximos exponentes a Mengs y Raphael". (15)

La belleza que pretenden subsiste solo en la mente; la vista nunca la ha contemplado, ni la mano la ha expresado. Es una idea que reside en el corazón del artista y el siempre está esforzándose en impartirla. El artista es capaz de comunicar, de elevar los pensamientos y ampliar los horizontes del espectador.

15. -*Diccionario Universal del Arte*. Argos Vergara. Madrid. 1971.

Realismo:

Surge en diversas épocas de la historia del arte. Se distingue por su fidelidad a los modelos naturales y el gusto por las escenas populares.

Surge de 1835 a 1860, en Francia destaca como escuela en reacción a la sensibilidad romántica, y el rigor neoclásico. En su segunda etapa la obra está entroncada con la vida urbana e indiferente a las reivindicaciones sociales.

Impresionismo y Postimpresionismo

Impresionismo:

Los impresionistas se interesaron fundamentalmente por retratar con exactitud la percepción del mundo natural, tal como ellos lo veían, sin comunicar ningún mensaje social ni moral.

Como los colores dependen del órgano de la percepción y del ojo, la importancia del color acentúa la naturaleza subjetiva del arte. Cuando las pinceladas interrumpidas de color puras se colocan unas al lado de otras, es el espectador quién unifica los colores a medida que se aleja del cuadro hasta obtener la experiencia visual final.

Este fenómeno se llama mezcla óptica porque la fusión de los colores tiene lugar en el mecanismo óptico y perceptivo del observador.

Por ello someten una investigación radical del color, de la sombra y de las propiedades reflectoras de la luz sobre diferentes tipos de superficies en la naturaleza.

Las características son: Pinceladas fragmentadas y acumulación de zonas de color planas.

Los impresionistas notaron que las sombras y el color estaban compuestos de muchos matices y que los colores de las sombras incluían complementarios de la sombra del color del objeto que proyecta.

"Este movimiento por primera vez en Europa rompió la envoltura de retórica de academicismo que impedía a la nueva sociedad expresar sus más auténticos valores en las artes figurativas. El impresionismo añade alegría de las luces, color vivo y espacios abiertos a los temas inspirados en momentos cotidianos.

Para ellos bastaba que los temas inspiraran por lo menos aparentemente fuertes pasiones o sentimientos patéticos para ser admitidos". (16)

Se atribuye también a los impresionistas el traducir de manera fiel los aspectos efímeros de lo real, para lo que reinventan la pincelada. Por ello su ejecución es rápida para conservar la movilidad y frescura de la impresión.

Sistematizaron el principio de la mezcla gráfica inspirado en las búsquedas de Chevreuil.

Monet considerado el guía de los impresionistas realiza retratos de escritores y personajes de la sociedad parisiense entre ellas camareras de café.

En los retratos de Degás se muestra un agudo observador de la profundidad psicológica, además de que gustaba de intelectualizar sus temas y crear resultados insólitos y difíciles.

En sus últimos años elaboró desnudos femeninos en actitudes íntimas e imprescindibles como lavarse, peinarse o secarse: pretextos siempre para las soluciones sintéticas continuamente nuevas, en cuyo tratamiento gráfico amplían una función determinante.

Esta, como obras de otros pintores estuvo influenciada por la invención de la fotografía en 1839, ya que algunos de sus personajes están recortados en posturas cándidas y gestos convencionales, como si los hubiera congelado en medio de cualquier acto.

Postimpresionismo:

Estilo caracterizado por dibujos planos de colores brillantes contorneados a menudo con tonos oscuros o negros.

La expresión de ideas, estados anímicos y emociones alinea con la de los simbolistas literarios que pretendían vestir la idea con su forma sensitiva.

Los postimpresionistas reunieron las cualidades expresivas de la línea y del color, para exagerar o simplificar su representación en relación con la realidad observada.

Sus representantes son: Van Gogh, Seurat y Cezane. Este movimiento se desarrolla a partir de la última exposición de los impresionistas en 1886 hasta el surgimiento del cubismo en la primera década de este siglo. Van Gogh, insatisfecho con las limitaciones del expresionismo quiso devolver expresión y sentimiento a la pintura en lo que se ha llamado también expresionista.

George Sauret creó pinturas de gran organización y ejecución meticulosa, desarrolló un enfoque sistemático de color y línea caracterizado por una precisión propia de la ingeniería.

En su obra el movimiento de las figuras quedaban como paralizadas inmersas en un hechizo estival, consiguiendo además una suprema purificación de la imagen que conduce al espectador a una especie de liberación total.

Van Gogh atraído por los cambiantes contrastes de colores primarios y complementarios, palmas pinceladas, como sucesión de comas y variedad en la superficie que abarcan desde un pesado impasto, hasta zonas intermitentes del lienzo.

Modigliani por su parte interpreta la realidad especialmente de la figura humana, de manera absolutamente original y basada en una línea de contorno amplia, elegante y sensible, dentro de la cual la corporeidad se definía para dar lugar a superficies de colores frágiles, ansiosos y palpitantes con lo que era posible obtener toda la delicadeza interior de sus figuras, su gracia y al propio tiempo su profundo dolor.

Fauvismo y Expresionismo

Fauvismo:

Fruto de la expresión de cierto número de investigaciones desarrolladas en común con Matisse, Marquet, Mauguin, Valtat, Puy, Derain y Valminick, Friesz, Duff y Braque.

Sus características son colores brillantes, composiciones organizadas. Se recurre más al color, que al claroscuro.

El retrato es muy intenso y presenta al mismo tiempo una gran calma, lo cual podría parecer una contradicción. La posición de la cabeza y de los hombros es bastante convencional.

La obra conecta con el fondo. Hay oposición entre colores, resultado de una afirmación personal de las cualidades vivaces y vitalistas del color.

Expresionismo:

Denominaba las obras de inspiración violenta, espontánea, rebelde y apasionada de muchos artistas nórdicos. Posteriormente designó de manera más precisa la corriente del arte contemporáneo que nació a fines del siglo XIX con Van Gogh, Ensor y Munch.

Expresa la interioridad de la conciencia con un estilo vehemente fundado en deformaciones voluntarias de la naturaleza en la cual se funden angustia y simbolismo. Asimismo reciben este nombre pinturas que adoptan como tema del cuadro estados mentales, representados con tanta fuerza que la apariencia normal de las cosas queda distorsionada. Por primera vez se exalta la desesperación humana.

En el grito de Eduard Munch no hay descanso visual. El fondo entero está agitado. La fuerza de las líneas y los ritmos marcados y la agitación en el tratamiento de los colores, ponen de manifiesto la emoción de su creador.

Destacó el expresionismo alemán a partir de 1905 con el grupo Die Brücke entre sus integrantes se contaron Heckel, Bleyl, Nolde, Otto Müller, Kirchner, y Schmidt, quienes emplearon colores violentos y sintetizaron las formas.

En 1911 se forma Blauer Reiter integrado por Marc y Jawlensky quienes aportaron la abstracción y un lirismo menos intelectual basado en la sensación.

También destacó el expresionismo flamenco. En Italia Modigliani. En la Escuela de Nueva York; Pollock, Kline, Gorky, De Kooning, Sam Francis, etc.

Cubismo

Comienza con los primeros esbozos de Picasso para las Señoritas de Avignon, realizado entre 1906 y 1907, considerada como la más importante de las revoluciones que ha dado origen al arte moderno.

En su primera etapa tiende a dar al espectador la intuición de la tercera dimensión. Esta etapa prescinde de las técnicas tradicionales ilusionistas tales como el modelado o los efectos.

En la segunda fase: analítica, presenta la síntesis de los diferentes ángulos desde los que el tema es visto. Los objetos aparecen ahora desplegados, representado simultáneamente todas sus características que ya habían sido empleadas por los pintores del Trecento y Quattrocento, pero sin romper con la "realidad vista".

Su tercera fase de 1912 y 1913 sintética, analiza el tema desde sus diversos ángulos, representado tan solo con unos trazos esenciales de los objetos.

"El nuevo estilo denominado "cubismo" dio un tratamiento especial del tema, una manera de desmenuzarlo, de analizarlo, de relacionarlo

de diferentes maneras, de simplificar el tema para conectarlo más intensamente con el espacio circundante. En definitiva, de abolir la pintura de un tema, con mera imitación".(17)

CAPÍTULO III

EL ROSTRO, SUS RASGOS FÍSICOS, CARACTERÍSTICAS Y CONSIDERACIONES

En este capítulo para describir algunas características del rostro - parte medular de mis retratos -, voy a apoyarme en las apreciaciones vertidas por Leonardo Da Vinci, quién fue uno de los grandes maestros que aportó una metodología al realizar un retrato.

"Cada uno de los semblantes lleva impreso diversos estados de ánimo o emociones: grito, temor, llanto o risa. Esto es necesario considerarlo para no pintar seres muertos, al estar en un acto bien sea éste de admiración, de gozo, de sospecha, de temor o de dolor". (18)

18. -Statz Ch; *Leonardo Da Vinci Tratado de Pintura*; Editorial Greta. Madrid.

Delineación De Los Rasgos Físicos

Recomienda Leonardo, en la construcción de la cabeza considerar: Las características de la nariz, boca, barba y la frente.

La nariz dice puede ser recta, cóncava o convexa, entre las rectas hay largas y cortas, con el pico alto o bajo.

La nariz cóncava puede tenerla en la parte superior, otras en la media, arriba o abajo.

La parte que divide las dos ventanas de la nariz puede ser igualmente recta, cóncava o convexa.

La risa y el llanto se semejan mucho en la configuración de la boca y mejillas, en lo cerrado de los ojos y solo se diferencian en las cejas y su intervalo. Entre los representados unos parecen desesperados, otros no tanto, unos derraman lágrimas, otros gritan, algunos más levantan el rostro al cielo.

El que derrama lágrimas levanta el entrecejo y une las cejas arrugándose aquella parte y los extremos de la boca se bajan, pero en el que ríe están levantadas las cejas abiertas y despegadas

En cuanto a las diferencias en los rostros, Leonardo los clasifica de la siguiente manera:

Las partes que constituyen la mediación o cañón de la nariz son de ocho modos diferentes:

1. - Son igualmente recta, igualmente cóncavas o igualmente convexas.
2. - O pueden ser, desigualmente rectas, cóncavas o convexas.
3. - Ser rectas en la parte superior y cóncavas en la inferior.
4. - En la parte inferior convexas y cóncavas en la superior.
5. - Cóncavas en la parte superior y en la inferior rectas.
6. - Arriba convexas, y debajo rectas.
7. - Finalmente arriba convexas y debajo cóncavas.

La unión de la nariz con el entrecejo es de dos maneras: cóncava o recta.

La frente varía de tres modos: llana, cóncava o llena. La llana puede ser convexa en la parte superior o en la inferior, o en ambas y también llana generalmente.

Diferencias entre el hombre y la mujer:

"Entre el hombre y la mujer existen diferencias mínimas que deben tomarse en cuenta, debido principalmente a la construcción orgánica de la mujer, traducida a una mayor cantidad de adiposidad superficial, reflejada también en el rostro". (19)

Características de la cabeza masculina vista de frente:

Revela los huesos subyacentes, es más angular, más tosca. Las cejas son más abundantes y por lo general están situadas más abajo. La línea de los labios es más delgada y se extiende más. El cuello es más grueso y la angulosidad es signo de masculinidad.

Características de la cara femenina vista de frente:

Cara ligeramente más pequeña, ojos un poco más grandes, cejas ligeramente más elevadas y arqueadas. La nariz y boca más pequeñas y mandíbula redondeada.

La cabeza y la cara de la mujer están hechas de líneas suaves y formas cerradas.

La curva, suavidad y redondez se asocian fundamentalmente con la feminidad.

Anatómicamente la cavidad bucal de la mujer es más pequeña, los labios más pequeños, pero la dimensión total de las mismas es más reducida.

Ingerís recomienda que los rostros de mujer han de ser lo más claros posible.

Para Leonardo las leyes de la expresión parecen combinarse con consideraciones de belleza, expresados en el pasaje de "trattato" que contiene la verdadera quinta esencia de su ideal de belleza fisognómica.

Al respecto expresa:" No representes los músculos con líneas duras, sino deja que las luces dulces se desvanezcan imperceptiblemente en sombras agradables y deliciosas, lo que produce gracia y belleza". (20)

Algunas de las cabezas grotescas que representó, exhaltan rasgos violentamente articulados que pueden ser considerados antitipos de belleza ya que Leonardo gustaba de jugar con esos contrastes.

Cómo hacer un retrato de perfil:

Leonardo además de recomendar considerar las características de la nariz descritas en párrafos anteriores, con relación a narices vistas de frente nos comenta que pueden ser:

1. - Uniformes.
2. - Gruesas del centro.
3. - Delgadas
4. - Con la punta gruesa y delgadas en su comienzo.
5. - Con la punta delgada y gruesas en su comienzo.
6. - Con aletas anchas y
7. - Estrechas
8. - Anchas.
9. - Bajas.
10. -Visibles
11. -Ocultas por la punta

Retrato de perfil:

Diferencias entre el perfil masculino y femenino.

Hay mas hombres que mujeres con frente deprimida, por lo general las cejas de los hombres tienen mas relieve que las de las mujeres.

Las narices masculinas tienden a ser algo mas largas, pero solo porque la cabeza es más grande. La nariz masculina es mas recta por debajo, que la nariz femenina promedio

Es probable que exista una curva entre la boca y la nariz en la mujer que en el hombre.

En general los labios de los hombres son menos carnosos que los de las mujeres, Las barbillas de los hombres, tienden a ser más anchas y pronunciadas que las femeninas.

En la representación del perfil, la nariz cobra una enorme trascendencia.

Al utilizar en este tipo de retratos un punto de vista fuera de lo normal, es importante cuidar el ajuste de medidas, pues varían notablemente por efecto de la perspectiva con relación a su magnitud usual.

No es tan común como el frontal.

La cabeza se desplaza hacia atrás, dejando ante el modelo suficiente espacio para que no se produzca sensación de agobio en la propia expresión del personaje.

Ingresa sugiere a sus alumnos:

1. - Penetrar el espíritu del modelo.
2. - Captar y reflejar el carácter del representado.
- 3.- Estudiar su natural fisonomía e imprimirle la expresión conveniente.
4. - Estudiar su pose habitual.
5. - Tener los ojos en todo y colocarlo todo en un mismo momento para sí.

6. - armonizar y tenerlo todo a tiempo.
7. - Observar bien los límites de las sombras de la media tinta y de los claros.
8. - Evitar el exceso de reflejos que pueda romper la masa.
9. -Perfeccionar desde un principio: construir, buscar, juntar por líneas, comparar
las grandes distancias, los grandes trazos y armonizar.

Velázquez por su parte consideró que un buen retrato debía reunir dos condiciones básicas:

Ofrecer un parecido exacto con el modelo, que además reflejara factores de tipo psicológico y ser en sí mismo una obra de arte, esto es, que pudiera ser valorado como una obra de arte prescindiendo mucho del parecido con el modelo²¹.

Expresiones Gestuales

Es bastante cierto que algunos de los rasgos humanos muestran la naturaleza de sus dueños, sus vicios y sus humores.

"Las marcas que en un rostro separan las mejillas de los labios, y las aletas de la nariz de las cuencas de los ojos, muestran claramente si son personas alegres que ríen con frecuencia, mientras que aquellos que tienen pocos rasgos semejantes, son hombres que se concentran en sus pensamientos; aquellos cuyos rasgos son bestiales e irascibles, y aquellos que tienen fuertes líneas horizontales a través de la frente son personas que tienden a lamentaciones silenciosas o en voz alta; y lo mismo puede decirse de muchos de tales rasgos". (21)

21. - Fabregas Jopsep; *El Arte De Leer El Rostro, Fisiognomía Evolutiva y Morfopsicológica*. Edición Rosa. S.A. México.D.F. 1993

La escuela de Lavater en el siglo XVIII inició la moda de leer el carácter a partir de la estructura de la cabeza, la forma de la nariz y la altura de la frente.

Litchenberg por su parte subrayó que lo que hace que veamos un carácter en el rostro no es su estructura ósea, sino las huellas musculares de una expresión frecuente.

Leonardo sostiene que el hombre que sonríe a menudo tendrá la sonrisa impresa en su rostro. Leonardo no busca la estructura como una señal de carácter, sino los síntomas de expresión común a los animales y al hombre, pues todos los animales tienen una estructura similar, es decir, músculos, nervios y huesos, y su única variación consiste en su longitud o grosor, como se demostrará en la Anatomía, a excepción de los animales acuáticos.

Para Leonardo la anatomía comparada era una búsqueda de esa regla que permitía al pintor captar la estructura subyacente y luego individualizar la voluntad. Leonardo así trataba de demostrar esa unidad esencial de toda la expresión en los vertebrados.

¿Por Qué El Rostro y No El Retrato?

El retrato como tal, nos define lineamientos muy precisos en su ejecución.

Existen diferentes normas específicas tanto de composición como de ejecución que lo conforman. "El retrato por lo general es respetuoso, solemne, a veces acompañado de elementos ornamentales que refuerzan los gustos, aficiones o profesión del representado que ennoblece, que preserva y pretende trascender". (21)

En mi trabajo sobre el rostro, la búsqueda se vuelve un tanto irreverente, irrespetuosa, no se conforma solo con representar, sino que se entromete en muchas ocasiones, sin representar normas de composición o de formato. Rasca, urga, y trata de arrancar de la personalidad o el ser del representado. No cuida la complacencia, el plano, lo físico, sino arranca su contenido, de entrometerse sin recato al más allá de la fachada corporal. Mi trabajo se convierte entonces en una disección, en una búsqueda sin escrúpulos del otro.

En mis rostros: No hay composición, se ubican arbitrariamente sobre el lienzo. Hay una intención de invasión al espacio privado. Es una intención irrespetuosa o irreverente de apropiarse del espacio íntimo.

Por otra parte en el retrato hay una relación con el espacio y con el encuadre.

Levinas dice que la sucesión de los momentos sumados en un solo instante es un retrato. "Los rostros habitan lo íntimo, el ojo del retratado permanece conjurado en fenómeno tal como existe, y no nos traslada a la categoría de la realidad.

Mantiene lo anímico y suprasensible que habla dentro de sus formas, alcanza lo que conceptualmente - parecía imposible - que la impresión del cuadro tan solo material e imitados de lo corporal se exprese como vida y alma dados y sentidos en el cuadro". (22)

Mis rostros, trascienden las delimitaciones, me hablan y me invitan con gozo o conocimiento. Esta dimensión abre a una apariencia sensible: expresión que aprisiona una apertura que hace estallar la forma de ese esplendor que se expande a espaldas del ser radiante es, el modo de ver el rostro desde una particular mirada.

22. - Levinas Emanuel; *Totalidad e Infinito*; Ediciones Sugema. Cap. 12 Rostro, El Rostro y la Exterioridad, Más allá del rostro.

Mirar es habitar adentro, exaltar la intención lo visible es siempre superficie aparente de una profundidad inagotable - en ésta esencia abismal -. Exalto lo que de repente veo, no solo en su cuerpo visible ya que lo contacto con lo invisible. Indivisión de ese ser sensible, fusión del ser y su apariencia.

Hacer un retrato es algo más formal, solemne, respetuoso, donde exaltas las características o cualidades de su personaje. Se rige bajo ciertas características que ayudan a lograr ese objetivo a través de la manipulación de ciertos elementos, ese no es de mi interés.

Urgar a esa puerta que es el rostro y ver que hay que captar ese momento, se vuelve transgresor, irreverente e irrespetuoso, traspasa la raya delimitada y tratando de hacer emerger esa esencia importante para mí.

En ese sentido también juego con el lenguaje de o no dicho, o de decir no diciendo. Por ello no me detengo en estructurar el rostro en el formato, se trabaja casi frenéticamente para llegar a esa esencia. A veces la atrapo, pero otras más se me va, y esto es muy frustrante, y por otro lado, a medida que la otra se desarrolla, el resultado va siendo por lo regular no complaciente para el representado en el sentido de que no lo pinto como él quisiera ver sino con la imagen que me proyecta y percibo, como caso opuesto del "arte sobre pedido"

El rostro trasciende la apariencia formal mimética. El artista intuye un rostro, no necesita el realismo sino que busca captar toda esta vida, todo este ser que se manifiesta en algo que está más allá del rostro cambiante. La forma debe siempre delatar lo que en ella acontece, pero el enigma sigue diferido por la vida, ya que supone hay algo misterioso que está más allá de o que mi intelecto puede atrapar. Parafraseando a Pascal, "El corazón tiene razones que la razón no comprende".

El encuentro del artista y referente, se da en lo invisible, no en las experiencias,
la sucesión de los momentos sumados en un solo instante es un retrato.

CAPÍTULO IV

DEL MIMETISMO A LA TRASCENDENCIA DE LA APARIENCIA FORMAL DEL REPRESENTADO

El término mimetismo comúnmente ha sido interpretado como la reproducción exacta de la realidad. Sin embargo, estoy de acuerdo con lo expresado en el libro: El artista interior de la autora Angeles Martínez Ranz menciona que "el mimetismo ha sido traducido como imitación, cuando quizás la palabra más apropiada debería ser expresión o interpretación de la naturaleza, más no la imitación directa de la apariencia de las cosas". (23)

Para los Griegos la mimesis no solo se refería a la representación del mundo objetivo ó a una mera copia, sino a la identificación con los sujetos representados.

El mimetismo concebido en su acepción generalizada de reproducir a la realidad correspondería solo a la primera etapa de formación de un artista plástico, cuya inquietud primordial sea la de representar. Para lo cual primero hay que desarrollar tal habilidad para luego pasar a lo que se piensa y se siente.

23. - Martínez Ranz, Angeles; *El Artista Interior*, Plaza y Valdéz. México 1999.

Ya en la antigüedad se tuvo noción de que se planteaba (específicamente en China), algunos pasos para alcanzar esta meta. Da Vinci citaba " es más digna de elogio aquella pintura que se ajusta más al objeto representado." (24)

Antiguamente el mimetismo cumplía con la función de narrar fielmente a través de imágenes los sucesos de algún hecho importante, o bien, de dejar a la posteridad los rasgos de algún personaje, soberano, o ciudadano común y corriente, como es el caso de los retratos de las tumbas romanas, donde se pretendía preservar una imagen lo más fiel posible al difunto, y los cuales resultan ser por demás expresivos.

La idea de reproducir o de representar lo que se ve con un apego minucioso, casi fotográfico, quedó arraigado muy hondo en la concepción que se tiene del arte, sobretodo de la gente no inmediata en donde para ellos dicha reproducción fotográfica de la realidad es más que el aval para considerar al artista que así lo realiza como "bueno" y a lo que produce como "obra de arte." Hoy sabemos que dicha concepción no es más que un pequeño grano de arena en la inmensidad del océano del arte.

La enseñanza académica tradicional atribuía poco valor al hecho de mirar para ver y experimentar, y demasiado valor a mirar solo para verificar la realidad de las concepciones intelectuales; como el caso de la anatomía, perspectiva y botánica por ejemplo. Los métodos técnicos revestían mayor importancia que el poder de la invención. Las soluciones cultas a los problemas, eran más importantes que la experimentación personal y la investigación libre.

Simplemente, la enseñanza artístico - académica aun muy entrado el siglo XX destinaba una inmensa porción de tiempo dentro de sus programas educacionales al aspecto del desarrollo de habilidades y esto daba por resultado que los estudiantes alcanzaran un enorme acervo de recursos y habilidades para la representación de la realidad.

24. - Statz Ch; *Leonardo Da Vinci. Tratado De Pintura.* Editorial Greta. Madrid.

Podemos ver dibujos de Diego Rivera que se remontan a su época de estudiante y compararlos con los de sus compañeros de clase y si no se pusiera atención en las firmas, dichos dibujos aparentarían estar hechos con la misma mano. Así de riguroso era este sistema. Sin embargo, el hecho de trascender esta etapa, quedaba reservado a unos cuantos ¿qué es lo que realmente sucedía?

En mi opinión intuyo que traspasar el umbral de representar lo que se ve a otros niveles más trascendentales e intangibles como los de representar lo que se piensa, siente o intuye, no es una experiencia nada fácil, al conllevar el enfrentarse a lo desconocido, pisando territorios inexplorados, careciendo del entrenamiento para ello, pues plasmar la expresión personal de artista tal cual, tampoco es una garantía de que está complacerá a los destinatarios y espectadores de la obra y tampoco al artista mismo, puesto que surge un cuestionamiento quizás en muchos casos a nivel inconsciente de decir ¿ para que hago otra cosa si esto es lo que me gusta, gusta a los demás y además me sale muy bien? Lo más seguro es que al iniciarse a producir algo diferente a lo ya sabido el resultado no sea necesariamente complaciente, y esta autodenigración propia y la de los demás, detiene el paso de trascender tal sería el caso de infinidad de productores muy dotados en el aspecto técnico de representación que no nos dicen nada con sus obras mas allá de una buena manufactura.

"Ya desde los tiempos de Goya donde su necesidad de expresión rebasaba por mucho lo que podía expresar con los lineamientos tradicionales académicos"(25) y con el advenimiento mismo del llamado arte contemporáneo, en el cual los artistas de alguna manera alcanzan su independencia de los patrones tradicionales: La realeza y la iglesia, dando lugar a su propia expresión a trascender la simple representación de lo que se ve a los ámbitos de lo que se piensa y se siente.

25. - Rodríguez Ida *El Dibujo* y José Luis Cuevas. *Phanipoli*

Esto no quiere decir que los artistas previos al arte contemporáneo no hubieran podido trascender en sus obras. Es evidente y sabido lo contrario, simplemente se cuentan productores visuales que como en todos los ámbitos de nuestra vida que en un momento de entrega suprema a lo que producen logran llegar a un momento en que la expresión vaya más allá de lo cotidiano.

Un ejemplo que refleja esta diferencia sería un pianista que interpreta con imaculada técnica un concierto, con un alto grado de perfección en la ejecución que no nos transmite nada, y otro que por el contrario, nos toca las más profundas fibras de la emoción.

La representación del rostro no escapa a estos cuestionamientos. Es evidente que el hecho de ejecutar un rostro es algo ligado directamente con captar la esencia del representado, de trascenderlo, de no conformarse con lograr solamente la acción meramente descriptiva del referente. Esta cuestión se tratará en el siguiente punto.

Las Dos Realidades: La Racional y Sensorial

Aquí nos enfrentamos a la problemática ancestral de por un lado tener al mundo real racional " de lo que se ve y se toca y por el otro al mundo de lo sensible y lo espiritual, a lo que no se ve y se siente. Como diría Jean Moreau "Cada vez creo más en lo que no veo y siento que en lo que veo y toco".

En este trabajo no voy a profundizar en los cuestionamientos filosóficos sobre el racionalismo occidental y el espiritualismo oriental, puesto que son puntos que rebasan los objetivos de la presente investigación, sino más bien, partir de hecho de que estos dos mundos existen; el mundo de lo lógico: lo verificable, lo medible, lo comprobable, el mundo de lo intuitivo, de lo atemporal, imaginativo, subjetivo, divergente, holístico, de lo no comprobable, que ha sido considerado como ámbito de superstición, lo poco serio, lo esotérico, lo ignorante e ingenuo y hasta lo patológico. También quiero dejar claro que ninguno de dichos mundos excluye uno del otro, sino que ambos poseen su campo de acción bien delimitado que responden a necesidades específicas y en muchas otras ocasiones estos mundos simplemente se complementan.

Volviendo a nuestro tema, es evidente, que en la realidad racional, la representación del rostro responde a fines muy específicos, tales serían por ejemplo: los retratos fotográficos de filiación, identificación o de simple registro y/o representación, aunque de antemano se asienta que no todo lo fotográfico corresponde necesariamente a esta clasificación, ya que como bien sabemos existe el ámbito de la fotografía verdaderamente artística que en su caso correspondería más específicamente a los ámbitos de lo trascendente, y de que también hay representaciones de rostros, pictóricamente hablando, que si persiguen un objetivo de reproducción fotográfica, como sería el caso de la corriente suprarrealista y de los retratos comerciales que se hacen en tiendas departamentales o plazas públicas, en donde se representa al interesado como quiere ser visto.

En los mencionados retratos de filiación y de identificación el objetivo primordial es tener una identificación clara del sujeto.

Es una interpretación clara del sujeto que reporta cada peculiaridad de los rasgos físicos del referente (recuérdense las fotografías para cartilla del servicio militar nacional o bien las de las cédulas profesionales y que en caso de los de filiación o ficha policiaca, van acompañados de una vista frontal y de perfil donde el referente queda rigurosamente especificado en cuanto a sus rasgos físicos, o bien, en

el caso de los retratos comerciales, donde se trata de dar una imagen de fachada remozada donde se dan casos de especificar un estilo, color, tipo de cabello o de ojos. Recuerdo el caso de la sirvienta que dio una fotografía de su mamá para que se le retratara, pero con el pelo chino - que siempre había deseado tener - .

Es de interés citar un caso extremo; el de los retratos hablados, donde dadas las evidentes limitaciones técnicas de los ejecutantes que obtienen retratos de todos y de nadie, y que hacen cuestionar hasta que punto son verdaderamente confiables. Sin embargo, es de notar que en algunos casos excluyentes ya se emplean programas de computación donde se obtienen rostros formados a partir de acervos de imágenes fotográficas de infinidad de rasgos físicos cuyo resultado en algunos casos es sorprendente o los últimos métodos de reconstrucciones faciales en la medicina forense, en los cuales a través de ir agregando las masas musculares, la piel y el cabello a los cráneos de las desafortunadas víctimas se logra obtener un parecido notable.

Por otro lado la realidad sensible no se conforma simplemente con la veracidad de los rasgos físicos, sino que trata de llevar más allá de lo personal el carácter o esencia del representado. En este caso la aproximación al referente será de una manera sensible, intuitiva, holística (se busca abarcar la totalidad, el entero).

Cabe mencionar que a esta manera de conocimiento intuitivo se le conoce también en el ámbito de los filósofos tradicionales como conocimiento trascendental ya que como su nombre lo indica trasciende a la persona para ir más allá de sí misma.

Dentro del arte a esto también se le conoce como inspiración, la cual ha jugado un rol esencial en el vivir artístico, entendiendo como tal, al periodo de tiempo muy especial en el que el creador abandona su condición ordinaria en virtud del desvanecimiento de los límites propios del ego, así como también se produce un cese temporal de la actividad intelectual de la mente.

En este momento no hay más dualismos sino que sobreviene una toma de conciencia de que su propia esencia es de la misma naturaleza que la esencia del objeto, y de que ambos no son sino uno. La inspiración sería pues un estado mediante el cual el artista obtiene un conocimiento trascendental.

Ya Goethe citaba " Para pintar una flor es necesario convertirse en una flor" y además "el artista debe penetrar en el más profundo reino del ser para traer de regreso la verdadera esencia de las cosas o lo demoníaco hacia la luz del mundo".

Por otra parte Meister Eckhart manifiesta que para que sea correctamente expresada una cosa debe proceder de dentro, movido por su forma debe ir no de fuera a adentro, sino de dentro a afuera y por último el filósofo hindú S: P.Dasgupta "el arte no significa meramente la copia de la naturaleza sino recrear la naturaleza con las constituciones de la propia realidad, trascendido por la visión interna y la personalidad emotiva del artista". (26)

Referido a nuestro tema, el propósito de éste trabajo con el rostro es trascenderlo más allá de su simple apariencia formal, de desentrañar el misterio que plantea el simple enfrentamiento con éste, él arrancarle ese saber oculto que se esconde detrás de la fachada de la cara, para luego regresar y cuestionarnos si el resultado realmente representa al referente, si realmente logramos aprender el espíritu contenido detrás de su apariencia. Aquí es interesante citar a Henri Matisse cuando comenta: "Hay que acceder al conocimiento de lo esencial".

26. - Martínez Ranz, Ángeles; *El Artista Interior*, Plaza y Valdéz, México 1999

Sincretismo Entre El Artista, El Referente y El Espectador

En el discurso artístico del rostro hay tres protagonistas, tres entes que no solo alternan entre sí, sino que participan en él directamente.

Por un lado el artista que es el encargado de dar forma, expresión e interpretación al referente. Por otro lado el referente mismo que es el sujeto y motivo de la representación y el espectador, tomado como ente particular pues si bien la obra tendrá múltiples espectadores, quienes obtendrán no solo la apariencia del referente, sino en lo individual, obtendrán la de su intimidad y la de su esencia, y además la del artista, ya que éste al representar al referente, de alguna manera se representa a sí mismo en una dialéctica en que son dos las intimidades que se junta. Así, al trascender la esencia del referente nos es posible obtener la expresión sensible del mismo.

En este momento emana gozo y conocimiento y la representación del rostro nos habla. Con ello alcanza lo que conceptualmente parecía imposible; que la obra como impresión material, se exprese como vida y alma. Sentidos manifestados en la obra.

Concluyendo con las palabras de George Simmel " la vida no es la suma de todos los instantes sino que en cada instante está toda la vida".

CAPÍTULO V

LAS OBRAS Y SU REALIZACIÓN

Consideraciones Generales

En éste capítulo revisaremos el aspecto de la ejecución pictórica propiamente dicho, con esto no quiero dar a entender de antemano que lo que pretendo es dar a conocer un método ó receta para abordar los rostros, ni siquiera proponer alguno, pues en lo particular pienso que a cualquiera de ellos estaría condenada mi producción; a estancarse, desgastarse y repetirse; por el contrario, él enfrentarme cada vez a un rostro, representa para mi una experiencia nueva y diferente, en donde lo ya aprendido no significa ninguna garantía de que lo que sirvió o fue bueno para una obra sirva y sea bueno para otra; más bien mi intención, sería la de compartir las experiencias y vivencias resultantes de la ejecución pictórica de los diferentes rostros que se pintaron durante mi estancia en ésta escuela.

Dada mi orientación al área pictórica, quisiera en primera instancia manifestar lo que para mí significa la pintura, y de ahí derivar a los aspectos propios de la ejecución.

En mi sentir, la pintura es la posibilidad de poder exponer mi interpretación y punto de vista de la realidad que percibo, interpreto y plasmo sobre el lienzo, por lo tanto estaría hablando del punto de vista de mi percepción de la realidad.

La pintura en mi opinión, al ser eminentemente visual, conlleva una manera de ver lo cotidiano de una forma diferente, de acuerdo como antes mencioné, de mi percepción como tal, el artista expone su punto de vista y el espectador de alguna manera completa la obra de acuerdo a su propia percepción.

Por otro lado, cuando me refiero al punto de vista, no sólo me refiero al mero acto de usar nuestros ojos, puesto que de esa manera solo veríamos un aspecto limitado de nuestra muy propia y personal realidad; sino que más bien me refería al hecho de tener una visión total e integral de lo que vamos a representar, para posteriormente enfocarnos y darle importancia a un solo aspecto de la totalidad "desechando" automáticamente lo demás, de hecho toda la información estará ahí, solo depende de lo que queremos enfocar y exaltar.

Toda esta reflexión, referida al tema de los rostros sería como si sólo copiáramos fielmente centímetro a centímetro a - nuestro referente -, al final, el resultado sobre el lienzo sería quizá poco satisfactorio ya que solo describir y "reportar" todos los rasgos de nuestro referente no involucra necesariamente un acto verdadero de ver, porque no involucra la comprensión de lo que estamos viendo, por el contrario, tendríamos que ver más allá del referente para entender y trascender la ilusión de la realidad tridimensional sobre un soporte que tradicionalmente resulta ser bidimensional; por lo tanto si vemos selectivamente y entendemos lo que vemos, estaremos pintando no solo lo que vemos sino lo que queremos que se mire sobre la tela, resultando entonces el referente solo como eso, una referencia.

Es cuestión de pintar no lo que creemos que vemos, sino cómo vemos lo que pintamos.

El proceso de aprender a pintar es simultáneo al de aprender a ver, saber mirar, afinar nuestro ojo para ver no solo detalles, sino que mirar significaría entender lo significativo. Así, alguien que hace cuadros solo ve que pintar y un pintor pintaría ideas acerca de las cosas ó conceptos.

Primeros Planteamientos, Influencias y Materiales Usados

La realización de las obras que aquí se presentan fueron realizadas durante las horas de clase destinadas al taller de pintura y de apoyo a tesis durante el periodo 1993-98 en el posgrado en la (Antigua Academia De San Carlos).

Todas y cada una de ellas fueron pintadas en no más de dos sesiones, la gran mayoría en una sola, lo anterior al sentir motivación por el comentario de mi maestro que decía "pintar no debe ser problema, realicen un cuadro en cada sesión, fácil, fluido y sin complicaciones".

Los referentes fueron indistintamente personas que amablemente posaron en vivo ó fotográficamente, teniendo en gran número a personas de nuestra escuelas, esto fue importante ya que los referentes en su mayoría por todos nosotros.

Al principio la ejecución de mis rostros se vio influenciada en el uso y aplicación casi indiscriminado de colores y masas de pintura espesas con alguna injerencia quizás fauvista y expresionista, tal vez primero, con este manejo intenso del color, cierto estridentismo en los contrastes, y del segundo identificándome con la libertad de trazo y la pincelada firme, segura y determinante.

Resaltan en este caso el rostro del maestro Francisco de Santiago; pintado durante una visita a éste taller y que él mismo conserva otros más como los rostros de Alejandro Uriel, Paty, mi maestro Salati, Martín Corona y otros. Haciendo notar que dicho colorismo, más el abuso del blanco me hicieron perder el control de aquél, por lo que a sugerencia de mi maestro busqué una paleta más limitada, que en la producción independiente a la de los retratos, llegué a extremos tales como los de trabajar solamente con colores tierra, para tratar de buscar el cromatismo en el no color y volver a descubrirlo.

Casi simultáneamente con la pérdida del control sobre el color me entusiasmó el trabajo a base de plastas espesas de pintura como las trabajadas por el pintor Ingles Lucien Freud a raíz de ser visto en un catálogo proporcionado por mi maestro de seminario de arte contemporáneo Carlos Blas Galindo después de que éste viera algunos de mis rostros.

Desde el primer momento me sentí identificado con la expresión de lo representado y la construcción de las pinceladas de Freud, individuales y sin forma aparente, que ya en su conjunto dan un todo congruente, un notable figurativismo.

La paleta más o menos limitada con la que se trabajó fue: ocre amarillo, rojo de cadmio claro (304 de Talens, que da una luz y transparencia muy ricas).

Sombras natural y tostada, azul cobalto, ceroleo, tierra verde y blando de titanio. En cuanto a los pinceles por lo regular fueron 2,4 y 8 lengua de gato Rodin serie y algún plano No.14 o 15 para fondos aunque cabe mencionar que hubo varias obras ejecutadas con un solo pincel. En algunos casos me llamó la atención el uso de esgrafiados, quizás por la posibilidad dibujística que ofrece.

Al principio trabajé sobre fondos blancos en soportes rígidos o bastidor indistintamente, pero poco a poco fui cambiando a usar fondos entonados en siena natural ó de algún otro color agrisado y en ocasiones tratando de entintar desde la fase de la imprimatura.

Como medio, utilicé una barniceta convencional a base de aguarrás, barniz damar y aceite de linaza a partes iguales y un medio en forma de gel llamado "liquin" de Winsor & Newton, espléndido para mantener la pintura espesa, consistente y fluida tanto para velar como empastar.

Los tubos de color en su mayoría fueron óleos Winsor & Newton en sus dos calidades (estudiante y profesional) junto con talens y uno que otro Rembrandt.

En referencia a las secuencias de trabajo, hablaré en términos generales, y no precisamente aplicables a todas las obras, ya que como al principio de éste capítulo mencioné que no fue mi propósito seguir ni crear un método para pintar rostros, a veces trabajé con la pintura espesa, otras con la pintura ligera, más bien iré comentando aspectos y experiencias vividas y aprendidas durante la marcha.

Secuencias De Producción y Mapas De Luz y Sombra

Por lo general comienzo el rostro percibiendo la expresión gestual de la cabeza, su inclinación, misma que transfiero al lienzo, a veces marcándola con el mango del pincel sobre el lienzo como una simple línea, posteriormente comienzo a trabajar tratando de masificar ó de dar volumen, manchas en lugar de un dibujo de línea, esto me ubica más en la idea general del rostro, así pues, esbozo las cavidades oculares, la sombra de la nariz, boca, cuello, cabello con sombra natural ó tostada, a veces con cualquier otro tono oscuro de la paleta mezclado con algún cadmio para darle calidez y transparencia hacerlo un tanto cálido y transparente, todo esto de acuerdo a la fuente de luz sobre el rostro en turno.

La fuente de luz para mí es muy importante, pues me da un patrón de claroscuro que llamo "mapas de luz y sombra" pues dan lugar a formas abstractas que me recuerdan a las zonas de tierra y agua de nuestro planeta.

Estos mapas son de vital importancia pues definen por así llamarlo la "orografía" del referente, la estructura ósea propiamente dicha, y es aquí precisamente, en la comprensión de la "orografía" en donde reside el hecho de lograr el parecido de la persona.

Por ejemplo, si vemos a 15 metros ó más de distancia a una persona conocida, a esa distancia difícilmente veríamos en detalle como son sus ojos, su nariz, boca y todos sus rasgos. Sin embargo; percibimos de manera integral las zonas de luz y sombra de su cara, que son a fin de cuentas las que nos permiten la correcta identificación de personas conocidas, es decir, la forma en que la luz y la sombra se distribuyen en los órganos y la estructura ósea de la cara, nos remite de inmediato a nuestro referente. Es por eso que al trabajar con un rostro, no es tan importante referirnos a sus componentes con tanto detalle, sino como partes de un todo, de la "orografía" general, analizando en donde hay salientes y en donde se hunde.

Con todo esto realmente lo que hacemos es entender lo que se ve, y como ya antes mencioné, el parecido se obtiene de inmediato, muchas veces sin tanto esfuerzo.

Después de haber realizado el fondo, las formas y planteado masivamente el pelo y el mapa de sombra, empiezo a situar las luces. Para hacer esto, visualmente me baso en los diferentes planos de la cabeza, el frontal, los costados, etc. De acuerdo al mapa de luz, usando por lo general un color cálido en los planos frontales y fríos en la laterales, usando valores claros en las protuberancias y agregando más color donde la sombra cambia a luz. En ocasiones pongo un poco de bermellón en la sombra de la nariz.

Para las áreas más profundas uso valores oscuros de sombra; en la cara, los valores tienden a oscurecer a medida que bajamos hacia la barbilla y el cuello, estos últimos, no son zonas muy importantes para mí en la representación del rostro, a menos que se desee enfatizar por alguna razón específica.

Para dar sensación de profundidad en el área del cuello, uso algún color frío y en relación con el fondo, para crear unidad y armonía. Para pieles de tez oscura por lo general trabajo más los colores tierra y para tez más clara cadmios, por su calidez y transparencia.

En los rostros que están en postura de 3/4 o situaciones similares, la zona de ojo, nariz y boca del lado más próximo al observador se perciben de una manera más extendidas mientras que los del lado opuesto se perciben más comprimidos aunque es de notar que la distancia entre ojos sigue siendo la misma.

El cabello tiene que percibirse como una forma integral con resaltes estratégicamente marcados.

El hombro de la parte más cercana del rostro es de gran importancia ya que hay que integrarlo al resto del gesto de la pose.

No debemos sobretrabajar mucho las orejas, sin embargo es importante enfatizar las mejillas y barbilla para que se proyecten hacia delante, una vez logrado esto, las sombras de las demás áreas automáticamente retroceden.

Como mencionamos y parafraseando a mi maestro Salat. "Pintar" un rostro debe ser simple y fluido, si lo sobretrabajamos pierde frescura y espontaneidad," debo reconocer que a veces por miedo a perder estas características dejo algunas obras solo planteadas.

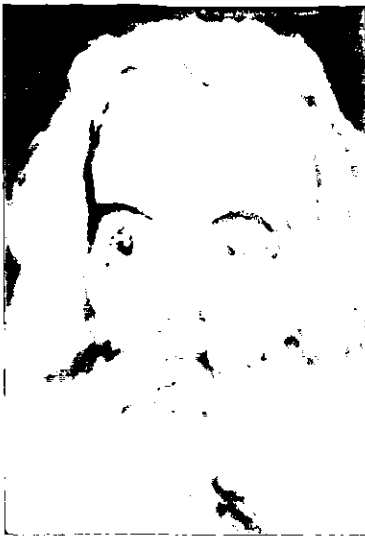
Finalmente en lo personal me gusta ir procesando todo el pigmento, casi simultáneamente coloreando los componentes de la cara como deseo que se vean dentro de la obra.

**ESTA TESIS. NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Catálogo De Las Obras Presentadas

Por razones de fácil referencia e identificación de los personajes, he agrupado en primera instancia a los rostros de las personas que de una manera u otra pertenecen, pertenecieron ó son cercanas a La Academia Se San Carlos. Las obras que se presentan fueron realizadas en su totalidad con la técnica del óleo.

Los soportes fueron madera entelada, cartón entelado, lienzo y uno que otro directamente sobre cartón.



1 Francisco de Santiago
40x30 cms 1994



2 Melquiades
50x30 cms 1996



3 Trejo
50x40 cms 1996



4 Leo Acosta
50x40 cms 1996



5 Miguel Angel
40x30 cms 1995



6 Roberto Rueda
50x40 cms 1996



7 Eduardo Chávez
50x40 cms 1995



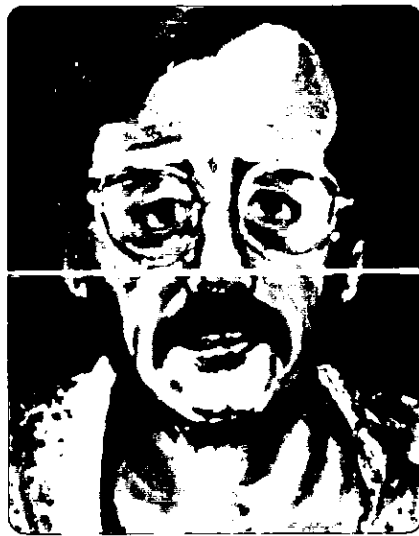
8 Jorge Chuey I.
40x30 cms 1995



9 Jorge Chuey II
50x40 cms 1996



10 Martín Corona
40x30 cms 1995



11 José Salat
40x30 cms 1995



12 Oscar Olea
50x30 cms 1994



13 Alejandro Sorta
50x36 cms 1994



14 Lourdes Bonilla I
50x36 cms 1994



15 Lourdes Bonilla II
27x20 cms 1995



16 Paty Flores
50x35 cms 1994



17 Simone Schuman
40x30 cms 1995



18 Raul Prado
40x30 cms 1995



19 Lila
40x30 cms 1995



20 Empleado ENAP
40x30 cms 1996



21 Cora
40x30 cms 1995



22 José Cruz
40x30 cms 1994



23 Reyna Carrizosa I
40x30 cms 1995



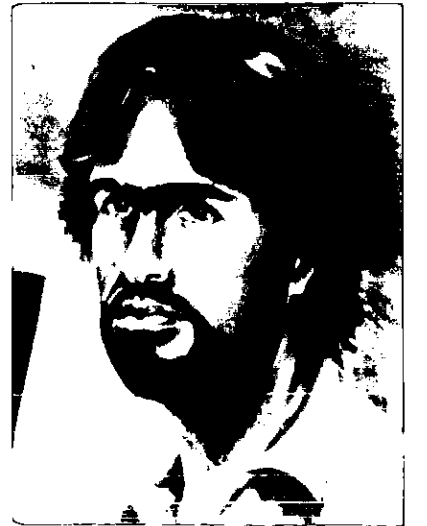
24 Reyna Carrizosa II Trejo
40x30 cms 1994



26 Lyda Lavín I
50x36 cms 1995



26 Lyda Lavín II
50x50 cms 1995



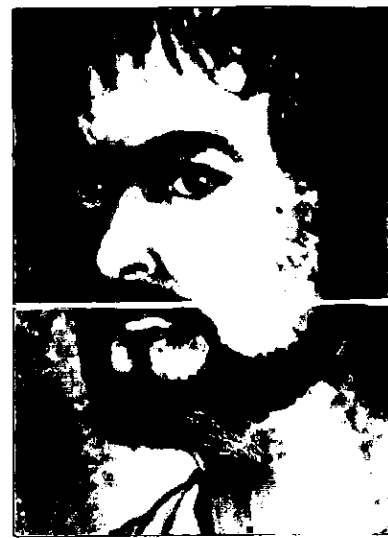
27 Autorretrato I
90x60 cms 1993



28 Autorretrato II
50x50 cms 1995



29 Autorretrato III
80x100 cms 1997



30 Autorretrato IV
50x40 cms 2000



31 Felipe Gaytan
50x40 cms 1996



32 Pedro
40x30 cms 1995



33 Carlos Blas Galindo
40x30 cms 1994



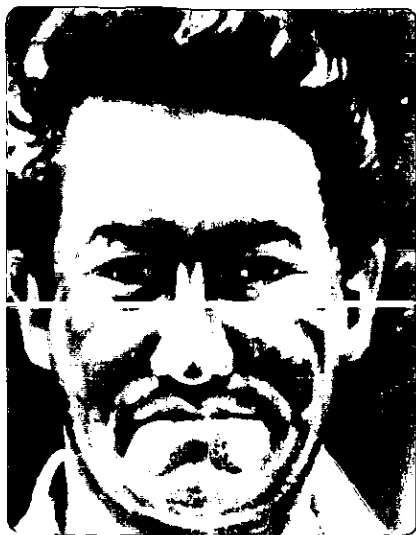
34 Ernesto Cadena
27x20 cms 1994



35 Julio Cesar Schara
40x30 cms 1995



36 Lorena
50x40 cms 1997



37 Bruno de la Sema
40x30 cms 1995



38 Edgar Santoyo
40x30 cms 1995



39 Carlos González
40x30 cms 1996



40 Miguel Vázquez
27x22 cms 1994



41 Jorge Fernández
27x30 cms 1994



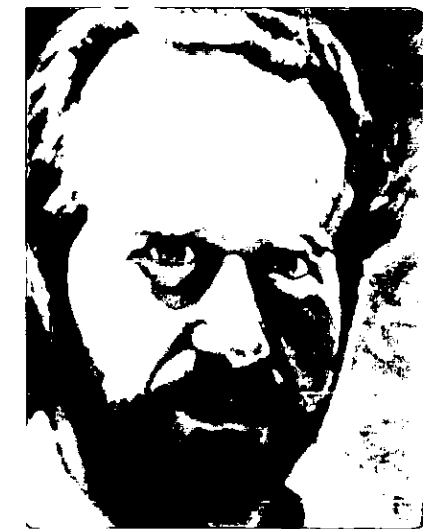
42 Agustín Villanueva
40x30 cms 1995



43 Guillermo Roaro
40x30 cms 1994



44 Arturo Pérez
27x22 cms 1994



45 Ariel Zagorín
50x40 cms 1996



46 Mónica Zagorín
50x40 cms 1999



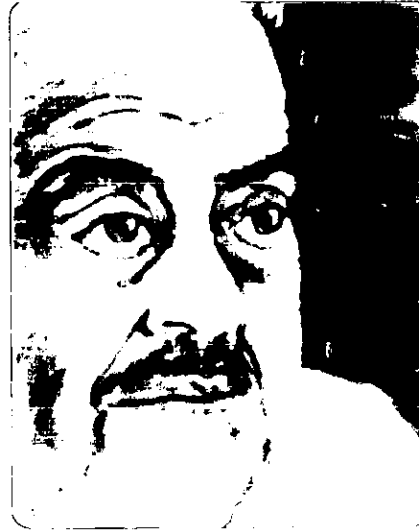
47 Sergio Patiño
40x30 cms 1995



48 Armida Alonso
40x30 cms 1995



49 Carlos Manzanilla
40x60 cms 1995



50 Humberto Rivera
40x30 cms 1995



51 Ema Rivera
27x22 cms 1995



52 Elena
40x30 cms 1995



53 Rosalva
32x22 cms 1994



54 Cristina
30x22 cms 1994



55 Abelardo
40x30 cms 1995



56 Claudia Gómez Haro
50x40 cms 1996



57 Eva Marcovitch
40x30 cms 1995



58 Esther Annls
40x30 cms 1995



59 Erika
40x30 cms 1995



60 Giselle
40x30 cms 1995



61 Montse Messeguer I
50x40 cms 1995



62 Montse Messeguer II
50x40 cms 1995



63 Francesc Messeguer I
40x30 cms 1994



64 Francesc Messeguer II
60x45 cms 1995



65 Jordi Messeguer
40x30 cms 1994



66 Pepe Lavín
30x20 cms 1994



67 Miguel Lavín
30x20 cms 1994



68 Angeles
40x30 cms 1995



69 Griselda Alvarez
30x20 cms 1996



70 Ana Góizman
40x30 cms 1995



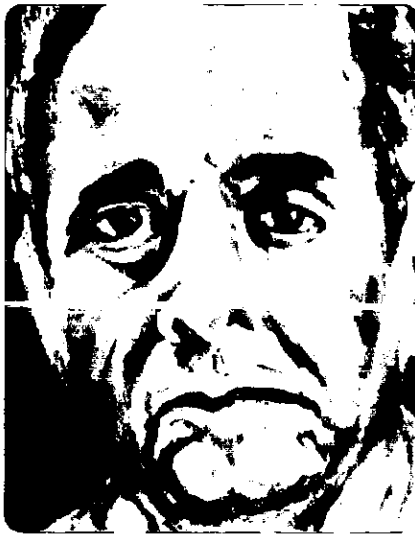
71 Lydla Soto
40x30 cms 1995



72 Lupita
50x40 cms 1999



73 Arturo Wilicans
90x60 cms 1999



74 Joaquín Rivadeneyra
27x20 cms 1994



75 Vicky
27x20 cms 1995



76 Paty Massad
40x30 cms 1995



77 Antonio Jauregul
26x17 cms 1994



78 Joe Demesey
50x40 cms 1995



79 Fernando Salvidea
27x20 cms 1994



80 Madelaine
50x40 cms 1997



81 Julio
60x44 cms 1994

CONCLUSIÓN

Hasta aquí quiero dar por concluido en lo que a cerrar un círculo o un periodo determinado de tiempo concierne. Periodo que comprende mi estancia en la Academia De San Carlos como estudiante del posgrado en Artes Visuales con orientación en Pintura y de otro espacio, en el cual, bajo cobijo del apoyo académico referido como "apoyo de tesis", pude continuar por otros dos años más, inscrito en la escuela y otros tres como estudiante de Educación Continua, desarrollando no solo el tema de los rostros sino otros mas que escaparían del ámbito del presente trabajo.

Resulta evidente, por otra parte; que mi trabajo tanto con el rostro como con los otros temas trabajados en la Academia, no sea algo que con éste trabajo queden agotados, terminados o concluidos. Por el contrario, es algo que al menos en este momento no tiene un fin concluyente y que de hecho continúo trabajando en ellos sin que por el momento pueda definir un hasta cuando, es más, quizá el definir un límite sería totalmente irrelevante.

Quiero aprovechar este espacio para expresar el gran esfuerzo y tiempo que implicó para mi poner todo este trabajo en lenguaje escrito, fueron muchos los intentos, cambios y replanteamientos a lo largo de su desarrollo, realmente hubiese preferido hacer más rostros que escribir, sin embargo; debo reconocer que tener que afrontarlo me ha llevado a una reflexión que quizá no habría tenido de otra manera pues ha sido una forma de tomar conciencia de las cosas que hice, cómo las hice y para que las hice, de aclarar ideas así como de evocar y recrear los tiempos en que las obras se produjeron y cuya revisión ha sido enriquecedora en esta etapa de mi vida como pintor.

Concluir un ciclo o etapa como esta, no estaría completo sin reflexionar acerca de lo que el posgrado me ha dejado y significado para mí. Son, varios, los aspectos en los cuales éste influenció de una manera determinante en mi proyecto de vida.

En primera instancia, el mero hecho de volver a mi carrera académica y a la investigación, en un momento en el que pensé que ya nunca más lo haría.

Desde mis primeros años de escuela, la educación primaria, secundaria y hasta el bachillerato, nunca encontré un verdadero interés y sentido al hecho de "ir a la escuela", de hecho en muchas ocasiones fue un verdadero martirio asistir al colegio. Ya en la Universidad, con todas las presiones que significan el decidir lo que será tu formación profesional con las circunstancias que ya comenté en la introducción de éste trabajo, las cosas empezaron a tener sentido y el hecho de encontrar una profesión como el diseño, a fin a mis intereses y a los de la sociedad, me dieron una tranquilidad y motivación suficientes para ser un estudiante más dedicado, pero no fue sino hasta llegar al posgrado en donde todo el interés, sentido, significado y motivación se conjugaron en un grado extremo para consolidarlo, situación que se vio reflejada de inmediato en mi historia académica, mismas que ni en el Kinder fui capaz de obtener.

Posteriormente como consecuencia de todo esto, se derramaron una serie de situaciones que vinieron a reafirmar mi vocación como artista plástico, de sentirme parte de este universo, estas sensaciones tanto de ser como de pertenecer han sido contundentes para mí en esta etapa de mi existencia por lo que tanto mi nivel académico, mis capacidades como docente, desarrollo de habilidades, como mi experiencia a nivel humano se potenciaron de manera significativa pues han sido incontables las vivencias, anécdotas y experiencias en general con mis maestros, compañeros y alumnos que experimenté en mi estancia en San Carlos.

El contacto, relación y en muchos casos amistad con todos ellos con quienes en su mayoría aún hoy en día convivo, ha sido bajo mi percepción, de lo más enriquecedor pues entre otras cosas, la acción de generar y compartir conocimiento, compañerismo, amistad y afecto han adquirido mayor relevancia.

Por el lado pictórico en lo que a las obras presentadas se refiere, pienso que estas reflejan y dan testimonio, con todos mis errores y también aciertos al desarrollo de mi praxis artística durante la estancia en La Academia De San Carlos.

Habiendo sido todo un proceso de aprender a aprender durante el cual el hecho, de confrontar cotidianamente los problemas no solo de índole pictórico, sino también de los rostros que al tratar de resolverlos en una pintura me ha llevado a experimentar, acertar, fracasar, a veces no saber cómo, el no tener siempre el dominio del material o la técnica, el empezar de nuevo, etc., que dieron por resultado las obras que aquí presento que sí bien son una muestra de todo este proceso a veces son diferentes manejos y soluciones, reflejan la manufactura de una sola mano, dejando al lector/espectador de este trabajo que las mismas obras acaben de decir lo que mi limitación en el lenguaje escrito no pudo acabar de comunicar.

El rostro es un tema inagotable, apasionante, en donde siempre me queda un punto de no satisfacción, esperando encontrarlo en el que sigue, pero los rostros se van sucediendo y el misterio persiste ya que el tema es tan vasto como rostros hay en el mundo.

Por último, quiero agregar que el rostro para mí representa la puerta de entrada hacia el hábitat interior del representado, exhibe el mundo, contenido y variedad de cada realidad como individuo, su morada nos invita a imaginar quien es esa persona. Sus rasgos guardan ancestrales historias, deseos, recuerdos... y porvenires

FRANCISCO MESSEGUER

MARZO 2000

BIBLIOGRAFÍA

1. Artes de Mexico *Reseña del Retrato Mexicano*. No. 132 año XVIII, México, 1970.
2. Bridgman's *Complete Guide to Drawing from life*. Wings Books, 1993.
3. Beberly, Robert. Terence, Hoyle *Anatomy Lessons from the Great Masters*. 1990.
4. Beberly, Robert *Master Class in Figure Drawing*. Waston Guptill.
5. Burne, Hogart *Drawing The Human Head*. Watson Guptill, 1995
6. *Curso Completo de Pintura y Dibujo*. Vol. I. III. IV, Parramon Editores.
7. *Curso Práctico de Dibujo*. Vol. II. III. IV, Ediciones Nueva Lente, Madrid, 1984.
8. De Logu, Giuseppe *Il Ritratto Nella Pittura Italiana*. Bergamo: Instituto Italiano D'Arte Grafiche, 1976.
9. Dodson, Bert *Kiss to Drawing*. North Light Books, 1985.
10. *Diccionario Universal del Arte*. Argos Vergara, Madrid, 1971.
11. *Diccionario Universal del Arte y los Artistas*. Edit. Gustavo Gili, Barcelona 1971.
12. *Drawing The Head. Fashion Illustration Techniques*. Noth Light Books.
13. Doxiadis, Euphrosyne *The Mysterious Fayum Por trait. Faces From ancient Egypt*. Thames & Hudson, 1975.
14. Edwards, Betty *Drawing on The Right Side of The Brain*. Edit. Tarcher Cap 9.
15. Fabregas, Josep. *El Arte de Leer el Rostro. Fisiognomía Evolutiva y Morfopsicología*. Edición Rosa. S.A., México D.F., 1993.
16. Freud, Lucian. Gowing, Laurence *Reseña*. Thames & Hudson, 1982
17. Freud, Lucian *Catálogo De Exposición*. Museo Nacional Centro de Arte Reyna Sofía.
18. Gordon, Louise *How To Draw The Human Figure*. Penguin Books, 1994.
19. Graves, Douglas *Drawing Portraits*. Watson Guptill Publ.
20. Graves, Douglas *Drawing a Likeness*. Edit Watson Guptill Publ.

21. Hamm, Jack *Dibujando la Cabeza y el Cuerpo Humano*. Edit. Azteca, México.
22. Holbein *Portrait Drawings*. Edit. Dover.
23. Fernandez, Jesse *Retratos* Edit. J. Soto, Madrid, 1984.
24. Levinas, Manuel *Totalidad e Infinito*. Ediciones Sugema, Cap. 12, El Rostro y la Exterioridad – más allá del rostro.
25. Louise, Gordon *How to Draw The Human Figure*. Penguin Books, 1994.
26. Loomis, Andrew *Dibujo de Cabeza y Manos*. Librería Hachette.
27. Katchen, Carole *Painting Faces & Figures*. Watson Guptill.
28. Loomis, Andrew *Dibujo de Cabeza y Manos*. Librería Hachewe.
29. *Los Grandes Maestros de la Pintura Universal Fisiognomía Evolutiva y Morfopsicología*. Volumen V, Edit. Roca. S.A. México, 1993.
30. Melau, Ponti *Lo Visible y lo Invisible*. Edit. Seix Barral.
31. *Modos de dibujar Retratos*. Vol. IV, Gustavo Gili., S.A. Barcelona.
32. Museum of Modern Art (New York, N.Y.) *20th Century Portraits*. Ed. Wheeler, Monroe.
33. *Obras Maestras De La Pintura*. Editorial Planeta, Barcelona, 1981.
34. Prof. Villacorta, Juan *Artes Plásticas, Composición Artística y Retrato*. Edit. Minerva. Lima Perú, 1990.
35. Parramón, José María *Como Dibujar la Cabeza Humana y el Retrato*. Parramon editores, 1990.
36. Parramón, José María *El Gran Libro del Dibujo*. Parramon editores, 1990.
37. Pope-Hennessy, John *El Retrato en el renacimiento*. Akal, Madrid, 1985.
38. Reid, Charls *The Natural Way to Paint*. Watson Guptill.
39. Romero, Luis *Todo Dalí En Un Rostro*. Editorial Blume, México, 1975.
40. Singer, Joe *Painting Women's Portraits*. Son-Wuptill, New York, 1923.
41. Spero, Hamer *Old Master Drawings*. Edit. Dover.
42. Simpson, Ian *Curso completo de dibujo*. Parramon Editores.

43. Stanz Ch. *Leonardo Da Vinci Tratado de Pintura*. Editorial Greta. Madrid, 1980.
44. Simmel, George Rembrandt *Filosofía del Arte. La Animación del Retrato*. Editorial Interamericana, México, 1980.
45. Picasso & Portraiture *Representation and Transformation*. Rubin The Museum of Modern Art, 1996.
46. Tourmier, Michel *La Gota de Oro*. Edición Alfaguara, ISBN 84-204-2977-3, 1988
47. Walter Reed, Robert. *The Figure*, North Light Books, 1994.
48. Winckelmann J. J. *De la Belleza en el Arte Clásico*. I.I.E. UNAM, México, 1959.
49. Wolf, Albert *Basic Portrait Techniques*. North Light Books, 1995.