



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“El retrato como resultado de la interacción artista-retratado”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales.

Presenta

Andrea Argel Lozano Silva

Director de tesis: Dr. Víctor Fernando Zamora Águila

México. D.F., 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

UNAM

En estas breves líneas quiero expresar ampliamente mis agradecimientos en primera instancia a la Universidad Nacional Autónoma de México por abrirme sus puertas y brindarme la oportunidad de forjarme en sus aulas como estudiante y también como persona.

Papá y Mamá

Pero dedicó especialmente este proyecto a mis padres en un esfuerzo por tratar de reeditar, la confianza, el apoyo, el cariño y la paciencia que han depositado en mí. A pesar de los sacrificios y las circunstancias que pasamos para alcanzar este momento. Gracias a ustedes valoro más lo que tengo, me siento una mejor persona y me doy cuenta de la fortuna que es tenerlos, sólo así puedo tocar la dicha de lo que significa llegar hasta acá, hasta el final.

Estoy contenta y me siento satisfecha gracias Antonio Lozano Flores y Pilar Silva García.

A mis hermanos

Ximena, Cañe y Emiliano por que cada uno de nosotros con sólo mirarnos, conocemos muy bien lo que siente el otro, y estoy segura que ustedes imaginan, entienden y comparten lo que pasa en este momento por mi mente, por que somos compañeros, cómplices y hermanos. A ustedes gracias.

A mis amigos

De manera también muy especial agradezco a mis amigos a quien tuve la suerte de encontrarlos en esta vida y conocerlos, me siento realmente feliz de de saber que están aquí acompañándome, les agradezco haberme enseñado el valor de la amistad; a separar lo efímero de lo verdadero, lo superfluo de lo auténtico, gracias Armenta Alvarado Adriana, Córdova Tapia César, Flores Serrano Mariana, Hayashi Suro Midori Alejandra, Ortega Trejo Celia Maribel, Quej Corro María Elena, Zamudio Zamudio Mónica y Suárez Velásquez Oscar.

A mi director de tesis

Por haber creído en este proyecto, por sus sabios consejos, por su tiempo y por su infinita amabilidad que le caracteriza en su trato cotidiano, lo admiro mucho y espero contar de nuevo para futuros proyectos Dr. Víctor Fernando Zamora Águila.

EL RETRATO COMO RESULTADO DE LA INTERACCIÓN ARTISTA - RETRATADO

Índice

Introducción

Capítulo 1 MOMENTOS EN LA HISTORIA DEL RETRATO

1.1 El retrato en las antiguas civilizaciones

1.1.1 Egipto

1.1.2 Grecia

1.1.3 Roma

1.1.4 Fayum

1.2 El retrato en el Renacimiento

1.3 Renacimiento Italiano s XV y XVI

1.4 El arte del norte s XV y XVI

Capítulo 2 PERCEPCIÓN Y NUEVA CONCEPCIÓN DEL RETRATO A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORANEO

2.1 Percepción. La máscara y el rostro

2.2 Los recursos de la máscara en la tradición del retrato de Occidente

2.3 Cuando la máscara se hizo añicos

2.4 Hacia una conciliación entre el género retratístico y el arte

Contemporáneo. Transición y nuevas formas de
representación

Capítulo 3 INTERACCIÓN ARTISTA - RETRATADO

3.1 Interacción entre artista y retratado

3.2 La importancia del retratado

3.2.1 Diferencia entre modelo y retratado

3.2.2 El valor del retratado como imagen en la
actualidad

3.3 La importancia del artista

3.3.1 Definición de genio

3.3.2 El buen retratista

3.4 El estilo conciente e inconciente

Conclusiones
Bibliografía
Anexos
Lista de imágenes

LISTA DE ILUSTRACIONES

Número de figuras

1. *La Gran Pirámide de Keops y la Esfinge*
2. *Fresco de la tumba tebana de Nebamúm*, dedicado a la caza, Museo Británico.
3. *Relieve de la familia real. Akenatón y Nefertiti*, Procedencia desconocida. Hacia 1340 a.C.
4. *Polimedes de Argos*, estatua de un joven 580 a.V. Museo de Delfos.
5. Detalle de vaso griego del estilo de figuras negras, *Aquiles y Ajax jugando a las damas*, Firmado por Exckias, 540 a.C. Museo Vaticano.
6. *Cabeza de la estatua de bronce de un auriga*, hallada en Dekfos. Hacía el 470 a.C. Museo de Delfos.
7. *Brutus Barberini*, retrato de un hombre, portando dos bustos de sus ancestros, Museo Romano.
8. *Busto del Emperador César Augusto*.
9. *Retrato de Agripina Mayor*, Siglo I, museo Arqueológico de Barcelona.
10. *Retratos anónimos pintados*, encontrado en tumbas, región del Fayum.
11. *Retrato de Federico da Montalfredo* (detalle), 1475, Piero della Francesca.
12. *Retrato de un anciano con un niño* 1480, Domenico Ghirlandaio.
13. *La dama con armiño* (retrato de Cecilia Gallerani), 1498, Leonardo Da Vinci.
14. Retrato del Papa Leon X con dos cardenales 1518-1519, Rafael Sanzio.
15. *Paullo III y sus sobrinos el cardenal Alessandro Farnese y el duque Octavio Farnese* 1546, Tiziano Vecellio.
16. *Madonna con Chancellor Nicholas Rolin* (La Virgen de Autun), Jan van Eyck. 1433.
17. *Montañas Italianas*, acuarela sobre papel, Alberto Durero 1945.
18. Dibujo hecho por Durero a la edad de 13 años.
19. *Serie fotográfica digital* de una misma persona, Andrea Lozano 2006.
20. *Serie fotográfica digital* de una misma persona, Andrea Lozano 2006.
21. *Serie fotográfica digital* de una misma persona, Andrea Lozano 2006.
22. *Serie fotográfica digital* de una misma persona, Andrea Lozano 2006.
23. *Registro fotográfico de Grace Osgood*, colección científica de Time- Life, El Crecimiento, México 1978.
24. *Nota a pluma*, escaneada. Andrea Lozano 2007.
25. Detalle del *retrato del Papa Inocencio X*, Diego Velázquez 1650.
26. *Fotografía del actor Gene Hackman*.
27. Fotografía de fragmento de la película *Babel 2006*, Adriana Barraza en su personaje de Amelia.
28. *Adriana Barraza en la ceremonia de los Oscars* 2006.
29. *Bosquejo preeliminar de Albert Einstein* por Hans Erni 1957
30. *Fotografía Charles Darwin*, captado por la sociedad de fotógrafos “El Mazo y el Zorro” en 1854
31. *Caricatura de Darwin* en la revista “Hornet”
32. *Sir John Vanbrugh* por Godfrey Kneller's.

33. *Sir Jhon Jennings* por Godfrey Kneller's.
34. *Bodegón con langosta*, Jan Davidsz Heem 1606-1684
35. *Los embajadores* (Jean de Dinteville y Georges de Selve), Hans Holbein 1533.
36. *El jardinero real presenta una piña a Carlos II*, según Danckerts C.1639-1678/9
37. *Mr y Mrs Andrews Gainsborough*, Thomas Gainsborought 1750
38. *Autorretrato con Saskia*, Rembradt 1635
39. *Autorretrato Rembrandt* 1659.
40. *Marilyn Monroe* por Richard Avedon 1957.
41. *Winston Churchill* por Karsh Ottawa 1941
42. *Kore de la Acrópolis*.
43. *Detalle de la Mona Lisa*, Leonardo Da Vinci
44. *Joven pescador riendo*, Frans Hals.
45. *María Luisa de Parma*, Antón Rápale Mengs 1765.
46. *El jurista*, Giuseppe Arcimboldo, Óleo sobre tela 1566.
47. *Franz Liszt*. Detalle. Fotografiado por Nadar.
48. *Franz Liszt*. Cuadro de Franz Lebach Budapest, Museo de Bellas Artes.
49. *Francoise Gilot* Fotografía.
50. *Flor Femenina*, Picasso.
51. *Autorretrato, Kate Kollwitz*, 1924.
52. *Las dos Fridas*, Óleo sobre tela 1939.
53. *Fotografía de George Dyer*, del Soho, por John Deakin 1964.
54. *Estudio de la cabeza de George Dyer*, por Francis Bacon 1967.
55. *Belle Halei"*, Marcel Duchamp, Botella de perfume 1921.
56. *Isabel de Este*, pintada por Tiziano.
57. *Boceto* realizado por Leonardo de Isabel.
58. *Helene Fourment con abrigo de pieles*, Rubens 1577-1640.
59. Detalle, *La joven del arete de perla*
60. *La joven del arete de perla* Johannes Vermeer (1665).
61. *Ernesto Che Guevara* por Alberto Korda "El guerrillero Heroico" 1960
62. *Sócrates*, por Lisipo, Museo del Louvre, París.
63. *Caída de una estatua de Sadam Husein en Bagdad*. (Foto: Reuters).
64. *Virgen con Niño y dos ángeles*, Fray Filippo Lippi 1445.
65. Detalle, *El Nacimiento de Venus* Sandro Botticelli 1485 (discípulo de Fray Filippo Lippi)
66. Detalle *La Coronación*, Jacques Louis David 1805-1807.
67. *Napoleón en el trono imperial*, Dominique Ingres discípulo Jacques Louis David 1806.
68. *Cañe, Cañelú piel de durazno eres tú*, Andrea Lozano Siva 2005.

INTRODUCCION

El haber estudiado la carrera de Artes Visuales en la UNAM, definitivamente cambió mi vida y marcó mi existencia. Quizá nunca imaginé que mi formación artística influiría a lo largo de mi vida en mi forma de pensar, de ser, de vivir. Tal vez nunca imaginé la marca, huella o rastro que ésta ejercería sobre mí, que gran parte de mis decisiones futuras estarían por siempre determinadas (ó por lo menos en gran medida) por este hecho que empezó en los primeros momentos de la carrera y del que ahora transcurridos los años no logró ver el fin.

El presente trabajo solo es resultado de todas aquellas vivencias, cuestionamientos, acalorados debates dentro y fuera del aula con profesores colegas y amigos, con gente dentro y fuera del medio. Y que inicia con el primer impacto que me causó uno de los primeros y recurrentes ejercicios en mi período formativo:

Realizar un autorretrato. Este ejercicio respondía primeramente a la cuestión práctica y económica de no contar con un modelo. Pero se añadía la confrontación que se experimenta al respecto y todo lo que implica, la aprobación y desaprobación, concepción y estima que tenemos de nosotros mismos, el inevitable inventario y evaluación de nuestras miserias pero también de nuestras virtudes, el ineludible juicio de lidiar con nuestra propia imagen; material que si no resulta justo irremediablemente nos hace caer en el descrédito a los ojos de los demás y, lo que es peor, de nosotros mismos.

Es por eso que siempre será fascinante y curioso el recurso del autorretrato en la exploración de uno mismo. Aunque superada y digerida esta prueba comienza el interés por la captación y estudio de nuestro entorno. De ahí surge el no menos fascinante “retrato”

catalogado como uno de los géneros por excelencia del arte que ha estado presente y se ha tomado como referencia y prueba primigenia de civilización.

Pero justamente surge la problemática y el oportuno postulado para mi tesis: “el retrato en la actualidad, por muchos visto como ya un género poco fértil, calificado y tachado incluso como aburrido, tradicional, corrompido y poco atractivo para las nuevas temáticas que atañen a las nuevas generaciones del arte”. Y fue ahí la primer señal de inconformidad que dio origen al tema central de mi proyecto de tesis. Siempre fiel a mis intuiciones, comprendí que el retrato es un género que emerge y se reinventa a sí mismo, capaz de despertar interés a todos los niveles.

En ese sentido el cometido de dicho proyecto es hacer una resignificación del concepto y más puntualmente señalar la interacción entre artista y retratado, proponiendo que el retrato es resultado de la relación de complicidad que se establece entre éstos. Confiriendo al retrato un valor compartido y democrático en su manufactura, bajo una concepción más actual. Abordaré entonces diversos planteamientos, que he sugerido en algunos casos a nivel situacional, anecdótico, comparativo, cronológico, psicológico e incluso filosófico. Puesto que considero que el retrato y en general el arte presenta diversas lecturas, y si comprendemos estas facetas entonces podremos entender y juzgar al género en un sentido más amplio, así como los factores que intervienen y se desencadenan en la producción de un retrato.

Y es que tan maleable como un metal es este que es capaz de tomar forma y adaptarse a las nuevas demandas más vanguardistas que se tiene hoy en día en el arte. Pero para ello será necesario echar mano de la tradición y nacimiento del género, para así tener una asimilación y comprensión más puntual de este, ocasión que encuentra su oportunidad

en el Capítulo 1 de este proyecto y que tiene por cometido explicar y comprender desde el punto de vista de los estilos más clásicos la concepción que se ha tenido de éste para posteriormente contrastarla y compararla con las contemporáneas.

Y es precisamente el Capítulo 2 que en primer instancia nos habla y nos introduce al retrato contemporáneo a través de la percepción, recurso de vital importancia ya que es el primer planteamiento que realiza el artista para con el modelo. A su vez los diversos tipos de percepción abrirán al autor diversas posibilidades y formas más alternativas de representación cuestionando un poco los modelos tradicionales y proponiendo otras características así como a tener una mayor conciencia incluso como público de la manera que se estima y percibe un retrato.

Pero el más importante postulado de mi proyecto de tesis y que abarca el Capítulo 3 es esta relación apasionante y por siempre interesante entre artista y retratado y lo verdaderamente imprescindible que llegan a ser ambos ya que erróneamente y en distintas ocasiones se le ha otorgado mayor importancia a uno más que otro. Así como la relación que se establece como vínculo ineludible para la creación de un retrato.

CAPITULO 1

Momentos en la Historia del retrato

“Cuando una mancha una huella, una suciedad insignificante nos regresa de golpe y como balde de agua fría esa conturbación se hace manifiesta, sabemos que es un vestigio de agitación, inducimos que no es el fin, y esperamos el momento preciso, ese movimiento exacto para colocar en el lugar preciso lo que deseamos, y de pronto somos poseídos por la estética. El mayor de los deseos luego de removerlo de nuestras entrañas es procurar comunicarle al otro lo que hemos sentido, cuando su conmoción es similar y las esencias se encuentran. Sabemos que lejos de las apariencias han perdido, el arte logró su cometido desgarró la delgada capa plástica de nuestro irremediable mundo, entró en un orden neutro, persuadió la fibra o chispa vital del otro, sus sentimientos”.

Adriana Armenta Alvarado

CAPITULO 1

MOMENTOS EN LA HISTORIA DEL RETRATO

INTRODUCCIÓN

En primer lugar, habría que tener en cuenta los diversos puntos de vista que nos permite abarcar el retrato, y como tal los diferentes ejes que lo constituyen. Este capítulo pretende reflexionar sobre el valor histórico del retrato ya que nos habla de un determinado contexto de una sociedad establecida y los valores que la caracterizan; de hecho esa realidad histórica y sus diferentes necesidades será la que configure las distintas tipologías del retrato, su significación y usos según los casos, que harán avanzar al género retratístico en un sentido u otro según las épocas tal y como analizaremos a continuación.

Cabe señalar la importancia de ello ya que será necesaria para entender la concepción que se ha tenido del retrato en la historia y sobre todo en los estilos clásicos más importantes ya que nos ayudaran a una conveniente y posterior resignificación del mismo, situándolo en un contexto más actual.

1.1 El retrato en las antiguas civilizaciones

- 1.1.1 Egipto

El antiguo Egipto es una de las culturas del mediterráneo consideradas como pieza clave tanto en la historia como en el arte occidental: La naturaleza del país, desarrollado en

torno al Nilo, junto al casi total aislamiento de influencias culturales exteriores, produjo un estilo artístico que apenas sufrió cambios a lo largo de sus más de 3.000 años. Pero que

pese a esto ejercerá una poderosa influencia sobre las culturas de sus invasores, por ende su papel será decisivo en la reconstrucción de la historia del retrato.

En primer instancia habría que señalar en el desarrollo del retrato egipcio la edificación de pirámides ya que era una especie de tumba ó fortaleza contra el tiempo y de cara a las circunstancias, a la custodia fiel de un cuerpo, que ahí le sería introducido puesto que tal y como lo menciona Gombrich “el monarca era considerado como un ser divino que gobernaba sobre el pueblo, y que al abandonar esta tierra, subiría de nuevo a la mansión de los dioses de donde había descendido y las pirámides, encumbrándose hacía el cielo, le ayudaría factiblemente en su ascensión. De cualquier forma ellas defenderían el sagrado cuerpo de la destrucción, pues los egipcios creían que el cuerpo debía ser conservado para que el alma viviera en el más allá. Por ello preservaban el cadáver mediante un laborioso embalsamamiento, vendándolo con tiras de tela”¹, lo que se conoce actualmente como “momia”.

No es de sorprenderse entonces que la ideocincracia egipcia, incluso la vida misma (ó por lo menos en lo que a las figuras de poder respecta) giraba entorno a este momento, todo sería cuidadosamente planeado para el último instante que el corazón dejara de latir

¹ Gombrich Ernest. *Historia del arte*, p. 48.

pero no como el fin de la existencia, simplemente la transición y continuación a otro mundo.



Dentro del famoso conjunto funerario de Gizeh destaca la Gran Pirámide de Keops, la silueta de la Esfinge, como único detalle figurativo dentro del conjunto abstracto que conforman las pirámides, impresiona, hoy en día.

Y según se dice esta imagen que se supone es la cabeza del faraón Kefrén (2510-2485 a.C.), y el cuerpo es el de un león, vigila y protege, el alma de los que en sus cercanías habitan, para procurar su destino final.

Fig 1, La Gran Pirámide de Keops y la Esfinge

Para ello la preservación del cuerpo, era vital pero no suficiente ya que tanto la cabeza como el rostro tenían un aspecto uniforme como resultado del proceso de momificación. De ahí podría surgir la inquietud entonces de eternizar la apariencia del rey, (de paralizar el tiempo –quizá- y encapsularlo por medio de una imagen para que este ahora sí pudiera perdurar, sin complicaciones en esta vida y después de la muerte es decir para siempre). Es por eso que ordenaron a los escultores que labraran su retrato; ya que a través de este ayudaría a su alma a sobrevivir los embates del tiempo, de hecho la denominación egipcia de escultor era “El que mantiene vida”². Aunque mas que ser un retrato la imagen presenta características simples, y más bien genéricas y esenciales, evitando los detalles y manteniendo una rigidez; que podemos observar más claramente en pinturas y relieves.

² Gombrich Ernest. Op. cit. p. 48.

Entonces lo que originalmente dictaba la costumbre de que al morir un hombre poderoso y rico, sus criados, esclavos, incluso animales, eran sacrificados junto con el, para propiciarle compañía en la otra vida, fue modificada hasta ser sustituida por “imágenes” que cumplirían con la misma función.

Así pues comienzan a realizarse estas pinturas y relieves donde podemos apreciar el modo de vida egipcio hace milenios y la concepción, más que del retrato, de un modo de representación encaminado a una representación clara, incluso narrativa. Ya que los artistas de aquella época dibujaban, acorde a reglas estrictas. Quizá no se tomaban rigurosos estudios y apuntes de la naturaleza; sino que se podría decir que “dibujaban de memoria”³:

Esto quiere decir que cada cosa tuvo que ser representada en su aspecto más característico, de ahí donde surge este estilo tan típico egipcio: donde el cuerpo humano, como la cabeza, se representa de perfil, los ojos se nos presentan frontales, la mitad superior del cuerpo, los hombros y el tórax, son observados de frente, y en lo que a brazos y pies concierne son; observados en forma lateral. Puesto que esta era una forma generalizadora del tratamiento digno de la efigie humana.

³ Gombrich Ernest. Op. cit. p 51.



Fig 2 Fresco de la tumba tebana de Nebamúm, dedicado a la caza, Museo Británico.

También podemos hablar de un modo de representación jerárquico: es decir se pintaban de gran tamaño al personaje de mayor importancia y sus criados, incluso su mujer de menor tamaño. También los hombres tenían que ser pintados más morenos que las mujeres, la representación de sus divinidades de acuerdo y rigurosamente a sus características: “Horus, el dios-sol, con cabeza de halcón, Anubis, el dios de la muerte, con la cabeza de chacal o que pareciera un chacal etc”⁴. Y es así como podemos comprender el sentido del orden del arte egipcio, (bastante fuerte y controlado) que algún tipo de modificación lo trastornaría por completo.

El estilo egipcio fue una serie de leyes precisas que cada artista aprendía desde su muy temprana juventud y es que tampoco nadie pedía algo distinto, por el contrario, fue considerado mucho mejor artista el que seguía estas reglas al pie de la letra, de hecho tenía un toque nostálgico, que tuviera semejanza a obras del pasado. Por ello en el transcurso de tres mil años o más, en el arte egipcio no existen grandes variaciones, aunque surgieran

⁴ Gombrich Ernest. Op. cit. p. 55.

nuevas modas y generaciones de artistas y la gente solicitase nuevos temas, su forma de representación del hombre y la naturaleza en esencia, seguían siendo, iguales.

Hasta que un rey extravagante en la decimoctava dinastía, del período llamado “Imperio Nuevo”, que se fundó después de una catastrófica invasión de Egipto, rompiera con este estilo. Este rey se llamaba Amenofis IV, fue considerado un hereje, al pasar por alto muchas de las costumbres ya consideradas sagradas. No quiso rendir homenaje a los dioses ancestrales que su pueblo idolatraba. Ya que para él solo había un dios supremo, Atón, al que él adoraba y lo hizo representar en forma de sol. Se nombro así mismo Akhenatón y también se sabe: “llevo a su gente y a su corte, fuera del alcance de los sacerdotes de los otros dioses, a otro recinto que se conoce actualmente, bajo el nombre árabe de El-Amarna”⁵ que el mismo mandó erguir bajo sus propias reglas.

Pero además de todo y por si fuera poco se hizo representar de una manera que seguramente debió haber escandalizado a sus contemporáneos ya que nada tenía que ver con el decoro rígido y austero de los primeros faraones: se hizo retratar con su hija sobre sus rodillas, paseando por el jardín con su esposa, apoyándose este sobre un bastón*. Incluso otros retratos lo muestran como un hombre poco agraciado, lo cual quiere decir que permitió que los artistas lo retrataran de una forma un poco más verosímil o menos ideal, por llamarlo así. Además de mostrar una actitud más despreocupada y en actitudes más cotidianas, pero sobre todo del mismo tamaño que su mujer, sugiriendo así una cierta igualdad de rangos.

⁵ Gombrich Ernest. Op. cit. p. 57.

* Esta anécdota fue extraída de Gombrich Ernest. Op. cit. Pág. 57.

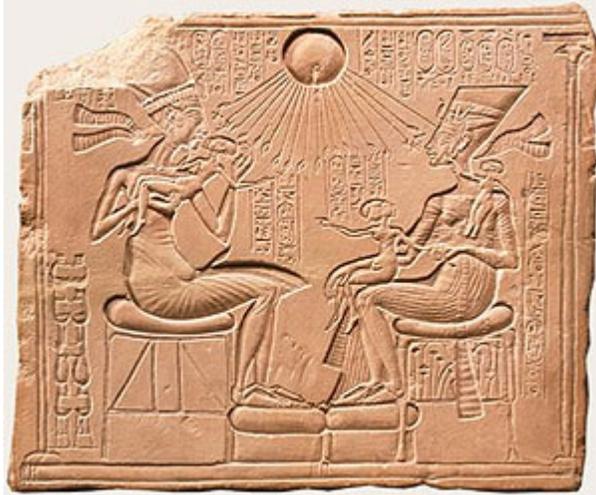


Fig 3 Relieve de la familia real. Akenatón y Nefertiti, Procedencia desconocida. Hacia 1340 a.C.

De igual forma su sucesor llamado Tutankamón, cuya tumba fue descubierta en 1923, representa en varias ocasiones al “moderno estilo egipcio” y es factible que esta pequeña revolución artística ocurrida en la decimoctava dinastía fuera exitosamente exportada por el rey a otros países, incluso que tuviera mayor aceptación en el extranjero que en su propio país, llegando a influir en los estilos artísticos de las diferentes civilizaciones en forma relevante. Pero muy curiosamente a la caída de este último rey se restauró las viejas costumbres y por supuesto la vieja reforma artística aceptando y permitiendo una que otra variable pero conservando el modo egipcio tradicional. Como si el paso por la existencia de Akhenatón no hubiera ocurrido en la vida egipcia y contradictoriamente es uno de los más populares reyes egipcios que la humanidad haya recordado.

-1.1.2 Grecia

En el arte del retrato existe una gran asociación primigenia con la preocupación del hombre por representar el cuerpo humano incluso de forma genérica. En ese sentido el arte griego marca un referente para la cultura occidental que perdurara hasta nuestros días. Esta revolución se cree que comienza en la ciudad de Atenas aproximadamente en el siglo VI a.C. cuando erigieron los primeros templos:

Sabemos pues, que las culturas de los antiguos imperios orientales, trataron de emular el arte de sus antepasados tan puntualmente como les fuera posible, valiéndose de normas ya consagradas aprendidas de generación en generación, pero para cuando los primeros artistas griegos comenzaron a esculpir en piedra, encontramos una clara referencia al arte egipcio, y una intención muy similar, casi obedeciendo a una formula ya prescrita pero interesados en un búsqueda profunda sobre la representación de la efigie humana, que marcara un parte aguas en la historia del arte.

Como lo muestra la Fig. 2 en la que precisamente se nota como habían estudiado los modelos egipcios y como aprenden de estos a modelar figuras erguidas, así como a insinuar las divisiones del cuerpo y los músculos. Pero también prueba una fijación del artista por obtener un aspecto real partiendo de la observación. Y no solo de la esquematización. Se puede decir entonces que “los egipcios basaron su arte en el conocimiento y los griegos comenzaron a valerse de sus ojos”⁶

⁶ Gombrich Ernest. Op. cit. p. 48.



Fig. 4 Polimedes de Argos, estatua de un joven 580 a.V. Museo de Delfos.

Lo cierto es que estos artistas comenzaron un camino de experimentación desligándose gradualmente de fórmulas antiguas, sumándose a la de su propia experiencia con la coyuntura de que cada escultor griego, quería saber cómo él podía representar un cuerpo determinado en una pose determinada. Es así como obtuvieron en sus talleres nuevas ideas y aportaciones de cómo representar la figura humana, y cada innovación fue calidamente recibida por otros que añadieron a ella sus propios hallazgos.

De pronto se sintió como un mundo se les revelaba, lleno de formas y variantes, entonces los artistas griegos empezaban a idear la forma en la que había de representar a la naturaleza, llegando al punto de desarrollo del arte griego de elegir de todas las infinitas posibilidades a su alcance, solo lo que ellos consideraban bello ante sus ojos con la arrogancia que les proporcionaba su también infinito conocimiento sobre la figura humana.

Lo mismo sucedió con los pintores, (aunque no conocemos mucho de sus obras más que lo que nos dicen los escritores griegos), pero se cree que hubo quienes incluso fueron considerados más importantes que los escultores de su tiempo.

Un medio en el que podemos formarnos una vaga idea de cómo era la pintura griega es el de observar la decoración de la cerámica, que también en sus inicios, existen huellas de los procedimientos y técnicas egipcias: por ejemplo, las más antiguas, se nos presentan figuras todavía de perfil, con los ojos vistos de frente; pero sus cuerpos ya no están dibujados al modo egipcio. Evidentemente el pintor ha tratado de imaginarse cómo se verían las personas en una actitud más natural.

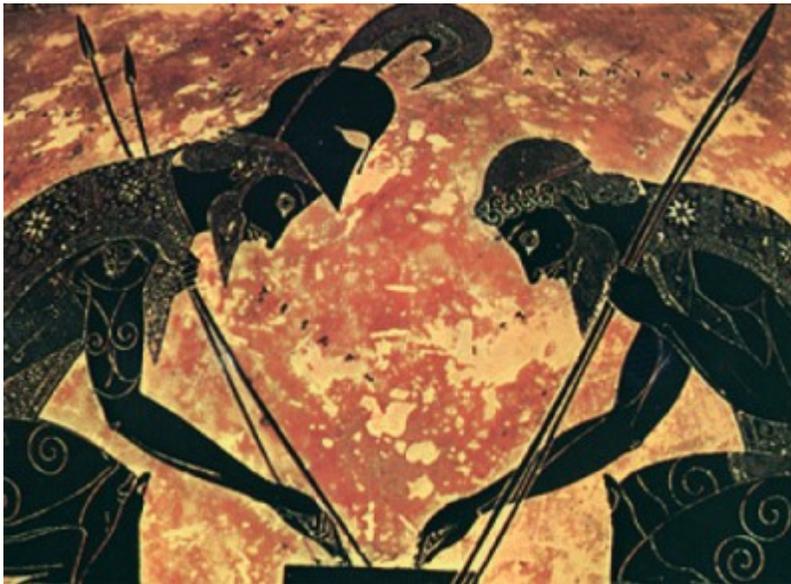


Fig 5 detalle de vaso griego del estilo de figuras negras, Aquiles y Ajax jugando a las damas, Firmado por Exekias, 540 a.C. Museo Vaticano. *

Si este dibujo nos parece novedoso aún en nuestros días lo que realmente significó una revolución, para las formas de representación que sugieran volumen y distancia en un

* Este ejemplo fue extraído de Gombrich Ernest. Op. cit. p. 66.

plano bidimensional, fue el “escorzo”⁷. Los artistas se aventuraron por primera vez a pintar, todo en su aspecto más claramente visible, ósea que tomaron en cuenta el ángulo desde el cual se veía el objeto.

En los millares de obras egipcias y asirías no se ha percibido algo similar, pero eso, sin dejar de advertir que “las lecciones del arte egipcio no fueron simplemente descartadas puesto que los artistas griegos siguieron tratando de marcar la silueta de sus figuras tan claramente como les fuera posible, y de hacer interactuar la observación así como el conocimiento adquirido, sin violentar su apariencia. Continuaban gustando del uso de perfiles sólidos y el dibujo equilibrado”⁸. Se hallaban aun lejos de intentar la copia de la naturaleza. Quizá entonces la gran revolución del arte griego tuvo lugar en la época en que las ciudades empiezan a cuestionarse sus propias ideas sobre la tradiciones, leyendas y a escudriñar y cuestionar sin prejuicios la naturaleza de las cosas, es así como surge la ciencia y la filosofía, donde también se marca un precedente importante en cuanto al pensamiento humano en la historia del hombre.

Pero no debemos creer, que en aquellos días los artistas se pensarán entre los grupos intelectuales y respetados de la ciudad. De hecho tanto los griegos acomodados como poetas y filósofos, los tenían en su mayoría a pintores y escultores como gente inferior. Ya que los artistas trabajaban con sus manos, permanecían en fundiciones cubiertos de sudor y tizne, de tal manera que no eran considerados como miembros cabales de la sociedad griega.

⁷ Gombrich Ernest. Op. cit. p. 68.

⁸ Ibidem 69.

Sin embargo “fue en el periodo en que la democracia ateniense alcanzó su más alto nivel cuando el arte griego obtuvo su máximo desarrollo ya que tras rechazar la invasión de los persas, se empezaron a edificar los nuevos edificios que habían sido destruidos bajo la dirección de Pericles. Ahora serían construidos en mármol con una magnificencia y una nobleza hasta antes desconocidos. Los escritores antiguos dicen que trató a los artistas de su época como a iguales suyos”⁹.

Así el hombre a quien encomendó los planos de los templos fue el arquitecto Ictino, y al escultor que cinceló y dio forma y vida a las estatuas de los dioses; fue Fidias, quien hizo las veces también de decorador.

En ese tiempo estas imágenes de dioses, estaban consideradas como sagradas y era el medio que los hombres habían creado para las divinidades que, por naturaleza eran invisibles, se mostraran ante sus ojos, cuando bajaban del Olimpo al mundo terrenal.

Según todos los testimonios, sabemos que su escultura tuvo una dignidad que proporcionaba a la gente una idea distinta del carácter y de la significación de los dioses. Es así como la Atenea de Fidias fue como un gran ser humano. Su poder residía, no en su mágica fascinación, sino en su belleza. Advertíase entonces que Fidias había dado al pueblo griego una nueva concepción de la divinidad.¹⁰

De tal forma que casi todas las grandes estatuas del mundo antiguo fueron destruidas tras el triunfo del cristianismo por considerárseles ídolos o demonios de tipo pagano y las que han llegado hasta nuestros días son copias romanas, hechas en su tiempo para servir de adorno para los jardines, baños públicos etc. Quizá hoy en día estos ejemplares parezcan duros e impávidos, pero sabemos según descripciones antiguas que los griegos las recubrían de color y en sus pupilas brillaban piedras preciosas, incluso el mundo

⁹ Gombrich Ernest. Op. cit. p. 71.

¹⁰ Gombrich Ernest. Op. cit. p. 73.

griego no era del color natural del mármol ya que estos pintaban sus templos con fuertes y contrastados colores, como el rojo y el azul:

Las excavaciones realizadas en Olimpia dan cuenta de la idea mal formada que tenemos del arte griego, cuando solo hemos visto reproducciones, que además debido al tiempo han perdido su color original. Pero basta con imaginarnos la aterradora idea de dormir en un museo a lado de estas efigies que aún así parecen estar dotadas de vida y movimiento, ahora agreguemos el hecho de estos los ojos que nos parecen regularmente tan vacuos e inexpresivos, en las estatuas de mármol, en las de bronce, aún conservan estos vestigios como: el Auriga de Delfos* donde los ojos se hallan marcados con piedras coloreadas, los cabellos y labios (por ejemplo) aún están ligeramente sobredorados y toda esa clase de artilugios que a la fecha los dotan de vida, ahora pensemos por un instante el impacto causado en su tiempo.

* Este ejemplo ha sido extraído de Gombrich Ernest. Op. cit. p. 73.



Fig. 6 Cabeza de la estatua de bronce de un auriga, hallada en

Dekfos. Hacia el 470 a.C. Museo de Delfos.

Es entonces cuando comprendemos justamente el fervor a estas imágenes donde el pueblo depositaba sus esperanzas ó temores sus pasiones y deseos es entonces cuando comprendemos ese carácter sagrado que hizo que los dioses del Olimpo cobrara vida en el mundo terrenal.

“Esta ambivalencia entre la adhesión a las normas aprendidas y una libertad dentro de estas mismas hizo que los artistas griegos se hayan vuelto hacia sus obras en busca de guías e inspiración”¹¹, es decir que el arte griego (tal y como sucede con otros estilos), tubo a pesar de las diversas posibilidades un tipo en común, un modelo a seguir, una especie de repetición sin que esto transgrediera el perfeccionamiento de sus conocimientos del cuerpo humano en movimiento aunado al tipo de obras que con frecuencia eran encargadas.

¹¹ Gombrich Ernest. Op. cit. p. 74.

Fue tal la destreza adquirida por los artistas que incluso la concepción del arte fue cambiando gradualmente que para el siglo IV, las estatuas de Fidias, fueron famosas en toda Grecia como representaciones dignas de los dioses y las de esta época ganaron reputación más en virtud de su belleza que por su utilidad.

En ese sentido se cree que con frecuencia los artistas aludían a varios modelos y eliminaban los aspectos que no les gustaban de ellos. Esto quiere decir que: partían de una cuidada reproducción de un hombre real y sistemáticamente lo iban embelleciendo finamente, omitiendo cualquier vestigio irregular o todo rasgo que no correspondían a su ideal de cuerpo humano perfecto.

Pero a pesar de este grado de pericia para contemplar e imitar la naturaleza, la idea de retrato bajo la concepción que nosotros empleamos el término, no se les ocurrió a los griegos hasta un período tardío, cegados quizá por su perfeccionamiento de la efigie humana hasta el siglo IV, que es donde se cree surge esta modalidad. Ciertamente, ya habíamos escuchado hablar de retratos anteriores como la anteriormente citada fig. 6, pero estas estatuas posiblemente no tuvieron un gran parecido.

Entonces el retrato de un general era solo una representación de un ideal de su tipo: con yelmo y bastón de mando, pero nunca se insinuaban en su frente arrugas o simplemente algún detalle que le diera un carácter individual.

Es así como en la generación posterior al famoso escultor Praxíles, se realizó este gran descubrimiento. En la época de Alejandro Magno; Gombrich comenta al respecto:

Las cabezas de las estatuas parecen, por lo general mucho más animadas y vivas que los bellos rostros de las obras anteriores. Junto con el dominio de la expresión, los artistas

aprendieron a captar el carácter personal de las fisonomías. Un escritor de aquel periodo, satirizando las irritantes costumbres de los aduladores, dice que éstos prorrumpan siempre en ruidosos elogios del gran parecido del retrato de su protector. Alejandro mismo prefirió ser retratado por el escultor de su corte, Lisipo, el artista más famoso de la época, cuya fidelidad al natural asombraba a sus contemporáneos. Se cree que el retrato de Alejandro ha llegado hasta nosotros por medio de una copia, y en el que podemos ver cuánto ha variado el arte. Claro está que para juzgar todos los retratos antiguos tenemos el inconveniente de que nosotros no podemos dictaminar acerca de su parecido –mucho menor, desde luego, que el que afirmaban los aduladores del relato-. Tal vez si pudiéramos ver una instantánea de Alejandro Magno, encontraríamos a éste completamente distinto y sin el menor parecido a como lo muestra su busto.

Podemos hallar que la figura de Lisipo se parece más a un dios que al verdadero conquistador de Asia. Pero también podemos decir: un hombre como Alejandro, un espíritu inquieto, inmensamente dotado, pero quizá echado a perder por sus triunfos, pudo muy bien parecerse a este busto, con sus cejas levantadas y su expresión enérgica.¹²

Esto quiere decir que el imperio fundado por Alejandro fue un acontecimiento de enorme importancia no solo para el retrato si no el arte griego en general, pues hizo que se desarrollara en extensión, pasando de ser algo exclusivo de unas cuantas ciudades pequeñas, al lenguaje plástico de la mayoría de sus habitantes.

-1.1.3 Roma

El concepto del arte romano es vago ya que puede referirse a dos realidades distintas. Es decir: en primer lugar se refiere, al arte propiamente de Roma, ósea a aquella comunidad definida, situada a orillas del Tíber y su desarrollo mismo. Pero también se aplica a las manifestaciones artísticas en todo el territorio subordinado al poder de Roma extendiéndose progresivamente en toda la cuenca del Mediterráneo. Lo que implica que hablar de arte romano es intentar definir sus características y su perfeccionamiento, primero en Roma y luego en otros lugares, vale la pena preguntarse entonces: ¿si existe una forma única, obligada a la usanza imperialista?, o si, por el contrario, ¿ésta puede dar lugar a tendencias diferentes, profundamente intervenidas por las culturas heterogéneas de las

¹² Gombrich Ernest. Op. cit. p. 87.

regiones mediterráneas? Para intentar contestar la pregunta, vale la pena reflexionar tomando en cuenta el arte del retrato esculpido y más particularmente, los retratos encontrados en las tumbas de la región conocida como Fayum:

La influencia más directa en el arte romano en primer lugar, procede de los etruscos y no de los griegos ya que en su etapa más temprana surge como resultado del derrocamiento de los reyes etruscos y el establecimiento de la República en el año 510 a.C. pero gracias al esparcimiento, fueron asimilando diversas culturas entre ellas la griega. La cual por muchos años se conformaron con reproducir hasta llegar a un verdadero grado de evolución, de hecho durante largo tiempo se negó, bajo la influencia del neoclasicismo, la existencia de un arte romano original, afirmando que éste no había sido más que una rama del arte griego, que había ido deviniendo a medida que se alejaba de las tradiciones clásicas.

Actualmente, se está de acuerdo en rechazar ese punto de vista. La influencia del arte griego sobre Roma es profunda, pero los romanos, con toda deliberación, modificaron de un modo fundamental el legado recibido.¹³

Cabe señalar que Roma es conocida por sus diversos aportes, pero una de las consideradas más grandes expresiones del arte romano, fue el retrato que tuvo tres raíces fundamentales:

- 1- En los retratos funerarios etruscos (siglos VII y VI a.C.).
- 2- En la tradición retratística del último helenismo en Grecia.

¹³ Francois Baratte. *El Arte Romano*, p. 2.

3- Y una tercera fuente sería una costumbre típicamente romana llamada “*imagines maiorum*”¹⁴, (costumbre de la clase patricia de hacer máscaras de cera de sus difuntos, para conservarlas en sus casas y llevarlas en las ceremonias religiosas funerarias).

4-

Estas máscaras se aplicaban al rostro de los difuntos para su recuerdo y culto posterior.

Buenos ejemplos de ello, son el grupo de Catón y Porcia y la escultura conocida como Brutus Barberini, representación de un patricio llevando dos bustos de sus antepasados en la procesión.



Fig 7, Brutus Barberini, retrato de un hombre, portando dos bustos de sus ancestros, Museo Romano.

Los materiales más utilizados en el retrato romano fueron el bronce y el mármol: las estatuas eran apolícromas, (en un primer período) no estaban coloreadas, salvo los ojos que sí se coloreaban. Posteriormente fueron tallados. Al principio, la escultura romana de retrato sólo representaba la cabeza y parte del cuello. Consecutivamente, se avanza en la

¹⁴ <http://arte.laguia2000.com/escultura/el-retrato-romano-origenes>

representación de todo el busto, incluyendo hombros y pecho. Sin embargo, también se esculpieron de cuerpo entero.

La escultura romana del retrato nació para el emperador y luego se adaptó a otro tipo de personajes pudientes; también existió el público y el privado, tomando el primero tintes incluso político-propagandista, ciñéndose a reglas y cánones más establecidos y de tipo simbólico y el segundo obviamente con mayor libertad y soltura.

Entre los primeros retratos imperiales destacan los de Augusto, con una clara preocupación del artista por el realismo del modelo, pero sin dejar de tener un ligero toque teatral e idealista (pero sin faltar demasiado a la realidad). Siendo así el cabello liso y caído en suaves matas onduladas que descienden naturalmente sobre la frente. Un estilo muy frecuente hasta época de Trajano, en los inicios del siglo II.



Fig. 8 Busto del Emperador César Augusto

La barba empezará a popularizarse en época de Adriano, acrecentándose considerablemente de tamaño en la segunda mitad del siglo II, al tiempo que el cabello se hace más ensortijado encaminándose hacia un rizo cerrado, abultado y voluminoso como lo

corroboran los retratos de Marco Aurelio o Caracalla. En la segunda mitad del siglo III se intensifica la expresión del rostro a través de un modelado seco y duro, como se observa en los retratos de Constantino.

En cuanto al retrato femenino, de época republicana se conservan pocos ejemplares, sobresaliendo el busto de Clitia que el artista nos la presenta brotando del cáliz de una flor.

En general el retrato romano va adoptando diferentes tipologías y tendencias, según las modas que van surgiendo, por ejemplo en la época de Augusto, las mujeres presentan un peinado bajo, con raya en el centro y ondulado en los lados, como observamos en el de Agripina.

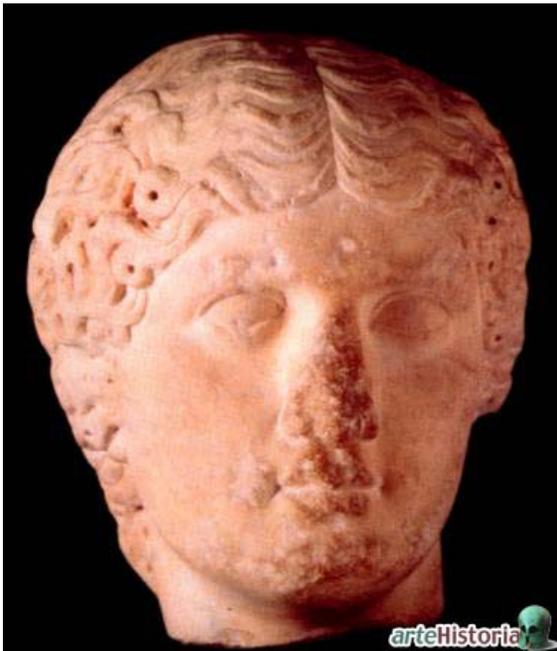


Fig 9 Retrato de Agripina Mayor, Siglo I, museo

Arqueológico de Barcelona.

Bajo los Flavios, en el último tercio del siglo I, el peinado femenino se transforma gracias a Julia, la hija de Tito, que impone un cabello rizado, alrededor de la parte superior del rostro.

A mediados del siglo II se produce un nuevo cambio ya que el peinado baja de nuevo y se recoge en la nuca gracias a un moño. El peinado bajo continuará descendiendo a la largo de la centuria siguiente.

Por supuesto que el arte escultórico romano representó un gran avance para el género del retrato, aunque no deja de parecernos hoy en día frío y estoico el mármol en el que fue labrado, incluso un tanto impersonal, quizá en gran medida, por que después de cientos de años nuestras impresiones no sean de primera mano pero a su vez por que nuestra concepción del retrato a cambiado. En ese sentido, quizá la expresión que más asemeja a nuestra concepción actual, sean los retratos del Fayum.

- 1.1.4 Fayum

Situémonos pues cronológicamente dentro de la que se considera la fase final de la historia del antiguo Egipto, concretamente entre los siglos I y III de nuestra era. Una fase en la que el esplendor faraónico había quedado ya muy atrás, y el nuevo orden impuesto tras la anexión del territorio, al imperio romano. Debemos asimismo referirnos a la zona del Fayum, emplazada en el noroeste de Egipto a unos 89 km. al sur de El Cairo. Donde la supervivencia de tradiciones ancestrales dentro de ese período terminal de la historia de

Egipto surge el retrato pintado y su difusión, resultado de la combinación de dos culturas que se encontraron en un mismo periodo de tiempo:

El Medio Oriente, por un lado, accede al helenismo como luego lo haría con la cultura occidental aportada por los romanos, pero con una clara resistencia, persistiendo de alguna forma sus antiguas tradiciones artísticas.

Como podría ser el “retrato escultórico” (principalmente funerario) ya que Egipto se resiste al influjo grecorromano permaneciendo fiel a su costumbre, pasando por alto al resto del mundo contemporáneo y llegando incluso a copiar las obras maestras del Antiguo Imperio. Pero si lo analizamos, con mayor detenimiento estos retratos de cabeza esculpidos ya van poniendo de manifiestos los caracteres particulares, que comúnmente conocemos en los retratos auténticos, pero que en Egipto se ven mayormente absorbidos por su estilo tradicional, cosa que los romanos no pasaron por alto.

Pero que nosotros desechamos inmediatamente como referente ambiguo del retrato moderno, sin darnos cuenta de que quizá no sea una aportación propiamente grecorromana, ya que esta aparece en una época temprana del antiguo Egipto. Y tiene su origen en las cabezas de reemplazo, en las tumbas privadas, incluso podría decirse que el retrato considerado uno de los triunfos del arte grecorromano, se debe a un impulso procedente de artistas egipcios empleados por romanos. Reflejado esto, más en la pintura, que en la escultura y que oportunamente Francastel apunta; al mencionar el impacto que tuvo la tradición egipcia funeraria en cuanto a la momificación y los sarcófagos entre los forasteros:

Este uso de momificación fue adoptado por los ocupantes y extranjeros residentes en Egipto. Sarcófagos que contienen difuntos no egipcios aparecen en Egipto entre los siglos I y VI de nuestra era, pero acusan una diferencia fundamental con el sarcófago indígena estereotipado, puesto que los extranjeros, en los que se encuentran ya cristianos, no se contentan con el modelo único, sino que tienden a hacer reproducir sobre la tapa los rasgos auténticos de su difunto.¹⁵

¿Qué quiere decir con esto? que quizá la comunidad extranjera satisfizo sus demandas con los artistas egipcios, fuera de su país Y que con esto, tal vez los egipcios fueron uno de los precursores de este género, casi sin saberlo. Es difícil aseverarlo como algo tangible lo que se puede afirmar es el hecho de que muchos de estos retratos han sido descubiertos en la región de El Fayum, y en Palmira, y representan en su mayoría a razas extranjeras en Egipto, ahora si, bajo los estándares del arte grecorromano.

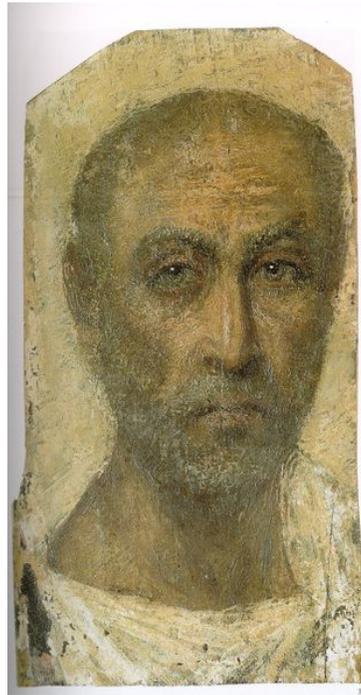
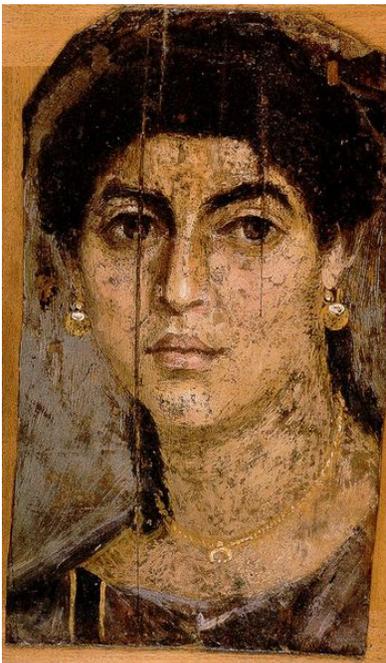


Fig 10 Retratos anónimos pintados, encontrado en tumbas, región del Fayum

¹⁵ Galienne y Francastel Pierre. *El Retrato*, p. 42

Pero a medida que la influencia de la pompa oriental le fue ganando la partida a la pretensión naturalista del arte grecorromano, las figuras se fueron sintetizando y aplanando poco a poco “y los ojos, como si se sorprendieran ante el irremediable derrumbe del ordenado mundo clásico, se fueron abriendo desmesuradamente. Los rostros iban ganando en dignidad y majestad. Era ya lo único que le quedaba al hombre en medio de un imperio agotado y resquebrajado”¹⁶

Por esto, cuando los primeros cristianos del Imperio romano de Oriente y, posteriormente, del Imperio bizantino, quisieron exponer, sobria y dignamente, la humana gloria del hijo de Dios, hallaron los modelos compositivos en el último arte de Egipto. Y supieron comprender que éste, “anticipándose a los nuevos tiempos, había acabado con tres mil años de retrato antiguo, cediendo el privilegio a la mirada insoslayable, severa y bondadosa de unas figuras que ya no necesitaban de un cuerpo bello para ser eternamente recordadas”.¹⁷

1.2 El retrato en el Renacimiento.

Lo comprendido como Renacimiento es uno de los grandes momentos en la historia universal que marcó el paso del mundo Medieval al mundo Moderno. Es un fenómeno muy complejo que abarcó todos los ámbitos y las artes no fueron la excepción. Al respecto podemos decir que un referente en cuanto a innovación y concepción de la imagen atañe al pintor conocido como Giotto (1267- 1337), considerado uno de los precursores de la

¹⁶ Pedro Azara. *El ojo y la sombra*, p. 62.

¹⁷ *Ibidem*, p. 62

pintura Renacentista, quien trató de otorgar, relieve a los objetos, por medio de luces y sombras, dando un carácter de tipo naturalista a sus imágenes –sin dejar de mencionar- la influencia marcada que también tuvieron estos artistas del Renacimiento de los modelos clásicos antiguos. Es así como se inicia un gran desarrollo del género retratístico:

Los italianos creían que Roma había sido el centro del mundo civilizado, y que su poder y gloria declinaron desde el momento en que las tribus germánicas de godos y vándalos, terminaron con el Imperio Romano. Comenzaron a denominar el arte de aquella época gótico, (en cierta forma peyorativa) lo que quiere decir bárbaro. Aunque cabe señalar que las ideas de los italianos tenían escasos cimientos ya que, setecientos años separaban la irrupción de los godos del nacimiento del estilo artístico que conocemos como gótico. Pero todos sabemos que en realidad el Renacimiento llegó gradualmente y que su antecesor contribuyó en gran medida.

-1.2.1 Renacimiento Italiano s XV y XVI

Por supuesto, la Edad Media no acabó de forma repentina. No obstante, sería falso considerar la historia como una perpetua continuidad y por tanto, al renacimiento como una mera continuación de la edad media. Una de las más significativas rupturas renacentistas con la tradición medieval se encuentra en el campo de las artes plásticas más puntualmente en la representación aunada a que los italianos movidos bajo ideas, que sentían ellos; debían revivir la gloria del mundo antiguo. “El suelo italiano era como una constante tentación”¹⁸, ya que se empezaban a realizar los descubrimientos de bellas y perfectas

¹⁸ Pedro Azara. Op. cit. p. 98

estatuas labradas en mármol como las de Apolo y Venus, en las cuales encontraron un camino propicio para la representación naturalista y de tipo estilística de sus obras.

Pero estas estatuas estaban muy por encima de los mortales, alejados totalmente de toda desventura e imperfección humana, y que arrojando como resultado, que al tomarse como modelo artístico, no podían dar lugar sino a -orgullosos retratos con tintes irreales-.

Y eso fue precisamente lo que ocurrió con mucho de lo que conocemos de las obras de los siglos XV y XVI; como por ejemplo con las de Mantenga y Piero della Francesca, y según dice Pedro Azara en su libro, -El Ojo y la sombra- “parecían imágenes de estatuas, no de seres de carne y hueso. Los gobernantes eran apolíneos, los guerreros estaban hechos unos adonis, las damas amables eran como una encarnación venusina y las cortesanas venecianas o francesas, cuando salían de caza a pecho descubierto, adquirían la apariencia de una Diana al acecho”.¹⁹

Una anécdota muy conocida es la de Piero della Francesca*: La ciudad de Urbino, se encontraba muy cerca de la población donde vivía el pintor y este creó un retrato, (de las numerosas obras que realizó para su gobernante), Federico da Montafeltro. Donde se nos presenta un retablo que muestra a la virgen y a los santos. Y como donante de la obra, Federico es representado en la escena con una actitud dócil, pero a su vez con una presencia un tanto imponente. El personaje se encuentra de perfil, “como la imagen de un César cincelada en un denario”²⁰, pero que oportunamente, sirve para encubrir el hecho de que

¹⁹ Pedro Azara. Op. cit. p. 99

* Este ejemplo fue extraído de Ibidem p. 99

²⁰ Ibidem p. 100

una estocada le había costado un ojo en una batalla, aunque el impacto recibido en el puente de la nariz, su deformado rostro luce tan digno como el de un héroe. Nos queda claro entonces, que de esta forma no carece de veracidad, pero tampoco renuncia al tono favorable.

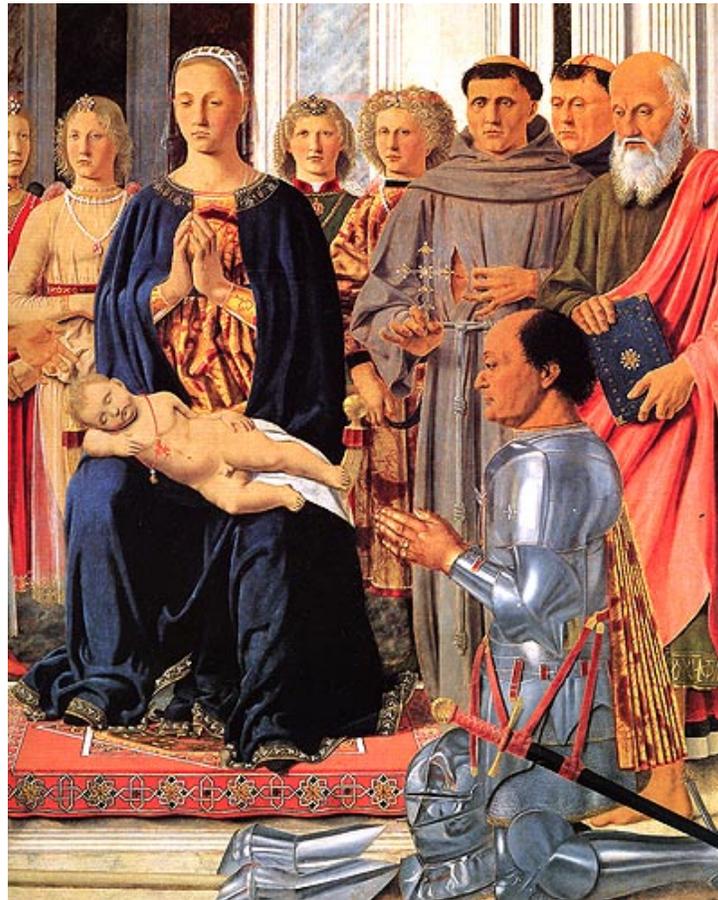


Fig 11 Retrato de Federico da Montalfredo (detalle), 1475, Piero della Francesca

Ghirlandaio se inclinó por un criterio similar, cuando supo otorgarle dignidad y gracia ala desfigurada nariz del anciano, que se nos aparece en su obra, y que disminuye el matiz casi grotesco al presentarse como un tierno abuelo con su nieto²¹.



Fig 12 Retrato de un anciano con un niño 1480, Domenico Ghirlandaio

Otro caso similar es el de Tiziano cuando pinta a Isabel del Este: ella tenia setenta y tres años de edad y la duquesa muy pertinentemente le envió un retrato suyo, realizado hace cincuenta años para que este la recreara y transcribiera con la gracia de su juventud²².

También pasaba en muchos casos, que los personajes, no siempre posaban por falta de tiempo, u otras razones, pero exigían reconocerse en el retrato. Lo cual le atraía grandes

²¹ Este ejemplo fue extraído de Ibidem, p. 100

²² Anécdota extraída de Ibidem, p. 100

problemas al pintor, ya que a veces tenían que hacerlo a partir, de dibujos o cuadros anteriores, no siempre muy veraces, o siguiendo las descripciones verbales de los emisarios.

Cabe señalar que a pesar del gran abanico de posibilidades se encontraron limitados por teóricos, donde Alberti, es uno de los más representativos y los cuales exigieron que se apegasen al método que habían tomado tanto de las obras de sus predecesores como de los escritos y modelos de la Antigüedad. Y que termino por adoptarse una serie de preceptos metodológicos, de proporciones y cánones, implantados de belleza ideal.

Lo cual por un lado creo un desarrollo naturalista en el tipo de presentación pero por otro lado lo limito a rígidos cánones estéticos, pero que esgrimió como antecedente para que en el quattucento alcanzara mayores posibilidades.

Eso quiere decir que “al insistir en una fidelidad a la naturaleza el artista se liberó (sí), de las estilizadas convenciones de la composición medieval, ya que la naturaleza ofrece una diversidad infinita de formas y colores. Pero al mismo tiempo el naturalismo originaba un nuevo desafío, porque en la naturaleza no hay ninguna ley que imponga una organización armoniosa de los colores y los objetos como la que necesita el artista para lograr una composición agradable”²³

²³ Ball Phill. *La invención del Color*, p. 145.

En lo que es considerado el Alto Renacimiento, encontramos por ejemplo un Leonardo quien representase una ruptura con los modelos universales establecidos durante el Quattrocento. Se opuso al concepto de "belleza" ideal, defendiendo la imitación de la naturaleza con fidelidad, sin tratar de mejorarla. El artista, creía, debían conocerse no solo las reglas de la perspectiva sino todas las leyes de la naturaleza y el ojo era para ello el instrumento perfecto como medio para obtener toda esa información. Se cree que Leonardo no extraía sus teorías, como resultado de largas especulaciones abstractas, sino de la comparación de sus propios éxitos experimentales con las obras ajenas. El Tratado de Pintura es una muestra de ello y su doctrina.

Ya en uno de sus retratos tempranos, como es el que representa Cecilia Gallerani (quien es considerada, como amante de Ludovico Sforza), se advierte el hecho de que a pesar, todavía, de su inmersión en la formalidad del Renacimiento, ya nos revela la disposición de la joven, (con su cabeza y su cuerpo en ángulos ligeramente diferentes), un avance en sofisticación con relación a ejemplos anteriores del retrato.



La identidad de esta joven, durante muchos años desconocida, se ha fijado por fin en una de las amantes de Ludovico Sforza, Duque de Milán. Se trata de Cecilia Gallerani, quien aparece retratada con un armiño en los brazos. Este animal se usaba para cazar ratones, pero además, probablemente se trata de una alusión al nombre de la muchacha, puesto que armiño en griego se pronuncia "galé". Estos juegos eran muy comunes, como el del citado retrato de Ginevra u otros de la época. El retrato fue tan retocado en épocas posteriores que llegó a dudarse de la intervención de Leonardo en el mismo. El fondo no debía de ser negro en origen, sino que posiblemente tuviera elementos paisajísticos. El cuadro pasó a poder del rey de Francia, admirador de Leonardo y conquistador de Milán. Durante la Revolución Francesa su destino fue el príncipe Czartoryska, en cuya colección se mantiene hasta nuestros días.

Fig. 13, La dama con armiño (retrato de Cecilia Gallerani), 1498, Leonardo Da Vinci.

Pero en el tema de la célebre Mona Lisa (la modelo identificada como Lisa Gherardini esposa de Francesco del Giocondo), ocurre un hecho un tanto contradictorio, algo que proclama en su tratado “harás la figuras de tal manera que resulte fácil de comprender cuál es su espíritu; si no es así, tu arte no será digno de ser elogiado”²⁴ aunque muy curiosamente Mona Lisa, conocido como el cuadro más famoso de la historia del arte, precisa, “²⁵en gran parte por su misterio, y no por que su espíritu sea fácil de comprender”. Y es que los rasgos tienen demasiada individualidad como para que se limitase a representar un tipo ideal, pero a su vez, el elemento de la idealización es tan intenso que

²⁴ Galienne y Francastel Pierre. Op. cit p. 117

²⁵ Ibidem p. 117

borra el carácter de la retratada. Creando así un armonioso equilibrio entre dos principios opuestos.

Otro de los grandes maestros del Renacimiento es Rafael, quien dio muestra de su talento especial para el retrato a comienzos de su vida artística. Y supo conciliar entre el Renacimiento temprano y lo que es estimado como el Alto Renacimiento. Pero en sus retratos, él no halagó ni hecho mano de convencionalismos. El del papa León X, es muestra clara de ello, no parece más atractivo en el cuadro, de lo que era en realidad, sus facciones adustas, de rigurosas mandíbulas, han sido reproducidas con meticulosidad estricta, casi flamenca. No obstante, la presencia del pontífice es autoritaria, emana poder y dignidad, incluso más allá de su importante su cargo, su ser interior mismo. Es fácil percatarse de que Rafael no ha falsificado la personalidad del retratado, sino que la ha ennoblecido y concentrado, como si hubiese tenido la buena fortuna de poder observar a León X en su momento supremo.



Fig 14 Retrato del Papa Leon X con dos cardenales 1518-1519, Rafael Sanzio.

Muerto Rafael, Tiziano, paso a ser el retratista más solicitado de su época. En el hombre del guante, percibimos un tratamiento suave con intensas sombras, refleja todavía el estilo Giorgione. Absorto de sus pensamientos, diríase que el joven no se da cuenta de nuestra presencia; esa leve melancolía se pinta en sus rasgos.

Cabe señalar que Tiziano llega a su apogeo técnico del óleo, luces vivas, ricas, con tonos intensos y oscuros, delicadamente modulados; las pinceladas sueltas, apenas son perceptibles, pero veinticinco años más tarde en el cuadro que reproduce a Paulo III y sus nietos en la que las pinceladas, son rápidas y vigorosas, de tal manera que de la impresión, de cierta inmediatez, pareciera casi, un primer esbozo, algunas partes están, en realidad, sin terminar, aun cuando la composición formal deriva del papa León X de Rafael.



Fig. 15 Paullo III y sus sobrinos el cardenal Alessandro Farnese y el duque Octavio Farnesse 1546, Tiziano Vecellio.

En la técnica de Tiziano es más libre, resalta también el misterioso dominio del carácter humano: la escuálida figura del papa, contraída por la edad, pero que aun ejerce autoridad sobre sus nietos. Es aquí cuando comparando estos retratos, vemos en un cambio de técnica pictórica, no como un simple fenómeno superficial sino incluso un cambio de intención del artista. Muy conveniente para el arte retratístico ya que al ser una técnica más suelta y libre comienza a su vez una búsqueda por explorar las emociones y la subjetivación en los personajes retratados.

-1.2.2 El arte del Norte s XV y XVI

Aunque es evidente que estuvo influido por la instrucción y el saber italiano, el Renacimiento del norte de Europa, encierra unas ciertas características distintivas y unos rasgos comunes a toda la región que permiten considerarlo en su conjunto. De hecho mas que un renacer podríamos tomarlo como un Gótico Tardío en cuanto a arte refiere:

En el caso particular de Van Eyck, su observación de la naturaleza, fue minuciosa y detallada, los artistas meridionales de su generación, los maestros florentinos del círculo de Brunelleschi, desarrollaron su metodología, basándose en el hecho de representar la naturaleza, casi con científica exactitud: comenzaban trazando líneas de perspectiva y sobre ellas cuerpos humanos mediante rigurosos conocimientos de la anatomía y las leyes del escorzo. Van Eyck, puede decirse que tomo el camino opuesto. Logro la ilusión del natural añadiendo cuidadosos detalles de lo que el veía. Cabe resaltar que el arte nórdico es conocido por representar concienzudamente los interiores, a si como, flores, joyas o edificios; mientras que sus colegas italianos, de la belleza corporal y una clara perspectiva geométrica.

Y es a el a quien se le adjudica la invención del óleo, pero en realidad no fue el primero en utilizar el aceite como medio aglutinante para pigmentos; incluso los italianos ya lo empleaban antes de que Antonello Da Messina aprendiera los técnicas de Van Eyck y los trajera alrededor de 1470. Pero lo que si se puede afirmar es que fue él quien supo sacar mayor provecho de sus posibilidades. Philip Ball habla de este evento así:

“Hay una ironía gratificante en que el Renacimiento tenga una deuda inmensa con una innovación técnica importada del norte, cuna de los estilos “góticos”, que para los italianos representaba cuanto había de bárbaro y grosero en la Edad Media. Hasta el patriótico Vasari, para quienes los pintores florentinos eran los más excelsos del mundo, reconoce que la pintura al óleo llegó a su patria desde Holanda”.²⁶

El arte de Van Eyck consiguió tal vez su máximo triunfo en la pintura de retratos, como el célebre “Matrimonio Arnolfini”, que representa a un comerciante italiano, Giovanni Arnolfini, llegado a Holanda en viaje de trabajo en compañía de su joven esposa Juana de Chenany. Y en el fondo una refinada habitación, que nos invita a la intimidad de los personajes, donde los zapatos son colocados en el suelo desenfadadamente, además de encontrarnos con diversos objetos cargados de gran simbolismo y para rematar, el autorretrato del pintor y un testigo, reflejados en el espejo del fondo y dispuesto en medio de la unión de las manos de aquellos personajes.

Es conveniente de igual forma referirnos a otro de los cuadros de Van Eyck como es “La Virgen de Autun”, en el que podemos observar que muy en contra de la costumbre de la época: de colocar a la virgen en el centro del panel, otorgándole un cierto status, en este caso se encuentra dispuesta de lado en un rincón compartiendo la escena, “democráticamente con Juan Baviera” quien pertenecía al linaje de los príncipes guerreros, era hijo de Alberto duque de Baviera y que se nos presenta con un ceño de hombre de carácter fuerte y ambicioso. Y es precisamente este hecho el que llama la atención ya que a pesar de la inclinación no indica sumisión ni humildad, al contrario se encuentra a partes iguales, como si estuviera al mismo nivel que la sagrada virgen, además de ser bendecido por el niño bajo el fondo de una ciudad. Como si fuese él nuevo encargado por designio divino de esta y el cuadro una constatación pública de ello.

²⁶ Ball Phill. Op. cit, p. 152



Fig. 16 Madonna con Chancellor Nicholas Rolin (La Virgen de Autun), Jan van Eyck. 1433.

A diferencia de Italia, los países del norte, en los que la influencia clásica apenas aparece, de alguna manera se ven afectados por el movimiento llamado italo-flamenco, que sería como un híbrido de ambas corrientes, para determinar en gran medida las formas de representación venideras y por lo tanto el retrato occidental, un gran ejemplo de ello, es el caso de Durero (1471-1528, Nuremberg); que dedicó gran parte de su vida a la racionalización del arte siguiendo las teorías que le llegaban de la Península italiana adoptando ciertos criterios como aquellas especulaciones sobre la arquitectura y sobre los objetos susceptibles de ser traducidos en relaciones numéricas, las cuales sucumbe y comienza a plantearse, el problema de la representación racional del cuerpo humano, buscando desesperadamente una suerte de conciliación entre la teoría y la práctica.

A su regreso de Venecia pinta unas acuarelas tituladas “Montañas italianas”, y no inscribió el nombre del lugar, la localización específica (título apropiado), ya que no le interesaba, mas que como modelo de estudio, captado con una lozanía casi intemporal, con un evocación de la naturaleza en su complejidad orgánica del panorama que se le presentaba en aquel paisaje. Sólo frente al modelo vivo Durero sabrá que ninguna clave mecánica o conformidad de regla, le servirá para su representación.



Fig 17 Montañas Italianas, acuarela sobre papel, Alberto Durero 1945.

Desde el primer autorretrato (de una larga serie que habría de realizar a lo largo de su carrera) que le ordeno hacer su padre a la edad de 13 años, como aprendizaje y ayuda a su formación, el cual le funcionara como documento de investigación; intercambiando los ángulos de perspectiva incluso psicológica. Probablemente este hecho le marco al grado de ser considerado uno de los primeros artistas que siente fascinación por su propia imagen y también comenzando ya con una larga trayectoria en lo que a pintura de retrato se refiere, donde la mayor producción se sitúa entre 1518 y 1528 año de su muerte.

Pero Durero no es el único en su época que aumenta la producción de retratos, en los países del Imperio donde penetra la Reforma se le atribuye el retrato, de forma repentina, a un lugar que no había tenido, hasta entonces el mundo gótico germánico. El protestantismo enemigo de las imágenes, heredero , de todas las antiguas herejías de la Edad Media, descarta el cuadro religioso, tolera la pintura laica y dentro de ésta el retrato se convierte en el vertiente de todas las aspiraciones artísticas que del siglo.



Fig.18 Dibujo hecho por Durero a la edad de 13 años.



El encuentro es un poco áspero, ya que encontramos en Alemania todavía en vigor a la Edad Media y por otro lado el espíritu racionalista moderno italiano, en la cual se aprecia con Dürero, el desconcierto que produce, precisamente este choque entre ambas.

Fig 19 Autorretrato, Alberto Dürero 1498.

Y así el artista occidental se ira planteado nuevas formas de representación (por lo regular encaminadas a desarrollar una imagen mucho más naturalista); a través de los diversos estilos y materiales, según las modas. Es por ello que he retomado en este proyecto los géneros clásicos considerados más importantes para facilitar la comprensión del retrato, a nivel historia y también para entender las problemáticas y variantes a las que se enfrentara en el Arte del s. XX. Hasta devenir en una condición más libre en el que se le otorgue gran importancia a la penetración psicológica, a ciertos aspectos un tanto subjetivos y con nuevas y alternativas formas de representación así como a la condición y al papel que desarrolle tanto el artista como el retratado dentro de este.

Situación que se hace más evidente en lo comprendido como Arte Contemporáneo, del que hablaremos a su debido tiempo puesto que esta confrontación será decisiva para redefinirnos el término mismo.

CAPITULO 2

PERCEPCIÓN Y NUEVA CONCEPCIÓN DEL RETRATO A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

CAPITULO 2

PERCEPCIÓN Y NUEVA CONCEPCIÓN DEL RETRATO A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORANEO

2.1 Percepción. La máscara y el rostro

Este capítulo pretende indagar de forma más precisa ¿que interviene en la creación de un parecido extraordinario? y/o ¿qué factores se entretajan para la conveniente manufactura de un retrato? tomando como punto de partida la siguiente cita hecha por Gombrich: “Las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas”.²⁷ (Cita que se irá comprendiendo a lo largo del trabajo).

Trataré de destacar lo realmente importante que resulta lo comprendido como percepción ya que para tener un juicio más exacto en lo que a retrato se refiere, es ineludible hablar de esta, puesto que es el primer paso que el artista se plantea frente al modelo para tener una captación mayor, no solo es cuanto a reproducción de una efigie sino en un sentido más extenso del termino como veremos a continuación, con diversos ejemplos de ello, bajo distintas épocas y tipos de retrato, que no sólo nos ayudaran a la agudeza del tema, dentro de las diferentes perspectivas sino a tener una mayor conciencia incluso como público de la manera que se califica y percibe un retrato.

Esto arrojará como resultado que para la realización de este, el autor se puede valer de diferentes métodos y formas más alternativas de representación cuestionando un poco

²⁷ Ernest H. Gombrich. *Arte, percepción y realidad*, p. 16.

los modos tradicionales y proponiendo otras facultades que incluso tendrán que ver con situaciones más subjetivas y no por ello se apartara o distanciará del lo comprendido como genero retratístico, simplemente se enriquecerán las diversas posibilidades de este. Situación que se pone de manifiesto con la llegada del arte contemporáneo y de la cuál también se hará mención.

- 2.1 Percepción

Definamos pues ¿qué es percepción?:

Según el diccionario Enciclopédico Salvat, la define como “el proceso por el que alguna persona elabora y ordena los datos que le proporcionan los sentidos”²⁸

En el campo de la psicología es definida como “la materia prima entregada al cerebro por los órganos de los sentidos, la cual es conducida por los nervios sensoriales, la interpreta y utiliza el individuo de acuerdo con sus experiencias pasadas para seguir promoviendo cualquier actividad que, en un momento dado, el individuo se encuentra realizando. La psicología de la percepción es, por lo tanto, una elaboración de esta clase de afirmaciones o, en otras palabras, una especificación cada vez mayor de las anteriores generalidades”²⁹, según Jonson en su libro *Essentials of Psychology*.

²⁸ Diccionario Enciclopédico Salvat, tomo IX, p. 1092.

²⁹ S. Howard Bartley, *Principios de Percepción*, p. 22.

En cambio Norman L. Munn, nos dice que:

La percepción es un proceso equiparable a la discriminación, a la diferenciación y a la observación. Habitualmente el término se usa para referirse a procesos nerviosos y de recepción relativamente complejos, que se encuentran en la base de la conciencia que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Dicha conciencia se conoce como percepción.

Aunque el término percepción se restringe a los aspectos que se refieren a la experiencia, tiene ciertas implicaciones conductuales. La percepción de objetos, situaciones y relaciones está frecuentemente correlacionada con reacciones externas particulares.³⁰

Es decir es un acto por el cual se conoce o reconoce una realidad, sea o no sensible, de la que resulta una imagen conformada por las sensaciones o impresiones provocadas por el objeto presente a la conciencia, por asociaciones o apreciaciones posteriores y por los juicios estimativos relacionados con él.

Gracias a está podemos distinguir y reconocer a nuestros semejantes, detectando lo esencial y separando lo accidental. Se trata de un tipo de destreza basado en el reconocimiento de formas, aislando características de un individuo, por encima de ciertas variables.

Pongamos un ejemplo para dejarlo más claro con las siguientes imágenes:



³⁰ Op. cit, p. 23.

Fig 19 y 20, Serie fotográfica digital de una misma persona, Andrea Lozano 2006



Fig 21 y 22, Serie fotográfica digital de una misma persona, Andrea Lozano 2006

-Las diferentes caras de una misma moneda-. Estas imágenes antes mostradas dan cuenta de las diversas expresiones cuando partes móviles de rostro y cuerpo responden al impulso de diferentes estímulos. Ambas series nos muestra un individuo que cambia quizá con el ángulo de visión, la luz y otros factores, además de la configuración facial en constante movimiento perpetuo, un movimiento que sin embargo no afecta a la experiencia de la identidad fisonómica, sigue siendo la misma persona, a pesar de las evidentes gesticulaciones.

La percepción en este caso actúa como el que comunica y ordena el principio de forma por encima de los variantes elementos y se encargará de dar una aprehensión global de una realidad.

Si bien es cierto no hay dos personas que vean un objeto de la misma manera. Incluso cuando el ojo trabaja perfectamente y reproduce en la retina la imagen exacta del objeto visto, el cerebro la interpreta de acuerdo a una compleja serie de asociaciones, pero aun así todos podemos encontrar comunes denominadores en un rostro a lo cual llamaremos *constante*. A pesar de ello el armazón no permanece estático: todos cambiamos

a lo largo de la vida de un día a otro, de un año a otro. De hecho nuestro rostro no es el mismo a la hora de levantarnos por la tarde o en la noche, pero aun así permanece una sensación de constancia.

Cuando mejor conocemos a una persona, y cuando mayor es la frecuencia con que vemos su rostro, menos nos percatamos de esta evolución. Si miráramos el álbum personal de un amigo –por ejemplo- sería mas evidente este cambio del paso del tiempo, que no solemos notar en la cotidianidad. Véase entonces la imagen de la página siguiente.



Fig. 23 Registro fotográfico de Grace Osgood, colección científica de Time- Life, El Crecimiento, México 1978.

La historia fotográfica de esta niña registra el crecimiento, de la infancia a la pubertad. Grace Osgood tenía ocho semanas en la primera foto; las otras se le tomaron cada año. A los seis años (segunda fila, segunda de la derecha) ya no parece un bebé, y a los trece (fila inferior, segunda de la izquierda), en plena adolescencia, ya es notable su conversión a mujer.

Si miramos solo la primera y última fotografía, el cambio evidenciara y afectara directamente al marco de referencia. Seguramente nos esforzaremos en tratar de encontrar el parecido entre una y otra o quizá probarnos a nosotros mismos que no podemos detectarlo. Entonces nuestro intento subsecuente será el de *asociación*. Es decir: mirar la primera foto de la izquierda, (Grace Osgood de ocho semanas) y reconocer el parecido en la última de la primera fila (Grace Osgood de tres años), y así sucesivamente hasta relacionarlas y familiarizarnos con ella.

A la experiencia de encontrar el parecido, entre una y otra dará lugar a un tipo de fusión perceptual basada en el reconocimiento. Y estará cimentada en una impresión global que se tenga de la persona. Ósea notar ciertos datos clave y característicos, por encima de todas las variables, la cual dará lugar al entendido de una expresión dominante.

Buscar en forma general esta misma, es una manera muy común de percepción y un ejemplo muy claro, podría ser, el tipo de letra:

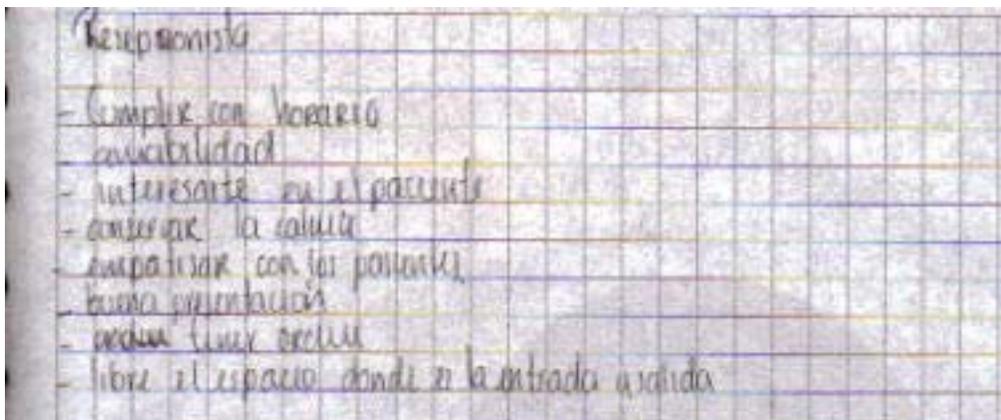


Fig 24 Nota a pluma, escaneada. Andrea Lozano 2007.

Si comparamos esta letra con la nuestra (por ejemplo), sería muy evidente la diferencia entre una tipografía y otra, con sólo mirarlas podremos notar estas distinciones. Si centramos nuestra vista en alguna una de ellas, podremos notar esa noción de constancia, incluso un patrón de repetición, aunque la imagen no sea del todo legible esto es fácilmente notorio. Quizá nos sería difícil explicarlo, pero aun así podríamos reconocerlo por encima de todas las variedades de tono, línea o presión, por que somos sensibles a esa expresión que le caracteriza.

Del mismo modo sucede con las personas, quizás nos costaría mayor trabajo describir con precisión sus rasgos particulares; incluso los de nuestros más allegados, pero aun así podríamos identificarlos sobre una multitud, por que eso no menoscaba la familiaridad que tenemos con respecto a su rostro.

Otra forma de problematización perceptual ya antes mencionada es la de asociación y una de sus vertientes de esta misma, sería la de “clasificación”, ya que el ser humano tiende a encontrar parecidos, ordenarlos y reagruparlos ya sea por tamaño, color, peso, textura etc. En cuanto a la experiencia del reconocimiento fisonómico, que especialmente encuentro interesante, citaré los siguientes ejemplos:

- 1- Mírese el detalle del famoso cuadro del papa Inocencio X, realizado por Diego Velázquez, y obténgase una impresión global de esta, (no es necesario ser muy escrupuloso, basta con echar una sencilla mirada).



Fig 25 Detalle del retrato del Papa Inocencio X, Diego Velázquez 1650.

2- Ahora inmediatamente mire la siguiente imagen del actor estadounidense Gene Hackman.*



* Este ejemplo fue extraído de la página web www.parecidosrazonables.com

Fig 26 Fotografía del actor Gene Hackman

¿Que vemos? Un sorprendete parecido, ¿no es así? De forma inmediata, incrédulos todavía en lo que vemos trataremos de explicárnoslo y concluir si existe o no parecido.

Lo primero que haremos seguramente, es identificar esos puntos donde creemos que convergen, es decir ¿en que se parecen? y asociar cada una de ellas. La nariz, la frente, las cejas la expresión. En segunda instancia (casi como si fuera una regla general), nos esforzaremos todavía en encontrar en que “no” se parecen.

Al final entraremos en un intenso y acalorado debate, citando a Gombrich, podremos decir:

Para quien estudia la percepción, tales discusiones nunca pueden ser aburridas, pues el propio desacuerdo sobre lo que ven es campo abonado para quienes contemplamos la percepción como un acto casi automático de categorización en universales. Lo que la gente experimenta como parecidos arroja luz sobre sus categorías perceptuales³¹

De tal manera que siempre resultan atractivos, los desacuerdos y debates así como los convenios, ¿Quién no ha comentado con un colega, cuando una persona nos recuerda a otra? Quizá no en un estricto parecido fisonómico puede incluso en categorías más relativas, como actitudes, modos, gesticulaciones etc., eso solo nos habla de que la percepción va mucho más allá de aspectos obvios o simplemente visuales. Otro ejemplo muy cotidiano, es el clásico “parecido de familia”, ¿Cuántas veces entre hijo y padre u hermanos, existe una gran diferencia entre sus rasgos individuales, y aun así nos recuerda al padre tan pronto como vemos al hijo, sin que necesariamente sean idénticos. A esto

³¹ Ernest H. Gombrich. Op. cit. p. 24.

popularmente se le conoce como “aire de familia” y/o en términos más formales se le describe como *aria*:

Petrarca discute el problema de imitar el estilo de un autor admirado, y dice que la semejanza debería ser como la que hay entre un hijo y su padre, donde suele haber una gran diferencia entre sus rasgos individuales y sin embargo, cierta sombra, o lo que nuestros pintores llaman el *aria*, aun cuando, si la cuestión se sometiera a medición, se encontraría que todas las partes son diferentes.³²

-2.1.1 La mascara y el rostro

Muchos autores definen a la máscara como: una pretensión deliberada de presentarnos al mundo, podría decirse que es una pose artificial con el que los hombres cubren su apariencia mas natural y genuina, para ocultarse, transformarse o representarse como algo distinto. Una máscara es una segunda cara, que oculta lo que somos por el que queremos ser. O mejor dicho: reviste nuestra apariencia primigenia para revelar otro aspecto de nuestra imaginación y nuestros deseos. En ese sentido Gombrich comenta que “el arte que experimenta con la máscara es, naturalmente, el arte del disfraz, el arte del actor”.³³

Artificio muy bien conocido por ellos, ya que su destreza consiste en verle, precisamente, como si fuera otra persona. Por supuesto que un buen actor no necesitara ir mas allá del maquillaje, vestuario, peluca etc. Ya que su histrionismo será mas importante y memorable que los medios de los que se valió para interpretar a un personaje.

Un gran ejemplo de ello es la actriz mexicana Adriana Barraza, en su papel por la que fue nominada al oscar como “mejor actriz secundaria”, por su actuación en la película

³² Ernest H. Gombrich. Op. cit. p. 24.

³³ Ibidem 24.

Babel, en la que interpreta a una “típica” mujer de edad, inmigrante mexicana, empleada como niñera de una familia norteamericana:



Fig. 27 Fotografía de fragmento de la película Babel 2006, Adriana Barraza en su personaje de Amelia.

El impacto contrastante en el que nos causa al verla como una mujer sofisticada y elegante que asiste como invitada especial a la ceremonia de los Oscars:



Fig.28 Adriana Barraza en la ceremonia de los Oscars 2006.

En la primera imagen obviamente el atuendo y los recursos visuales pueden ayudar, a la caracterización del personaje, pero lo que realiza la transformación realmente es el cambio de actitud, a pesar de valerse de medios muy sencillos. En el opuesto (la segunda imagen), la actriz, sigue ciertos protocolos, impuestos en el contexto en que se presenta. Evidenciando lo que los sociólogos ponen de manifiesto al decir que de alguna u otra manera, todos somos actores, y representamos uno de los papeles que la sociedad nos brinda, en diferentes escenarios y situaciones. Es decir:

En cierta etapa del desarrollo humano, el hombre concibió la idea de un yo, de una identidad personal definida, e hizo de este yo un objeto de orgullo, un objeto que podría mostrarse separadamente, y valorarse por su aislamiento, su definición, su excentricidad.³⁴

Pero ¿realmente somos tan únicos y originales? ¿Acaso no somos, también, una mezcla de los signos externos que nos influyen de manera consiente e inconsciente?

³⁴ Herbet Read, *Imagen e Idea*, p. 162

De tal manera que primero obtenemos una conciencia del yo, haciendo una distinción entre el yo y los objetos (a través de la reflexión), concluyendo que el yo no es yo hasta que es consciente de sí mismo y de casi forma inmediata nos damos cuenta de que vamos adquiriendo características de nuestro entorno.

Y esto arroja como resultado una manifestación una tendencia que ha estado presente a lo largo de la humanidad que sería la “inserción al grupo”, horda o tribu con sus tabús, a la sociedad y con sus respectivas convenciones. En el vestir, hablar, en la escritura, el instinto nos llevará siempre a la adaptación. En otras palabras, la conciencia social y colectiva ha sido en general mucho más fuerte y mucho más imperativa que la conciencia del yo.

Es ahí donde encontramos los diferentes “tipos-prototipos” en la sociedad con la que estamos familiarizados, y en la que mostramos una propensión a la categorización de estos mismos. Pongamos un ejemplo, (que no intenta en ningún momento ser prejuicioso u ofensivo, si no más bien evidenciar la forma de categorización que hemos adquirido):

- 1- Imagínese un tipo-prototipo de una Secretaria de gobierno
- 2- Ahora describa como piensa usted que comúnmente se vestiría
- 3- De que hablaría, que edad en promedio tendría etc.
- 4- Ahora compare con otro tipo-prototipo de doctor, escritor, estudiante, trabajador, etc.

Y aunque la vida nos enseñe que en toda regla siempre hay una excepción nos daremos cuenta, sin exentarnos a nosotros mismos, de que nos modelamos en función de las expectativas de los demás, que asumimos la máscara o, o la persona que la existencia nos asigna y nos vamos transformando en nuestro tipo hasta que este moldea incluso nuestra conducta.



Fig. 29 Bosquejo preliminar de Albert Einstein por Hans Erni 1957

En este bosquejo preliminar para un retrato posterior de Albert Einstein por Hans Erni podemos observar cómo un puñado de líneas trazadas con habilidad puede sugerir una gran riqueza de detalles. El artista no sólo captó la mirada y la melena de Einstein sino la posición de sus dedos y su característico desaliño.

Apenas importa cuán trivial sea el rasgo distintivo que se tome, siempre que sea identificable fácilmente, será un perfecto material para actores y caricaturistas. Véase la

imagen siguiente del biólogo británico Charles Darwin, autor del libro “El origen de las especies”.

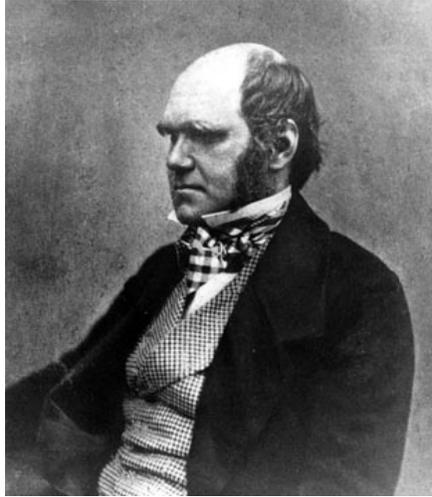


Fig. 30 fotografía Charles Darwin, captado por la sociedad de fotógrafos “El Mazo y el Zorro” en 1854

Esta fotografía tomada en 1854, nos muestra a un Charles Darwin joven, -estoy segura causa conflicto- ya que no corresponde a la típica apariencia con la que solemos recordarlo. Ahora mírese la siguiente caricatura de la época y notara una mayor familiaridad con los rasgos que consideramos son inconfundibles del famoso biólogo, a pesar de ser una dibujo que intentaba ridiculizarlo.

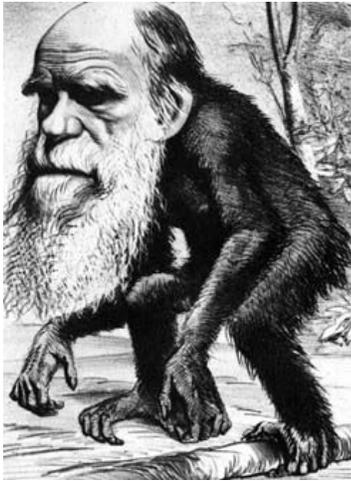


Fig. 31 Caricatura de Darwin en la revista "Hornet"

Es ahí donde nos acercamos al campo de la caricatura, o más bien al terreno intermedio entre la caricatura y el retrato. Pero no debe confundirse la persona con la personalidad ya que la primera refiere a la condición o cualidad de un individuo, ligados al comportamiento que persiste a lo largo del tiempo y las situaciones, por el contrario, la persona es la máscara que presentamos al mundo, y es generalmente un efectivo disfraz deliberado para el yo interior. En ese caso piénsese en el gesto de Napoleón de meter la mano en el chaleco y otros personajes de la cultura popular, que toman actitudes o gestos deliberadamente como un distintivo, que llega a ser premeditado.

De tal manera que estos ejemplos indican que usualmente captamos la máscara antes que el rostro. Aquí la máscara muestra las diferencias toscas, y mediáticas, los desvíos de la norma que distinguen a una persona del resto. Y es precisamente esta desviación de este tipo que llama nuestra atención y que podría ser un excelente recurso de identificación y que promete ahorrarnos esfuerzos, para realizar una mayor y escrupulosa revisión.

Claro, todo esto sin dejar de advertir que cuando un rasgo distintivo abrupto inesperado se interpone, el mecanismo puede quedar cegado, y crearnos cierta confusión. Es decir: la psicología de la percepción apunta que una impresión fuerte y dominante impide la percepción de umbrales más bajos, de tal forma que dificultara la detección de las variaciones sutiles.



Fig 32(izquierda) Sir John Vanbrugh y fig 33 (derecha) Sir Jhon Jennings por Godfrey Kneller's

Estas imágenes nos muestran de izquierda a derecha a Jhon Vanbrugh y a Jhon Jennings quienes fueron miembros del Kitkat Club del siglo XVIII que se exhiben en la Nacional Portrait Gallery, en Londres*. La primera dificultad a la que nos enfrentamos es que nosotros también nos quedamos atrapados por la máscara y es por eso que nos resulta difícil percibir el rostro de forma individual. Es necesario hacer un esfuerzo meticuloso, y

* Este ejemplo esta basado en libro de Gombrich Op. cit. p. 30

una búsqueda de tratar de dotar a estos personajes de cierta individualidad, dejando pasar por alto la peluca, la pose, la máscara social de la expresión entre otras cosas. Y la segunda dificultad que enfrentamos es precisamente ello “dotar de individualidad” al personaje, ya que no tenemos un referente cercano, por lo tanto tenemos muy pocos controles objetivos y nos sería difícil emitir un juicio sobre la persona de forma individual ya que este y otros tipos de retratos se limitan a los tipos más que a los individuos.

La máscara en la tradición del retrato en occidente



Fig.34 Bodegón con langosta, Jan Davidsz Heem 1606-1684

Lévi Strauss escribe:

En mi opinión, este deseo ávido y ambicioso de tomar posesión del objeto en beneficio del propietario o incluso del espectador constituye uno de los rasgos más originales del arte de la civilización occidental.^{35*}

³⁵ Jhon Berger, *Modos de ver*, p. 117

* Este ejemplo de la Fig. 20 fue extraído del mismo libro anteriormente citado Ibidem.

A lo largo de la historia del retrato nos hemos topado con diversos avances que han ido complementando la comprensión del género y como poco a poco y a su debido momento este se ha desarrollado dependiendo de la época, las modas, los recursos, las ideologías, los materiales etc. que lo han hecho más libre y por ende mucho más completo y enriquecedor el concepto del mismo. Sin embargo es tan bien necesario puntualizar en diversas problemáticas que ha tenido que confrontar, ya que a partir de encontrar las infinitas posibilidades que tiene el arte a nivel imagen en algunas ocasiones se ha vuelto demasiado tendencioso y premeditado. En ese sentido el recurso del que el retrato se ha valido es el del “uso” y hasta el “abuso” de la máscara en la tradición del retrato de Occidente incluso hasta nuestros días:

Si tratáramos de hacer una analogía entre la tradición pictórica de Occidente y los medios de comunicación actuales, encontraríamos que la pintura fungía como lo segundo, es decir expresaba visualmente alguna idea religiosa o social de lo que se pretendía mostrar, de tal manera que no es de sorprenderse que en cierta manera estuviera manipulada a favor de alguien o algo, es ahí justamente, donde surge la eterna relación entre el arte y las clases de poder. Y la pintura al óleo lograría significar el triunfo de esta relación ya que el termino “pintura al óleo”, podría designar más que una técnica una forma de arte, o un estilo de vida.

Si bien es cierto que la mezcla de pigmentos con aceite se conocía desde la antigüedad, como forma de arte no nació hasta que surgió la necesidad de desarrollar y perfeccionar una visión particular de la vida, para lo que técnicas como el temple o el

fresco quedaron obsoletas, ya que el óleo tiene esa cualidad de recrear a la perfección una ilusión óptica tridimensional en un soporte bidimensional. Es tal su potencial ilusionista que logra ser mayor incluso al de la escultura, ya que sugiere con toda pericia color, textura, temperatura etc.

Aunado a esta implicación intrínseca en la pintura al óleo, se encuentra el interés ideológico de las clases dominantes que supo ver en ello un recurso para mostrar la posesión material, estilo de vida y por ende un poderío que a su vez encontraría en el retrato un excelente complemento. Principalmente en Europa entre los años 1500 a 1900...

De hecho la pintura renacentista es quizás el punto donde comienza el desarrollo del retrato pictórico. Además de ser una fuente de conocimiento fue un instrumento de posesión, sin olvidar que justamente la pintura renacentista, fue posible gracias a las inmensas fortunas que se amasaron en Florencia y otros lugares, y que los ricos mercaderes italianos veían en los pintores hacedores de aquello que les permitiría confirmar su posesión de todo lo bello y deseable del mundo.

El cuadro *Los embajadores*, de Holbein (1533)* aparece al comienzo de la tradición y, como suele ocurrir con las obras de los primeros tiempos de una nueva época, no apela al disimulo. El modo en que está pintado muestra claramente el carácter de este tipo de pintura.

Este cuadro pintado con gran habilidad recurre tanto al sentido de la vista como al del tacto. Metal, seda, piel brocados, madera, objetos que simbolizan ideas, vestimentas suntuosas etc. Todo esto se traduce en una muy cuidada fabricación y manufactura, ó sea en

* Este ejemplo de la fig. 35 y la fig. 36 (que será este último citado a continuación) fueron extraídos del libro de Jhon Berger Op. cit. p. 100 y p. respectivamente 112.

una perfecta y deliberada escenografía, en la que la máscara encontrara un terreno irreprochablemente abonado en el que pueda caminar sin mayor problema, igual que si fuese un traje hecho a la medida (ver fig 37).



Fig. 35 Los embajadores (Jean de Dinteville y Georges de Selve), Hans Holbein 1533.

En cuanto a los dos hombres podemos notar que se muestran en actitud confiada y seria, mutuamente relajados, de hecho, hay en su mirada y postura una curiosa falta de expectación. Los objetos pintados sobre los estantes que hay entre ellos fueron pensados para suministrar, una lectura del cuadro con ciertas alusiones, incluso metafísicas (que solo conocedores podrían hacerlo), sobre su posición en el mundo:

En el presente nuestra lectura del cuadro sería la siguiente: los instrumentos científicos del estante superior se utilizaban en la navegación. Era la época en la que las grandes rutas comerciales del Océano se abrían al comercio de esclavos y al tráfico de mercancías que canalizaban las riquezas de otros continentes a Europa. El globo terráqueo que hay en el estante inferior es un mapa nuevo que recoge el reciente viaje de Magallanes.

Holbein ha añadido el nombre de las tierras francesas que pertenecían al embajador de la izquierda. Al lado del globo, hay un libro de aritmética, un libro de himnos y un laúd. Para colonizar un territorio era preciso convertir a sus pobladores al cristianismo, ya que para ellos la civilización europea era la más avanzada del mundo. Arte y religión incluidos.

El retrato formal, a diferencia del autorretrato o el retrato informal de un amigo del pintor, fue adquiriendo cada vez más una característica artificial, el rostro del modelo fue tomando una forma más y más general. Sus rasgos se convirtieron en una máscara que acompañaba al traje.

De tal manera que no sólo los rasgos y la pose, o la vestimenta contribuían a moldear esta máscara, ahora el fondo, llevado a ultranza, complementarían la idea. Animales, edificios, paisajes todo ello a favor de realzar la personalidad y posición social de los dueños.



En este cuadro realizado por el pintor Hendrik Danckerts queda expresada perfectamente la idea anterior, “el arte del retrato al servicio de la realeza” donde antes de captar a la persona nos muestra al propietario de aquel palacio y rey de Inglaterra Carlos II entre los años 1660 y 1685, donde se hace visible su jardinero (en actitud servil) sólo en función y apoyo a reforzar y constatar la figura de poder que es el rey.

La máscara ya no sólo involucra la apariencia e indumentaria de aquel personaje, ahora también involucra el fondo y las posesiones materiales.

Fig. 36 El jardinero real presenta una piña a Carlos II, según Danckerts C.1639-1678/9

Y es precisamente uno de los recursos que más llama la atención -el paisaje-, puesto que cuando creíamos que el cielo no tiene superficie, es intangible, no puede convertirse en una cosa o una cantidad determinada, hasta podría decirse que no le pertenece a nadie; de nuevo la tradición del retrato de occidente nos sorprende:

Antes del reciente interés por la ecología, no se pensaba en la naturaleza como en el objeto de las actividades del capitalismo; era más bien el escenario en el que se desarrollaba el capitalismo, la vida social y la vida de cada individuo. Los diversos aspectos de la naturaleza eran como objetos de estudio científico, pero la naturaleza como un todo desafiaba la posesión.³⁶

De hecho -inicialmente- los primeros paisajes en Holanda del siglo XVII; no respondían a ninguna necesidad social directa, obviamente los pintores abandonaban esta actividad o pintaban otra cosa que les reportara mayores ganancias. Y aunque podría decirse que la pintura de paisaje permaneció con relativa independencia, los pintores se vieron obligados a continuar con los métodos y reglas impuestas por la tradición, -salvo

³⁶ Jhon Berger, Op. cit. p. 117

algunas contadas excepciones- aunado a esto la relación entre pintura al óleo y el sentido de propiedad y posesión, desempeñaron un papel que incluso logro un cierto desarrollo en la desdeñada pintura paisajista.

Un ejemplo muy famoso de ello es el cuadro de Mr y Mrs Andrews, de Gainsborough, quien se dice estaba harto de pintar retratos, de tal manera que no le dejó tiempo para realizar minuciosos estudios de la naturaleza, ya que haber sido así se hubiera convertido en un pintor de paisajes naturalistas. Aunque más concretamente sus opiniones reales sobre el tema están claramente expresadas en una carta a un cliente que había cometido la simpleza de pedirle que pintara su parque. A lo que Mr Gainsborough responde, (con sus más humildes respetos): “que en relación con las vistas reales que la naturaleza ofrece, en este país, él nunca ha visto un solo lugar que ofrezca un tema semejante, a las más pobres imitaciones de Gaspard o Claude”.³⁷

Pero más allá de la propia opinión del pintor ¿por qué quería Lord Hardwicke un cuadro de su parque? Es más ¿por qué encargaron los Andrews un retrato con el paisaje de sus propias tierras como fondo?*

³⁷ Jhon Berger, Op. Cit. p. 119 y 120

* Este ejemplo fue retomado de Ibidem p. 119



Fig. 37 Mr y Mrs Andrews Gainsborough, Thomas Gainsborough 1750

Para empezar si analizamos correctamente el cuadro pronto observaremos que no son una pareja en la naturaleza, al contrario son terratenientes, con actitud de propietarios, dentro de un espacio que por más inasequible que parezca les pertenece. Tal como no los muestra en primera instancia su postura y expresión.

Un diseño similar y contemporáneo de Francis Hay (mentor de Gainsborough), sugiere que las personas de estos cuadros no sólo se limitan a poseerlo sino que también se interesaban en el goce filosófico de la naturaleza (según ellos) incorrupta y no pervertida. Y puede ser que tal argumento sea cierto y que Mr y Mrs Andrews estuviesen empeñados en ese goce filosófico, pero no descarta en absoluto la posibilidad de que fuesen al mismo tiempo orgullosos terratenientes, dentro de sus propiedades y el placer que implica de verse asimismo en este retrato como tales.

Solo ciertos artistas que se han apartado en circunstancias generalmente aisladas, de las normas de la tradición y muchas veces en contra flujo –incluso- a su época, han aportado, las pequeñas grandes revoluciones en el arte.

Un gran ejemplo de ello es Rembrandt Harmenszoon van Rijn quien se formó en la rígida tradición de la época y que probablemente había empezado su aprendizaje y sus estudios a los dieciséis años, pero que con el tiempo comprendería el mismo lo necesario de abandonar los hábitos adquiridos a tiempo, para así continuar con la verdadera finalidad.

Véase este cuadro que continuación nos muestra la fig.38 pintado en 1634, cuando el joven Rembrandt tenía veintiocho años, aparece con Saskia, su novia. Ella moriría seis años después. Se dice que este cuadro comprende el llamado periodo feliz del artista. Pero si nos acercamos sin sentimentalismos, vemos que esa felicidad es formal y falsa, bajo los métodos tradicionales y con los fines, meramente tradicionales. Muy a pesar de que ya se percibe el estilo venidero que le caracterizara, indudablemente no es más que el talante de un convencional realizador que representa un papel de buena fortuna.



Fig. 38 Autorretrato con Saskia, Rembradt 1635

En cambio en este que pintó varios años después no solo refiere a los cambios de su aspecto y carácter con el paso de los años



Fig. 39 Autorretrato Rembrandt 1659

Es una confrontación de la tradición contra sí misma ya que fuerza su lenguaje, encuentra el medio de expresar, utilizando una vía si tradicional, pero totalmente desarrollada, para manifestar una autentica existencia, es evidente cuando comienza a utilizar grandes pinceladas no sólo en función de la forma si no que le da un sentido mucho más emocional e inmediato y por ende espontáneo, menos complaciente y si más sincero mucho más legitimo. Vemos entonces no a un personaje y su status si no a una persona y su pasó por esta vida, tan normal y tan próximo como nosotros mismos.

2.3 Cuando la máscara se hizo añicos

Todos estos ejemplos de retrato en la tradición de Occidente, nos plantean la siguiente pregunta ¿en qué medida representan esos retratos tipos y hasta qué punto reflejan al individuo? La dificultad que en primer termino se nos presenta al tratar de responder la pregunta es el conflicto mismo que existe con todos los retratos de personas anteriores a la invención de la fotografía, ya que tenemos muy pocos controles objetivos sobre la verdadera apariencia del modelo, salvo quizás una pequeña mascarilla hecha en vida del mismo y la problemática que implica que para nosotros es casi imposible ver un retrato antiguo en la forma en que se concibió antes de la invención de la fotografía.

Aunado al hecho de que en la antigüedad la interpretación que el artista tuviera de los rasgos y apariencia del modelo (encargado) se impondría durante la vida de éste, y ocuparía totalmente su lugar tras la muerte y para la preservación de los rasgos como recuerdo digno para sus descendientes.

De hecho y para no irse tan lejos, piénsese en los retratos fotográficos familiares de nuestros abuelos:

- generalmente realizados en ocasiones especiales
- y en estudios acondicionados para ello.

La actitud de estos retratos fotográficos de familia es un claro reflejo de la moda y convenciones de la época, los personajes retratados posan con su mejor ropa y actitud debido al elevado costo de una fotografía que quizá sería la única tomada en vida, de tal manera que había que asegurar todo lo anteriormente mencionado.

Pero si percibimos la cámara como un instrumento indiscreto capaz de captar todo aquello que hubiese sido técnicamente imposible en el siglo XIX, como un estornudo, un parpadeo o todo aquel movimiento involuntario y todo congelamiento de rasgos en movimiento, seríamos mayormente conciente de hasta que punto la cámara ha transformado el retrato y a partir de eso, comprenderíamos un poco dónde descansa lo que podría llamarse la artificialidad del arte.

Lo que es seguro tanto en el retrato fotográfico como en el pictórico es que ambos y cada uno tienen grandes cualidades técnicas y fronteras. Son capaces de captar no solo un parecido convincente (más allá de la máscara), sino la abstracción de moviendo misma; donde se ha de elegir de toda una gama de posturas y gesticulaciones vivas. La que más le caracterice e identifique a la persona retratada. “Como en una ocasión me dijo una fotógrafa

profesional, con excusable exageración, buscar la expresión que englobe a todas las demás".³⁸

Por ello, el retratista que quiera compensar la falta de movimientos, debe explorar las ambigüedades del rostro estático de forma que la multiplicidad de las posibles lecturas produzca un aspecto de vida. Pero sobre todo ha de tener la suficiente pericia para elegir quizá no en la situación que realmente se encontraba el modelo, si no en su reacción mas típica, en sus propios contextos de la vida real. Un examen detallado de retratos fotográficos sería un excelente ejercicio que nos confirme la importancia de la regla. Un ejemplo gran ejemplo de ello es la famosa toma hecha a Marilyn Monroe por Richard Avedon:

Obsesionado con la idea de la "máscara pública", Richard Avedon trató siempre de escarbar en la verdad interior de sus modelos. Según él, igual que en cierto momento la literatura rompió con el mito del héroe y empezó a ofrecer "anti-héroes", la fotografía también puede mostrar "anti-retratos". Este concepto se materializó en imágenes inolvidables como su desolador retrato de Marilyn Monroe, donde la gran diva, literalmente aplastada por la soledad, supuraba una angustia jamás vista en ninguna otra instantánea suya³⁹

Y sobre todo contradecía el gran mito creado por Hollywood del que ella es justamente es un icono de la mujer de su época.

Así ejemplificó Avedon sus ideas sobre cómo un "clic" fotográfico podía desvanecer la máscara y hacer añicos el límite entre lo público y los privado, entre el interior y el exterior, convirtiendo a un personaje en persona.

³⁸ Ernest H. Op. cit. p. 35.

³⁹ <http://trashy.blogia.com/temas/gente.php>



Marilyn Monroe, 1957

Fig. 40 Marilyn Monroe por Richard Avedon 1957

Otro retrato fotográfico igualmente conocido es el Winston Churchill* como dirigente en época de guerra realizado por Yusuf Karsh, quien se dice encontró al ocupado primer ministro muy poco dispuesto para posar en la foto durante una visita en Ottawa en diciembre de 1941. De tal forma que le advirtió le daba dos minutos, en lo que pasaba de la sala de la Cámara a la antesala. Cuando se acercaba con el entrecejo fruncido, Karsh le arrebató el puro de la boca con lo que le hizo realmente enfadarse. Y pasó de ser una expresión de reacción espontánea en respuesta a un incidente trivial, a sin duda ser el retrato más conocido de toda su obra y destacada portada de la revista "Life" y quien fuese reproducido en sellos de seis países.

* Está anécdota fue extraída de Ernest H. Op. cit. p. 37



Fig. 41 Winston Churchill por Karsh Ottawa 1941

Pero los retratistas no solamente han sabido encontrar ventaja en un seño fruncido o una expresión de enojo, (recuérdese que no solo en los momentos de miseria es cuando más se es). Contrario a esto también existe el recurso de la sonrisa, conocido y ya utilizado desde la antigua Grecia, para brindarle una mayor expresión de vida al rostro:

Kore significa "doncella" en griego. En Grecia, en periodo arcaico (hasta el 480 a.C.), las esculturas más características eran aquellas que mantenían un gran hieratismo y frontalidad, fruto del progreso técnico del a época. Sin embargo, había un tipo de escultores que realizaban los llamados Korai. Estas esculturas eran diferentes a las demás, abandonando la rigidez formal poco a poco para dar un paso más hacia el naturalismo posterior de otras etapas y el cual oportunamente se les agregaba una sonrisa a favor de una expresión más natural.



Las Korai eran esculturas de bulto redondo, femeninas que se presentaban con una sonrisa enigmática, vestidas lujosamente y con los cabellos recogidos en trenzas.

Fig. 42 Kore de la Acrópolis

De tal manera que es ahí donde la famosa Mona Lisa, cuya sonrisa ha sido objeto de tantas y tan caprichosas interpretaciones, tuvo su principal antecedente.

Se dice que para representar una perfecta y natural sonrisa, ha de ponerse especial atención en los ojos ya que estos se entornaran, en armonía con las comisuras de la boca

que a su vez se alzarán hacia las ventanas de la nariz. Las mejillas se rellenarán y las cejas se ensancharán de tal manera que formarán un círculo.

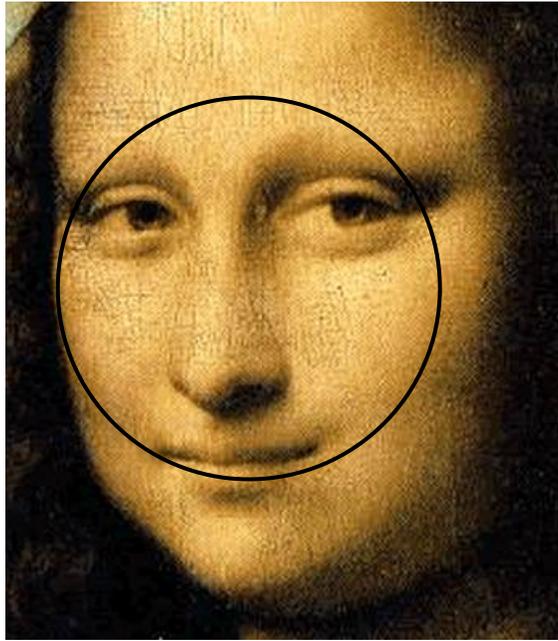


Fig. 43 Detalle de la Mona Lisa, Leonardo Da Vinci

La sonrisa y/o la risa han tenido diferentes acepciones dependiendo de la época y el contexto por ejemplo si analizamos la pintura llamada de “género”, del siglo XVII. Donde los pobres eran pintados como en el caso de Hals, “sonrientes ofreciendo sus productos. (Y al sonreír enseñan los dientes, cosa que nunca hacen los ricos. Sonríen a los acomodados, para congraciarse con ellos. Y también ante la perspectiva de una venta o un empleo”.⁴⁰ *

⁴⁰ Jhon Berger, Op cit. p. 115

* Este ejemplo ha sido retomado de Ibidem p. 116



Fig. 44 Joven pescador riendo, Frans Hals

De tal manera que una sutil sonrisa en la clase acomodada de la época era signo de bienestar y prosperidad, pero una desparpajada risa, al borde de la carcajada, significa sumisión, vulgaridad o vulnerabilidad.

Si ahora compramos estas sonrisas con un retrato típico del siglo XVIII, como este de María Luisa de Parma de Anton Raphael Mengs [1728 - 1779]), en el que observamos que los ojos no están para nada entornados como en una sonrisa. Sin embargo, la combinación misma de rasgos ligeramente contradictorios, de una mirada quizá; seria, con el sutil esbozo de una sonrisa, arrojan como resultado, una expresión desconcertante si. Pero que intriga y fascina a la vez, y sobre todo que no pierde naturalidad.



Fig.45 María Luisa de Parma, Antón Rápale Mengs 1765

Supongo que ante la disyuntiva de pintar sonriente, triste o enojado al personaje yo tomaría como partida la siguiente frase hecha por Roger de Piles (1635-1709), a quien debemos la primera discusión detallada acerca de la teoría del retrato y quien nos aconseja:

Lo que le da al retrato alma y un aire de verdad no es tanto la exactitud del diseño como el acuerdo entre las partes, en el preciso momento en que han de captarse la disposición y el temperamento del modelo.⁴¹

Sobra decir que no existen formulas y recetas exactas para la conveniente realización del retrato, situación que evidenciaría el arte contemporáneo comenzando por

⁴¹ Ernest H. Gombrich, Op cit. p. 118.

cuestionar las tradicionales formas de representación, que de nueva cuenta replantearían el concepto del mismo ampliando sus posibilidades.

2.4 Hacia una conciliación entre el género retratístico y el arte contemporáneo.

-Transición y nuevas formas de representación.

Para empezar a desmitificar la idea errónea, acerca de que para ser retrato, es necesario una copia escrupulosa y superficial del modelo, retomemos de nueva cuenta la siguiente cita de Gombrich: “Las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas”⁴².

Puesto que el retrato se puede valer de diferentes medios incluso de materiales y formas abstractas y aun así seguir brindando información sobre la persona retratada. Por que finalmente el retrato no sólo es una copia fiel, sino escrutinio y evocación.

Y es así como partiendo de esta primicia citaré los siguientes ejemplos que ayuden a corroborarlo:

Esta idea puede parecer una referencia para las vanguardias europeas, incluso una moderna forma de concebir la representación, pero Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) resulta ser un antecedente para éstos, ya que con su estilo peculiar creó diversas imágenes, entre ellas retratos a partir de representaciones, -hipotéticas-, de rostros de las estaciones mediante los elementos típicos de cada una de ellas. Así, el rostro de la primavera está

⁴² Ernest H. Gombrich, Op cit. p. 16.

formado por flores, el verano tiene rostro de frutos y cuerpo de trigo, mientras que el otoño es un curioso compendio de hojas caídas, setas, y frutos de cosecha, hasta concluir de esta manera con el invierno.

Lienzos que denotan ya una cualidad muy particular de representación que desafiaba a su época pero que encontró un prospero público ávido de hacerse retratar con rasgos “arcimboldescos”⁴³ lo cual denota que tal desarrollo se dio no sólo gracias a sus buenas relaciones, si no en gran medida a sus cualidades como pintor, armonizando entre las posturas y protocolos del retrato típico y una sátira ilusionista, que muchos de su época encontraron inapropiada.

Uno de sus trabajos mas impactantes resulta ser “El jurista” en el que existe una gran controversia si es Calvino o Zasius, (íntimo colaborador de Rodolfo II), este último gran cliente del pintor, y que se cree, muy probablemente puede ser él. Puesto que este doctor cuya cara estaba totalmente comida por la sífilis, hasta el punto que únicamente quedaban algunos pelillos en la barbilla, nos deja ver un rostro, que se forma de carne y pescados asados. La factura llega a ser de tan gran calidad que todo aquel que contemplaba el cuadro, inmediatamente sobrentendía que se trataba de la autentica cara del jurista.

Resulta terrible mirarle a la cara a este hombre, más aun el ojo todavía vivo del pollo desplumado que hace las veces de ocular. Aunque el tronco aparece envuelto por un magnífico abrigo, en el que debajo de el se hallan gruesos libros y expedientes.⁴⁴

⁴³ Benedikt Taschen , *Arcimboldo*, p. 12

⁴⁴ Benedikt Taschen , *Op cit.* p. 36



Fig. 46 El jurista, Giuseppe Arcimboldo, Óleo sobre tela 1566

No es de sorprenderse que un pintor se plantee nuevas formas de representación o que realice una traducción de objetos y formas al lienzo, incluso en el arte con gran pretensión mimética. Pero sí vemos en este artista una clara y propositiva preocupación por valerse de medios más alternativos sin perder la categoría de retrato.

Y con esta afirmación no trato de demeritar el extraordinario trabajo de un retratista académico, pero es necesario puntualizar que el retrato se apoya en la forma pero no solo descansa en ella.

Citemos aquí un ejemplo de cuanto preferimos un “auténtico retrato” que muestre una figura dotada con un físico suficientemente singular es decir: señas de identidad como

pueden ser manchas, arrugas, bolsas bajo los ojos etc. De tal manera que nos manifieste un ser humano tan normal como nosotros mismos y no un ideal inalcanzable, casi lejano.

Es por eso que muchas personas prefieren el espléndido retrato de Liszt hecho por Nadar, que nos muestra al compositor con verrugas, al cuadro teatral de Franz Lebach.*

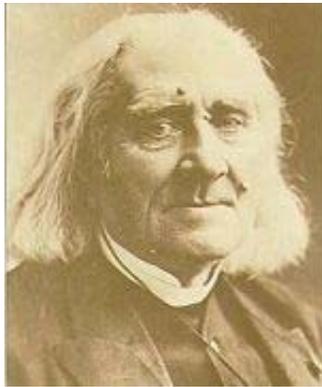


Fig. 47 Franz Liszt. Detalle. Fotografado por Nadar



Fig. 48 Franz Liszt. Cuadro de Franz Lebach
Budapest, Museo de Bellas Artes.

Es posible que nuestro juicio esté influido por un punto de vista contemporáneo y que quizá estemos dejando de lado, la manera en que se le concibió, antes de que los medios como son la fotografía, o el cine mismo, difundieran y vulgarizaran las ordinarias semblanzas humanas. Por lo tanto no es de sorprenderse la dificultad de reapropiarnos del significado pleno de una imagen encargada y realizada para resumir el status social y la ocupación del modelo y eternizar así sus rasgos como recuerdo de posteridad para sus descendientes.

* Este es un ejemplo extraído del libro de Ernest H. Gombrich, Op. Cit. p. 36.

Esto tiene una última palabra, ante la exacta medición –repetible tantas veces como sea necesario y verificable en cualquier momento- son inútiles, por imprecisas, las medidas a ojo de buen cubero⁴⁵

Es por eso que no podemos evitar el sentir empatía por un modelo que se ajusta más a nuestra propia realidad ya que un retrato encarna todo lo humano de la existencia y esto se convierte en un signo de reconocimiento, un aviso, un paradigma, un destello, un espejo, en el cual sentimos refractarnos.

Es así como cada vez nos acercamos más al arte contemporáneo que con el surgimiento de la fotografía se ha considerado (erróneamente) ensombrecido por ella, aunado a un cierto desinterés hacia este y un mayor aliciente en otras problemáticas del arte. Pero yo encuentro aquí, justamente un rasgo distintivo y una gran ventaja, que garantizan la supervivencia del género retratístico y que plantea de nueva cuenta una interesante situación, que va de la simple reproducción del modelo a una evocación de un individuo, con el uso de medios adecuados para develar a ese ser humano y/o convertirlo en un acertijo visual.

Y es que tras haber permanecido prácticamente inalterado durante siglos, el retrato rompe con el compromiso entre el modelo y su imagen a su vez abriendo la pauta para ofrecer nuevas formas alternativas en función de la mirada personal del artista, pero también le otorga al retratado una participación más activa, casi democrática.

⁴⁵ Pedro Azara. *El ojo y la sombra*, p. 120.

Es ahí donde encuentro conveniente el siguiente ejemplo proporcionado por Gombrich, de uno de los pintores más emblemáticos del siglo XX, llamado Pablo Picasso, quien se plantea la solución de crear una imagen, inicialmente distinta al modelo (en cuanto a forma y color) y sin embargo que sea lo suficientemente semejante y reconocible a este mismo.

Sé que esto puede sonar muy contradictorio pero cuando Picasso llevó a cabo el retrato de su entonces esposa, Françoise Gilot, toma sentido tal afirmación:

Inicialmente realizaría un retrato bastante realista pero pronto cedió al impulso de crear una imagen, con una estructura que recuerda a una flor, a partir de una idea de Matisse, en la que su intención era pintarla con cabellos verdes “Matisse no es el único que puede pintarte con cabellos verdes”⁴⁶.

⁴⁶ Citado por Gombrich en Françoise Gilot y Carlton Lake, *Life with Picasso*, Nueva York, 1964. p. 46

Y fue así como tras experimentar gran número de veces, comenzó a dar forma a la cabeza, con diferentes tipos de óvalos, después las recortó y a cada una las dotó de signos para la nariz y la boca, colocándolas con una chincheta, arriba, abajo, hacia la izquierda, un poco más hacia la derecha, en función de sus deseos. “Ninguna de ellas le pareció



Fig.49 (izquierda) Françoise Gilot
Fotografía.



Fig.50 (derecha) Flor Femenina, Picasso.

realmente adecuada hasta que llegó a la última. Tras haber probado todas las restantes en diversos puntos del cuadro, supo dónde quería que estuviera colocada, y cuando la aplicó al lienzo, la forma parecía acomodarse totalmente al lugar exacto en que la había colocado. Era adecuada hasta que llegó a la última. Tras haber probado todas las restantes en diversos puntos del cuadro, supo donde quería que estuviera colocada, y cuando la aplicó al lienzo, la forma parecía acomodarse totalmente al lugar exacto en que la

había colocado. Era absolutamente convincente. La encoló al lienzo húmedo y dijo:
Ahora es este tu retrato”⁴⁷

Justamente en esta descripción podemos comprender cómo el artista compensa la forma y el equilibrio, pero sobre todo cómo a través de la experimentación busca el equivalente o por lo menos lo que el consideraba era el equivalente.

Buscó a tientas la solución de una ecuación entre vida e imagen y, como el retratista convencional, intentó resolverla jugando con la interacción entre forma y expresión.⁴⁸

El retrato contemporáneo nos habla también de la transformación del individuo moderno, de los cambios en la forma de entender, mirar y representar al ser humano. En consecuencia éste puede acercarse a modelos tradicionales u oponerse a ellos.

Existen dos artistas emblemáticas y sus duros autorretratos, donde quedan expresos el nuevo sentir del arte:

Käthe Kollwitz quien fue la primera mujer elegida miembro de la Academia artística Prusiana (en 1919) donde fue directora de Artes Gráficas desde 1928 a la que renunció en 1933 por la llegada del nazismo.

Gran parte de su obra (grabado, dibujo y escultura) se caracteriza por la fuerte carga social, como son los temas dedicados a la miseria, el sufrimiento y la rebelión. Pero ya en la

⁴⁷ Citado por Gombrich en Françoise Gilot y Carlton Lake, *Likfe with Picasso*, Nueva York, 1964. p 46

⁴⁸ Ernest H. Gombrich, *Op cit.* p. 36

última serie hay varios autorretratos, de gran contenido expresivo y con una dignidad de una mujer artista ya anciana, que no tiene reparos en mostrarse como es.

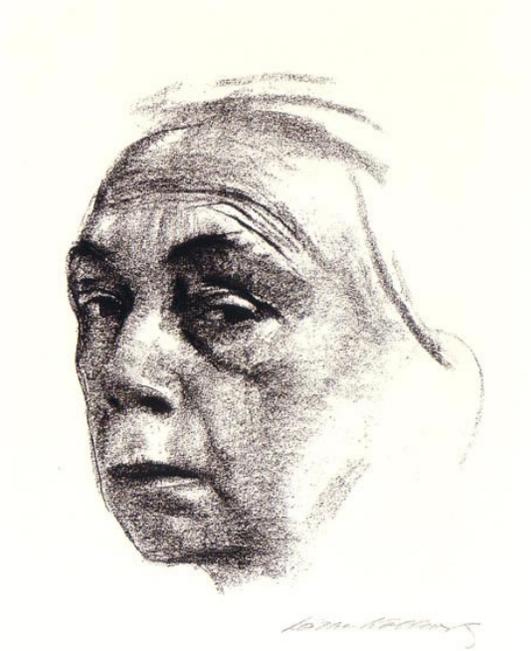


Fig. 51 Autorretrato, Kate Kollwitz, 1924.

La segunda: Frida Kahlo, que independientemente y con cuidado de no caer en sobre valoraciones, nos ofrece un extraordinario cuadro que ejemplificara esta concepción contemporánea.



Fig. 52 Las dos Fridas, Óleo sobre tela 1939

En este cuadro se nos presentan dos personalidades de la autora, la parte de Frida que Diego amó está representada por la Frida mexicana, ataviada con un traje de tehuana; y con una las piernas hacia enfrente (en connotación sexual) y la otra Frida, la despreciada; porta un vestido más bien europeo, haciendo referencia a sus dos herencias y con las piernas cruzadas, en señal de rechazo a ésta.

Entrelazadas por las manos, en actitud ceremonial, colocando cada una de ellas la mano que les queda libre cerca de sus genitales, el cielo de tormenta del fondo del cuadro representa la confusión y el caos, el mundo de Frida centrado en ella misma; rechazada por Diego, es ella misma su única compañía.

En el retrato contemporáneo que se aleja más de las formas miméticas pero se acerca más al bastión de las grandes emociones. Se percibe más sincero, e incluso desgarrador, el retratado es tratado sin miramientos, sin misericordia, como un ladrón confesado, como un juicio que lo condena a muerte, pero que a la vez lo sublima al cielo, no lo toca sino que lo acaricia, la ternura queda expresa, los sentimientos hacia él son revelados, también sin miramientos.

Al respecto el pintor Francis Bacon (1909-1992) comenta:

La mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco lo esencial, que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Mi manera de deformar imágenes me acerca mucho más al ser humano que si me sentara e hiciera su retrato, me enfrenta al hecho actual de ser un ser humano, consigo una mayor cercanía mientras más me alejo⁴⁹



⁴⁹ www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/indice/0,1495,ISID%253D499,00.html, Gilles Deleuze, Francis Bacon. Logique de la sensation. Éd. De la Différence. 1996. p.198.

Fig. 53 Fotografía de George Dyer, del Soho, por John Deakin, 1964

Fig. 54 Estudio de la cabeza de George Dyer, por Francis Bacon, 1967

Cuando aun estábamos terminando de asimilar las nuevas formas de representación, otra vez el arte nos sorprende, y es así como surge el retrato de doble sentido, ya que se presta a variaciones ilimitadas. “Es decir un retrato o autorretrato que circunscribe la personalidad al hacer un juego de palabras verbal y pictórico, es decir de doble sentido. Aparentemente el juego de la dialéctica en el arte fue promovido por Duchamp”.⁵⁰

Todo esto toma sentido al mirar su autorretrato “Belle Haleine: Eau de Voilette (Aliento bello: Agua de velo) 1921, y lo realizó de la siguiente manera:

Primero tomo una botella de perfume Rigaud al cual le quita la etiqueta y en la que se encontraba una inscripción Un air qui embaume (Un aire que embalsama) y la altera. En la parte superior coloca una fotografía de él mismo, vestido de Rose Sélavy, nombre que a su vez utiliza para firmar la obra (Sélavy en la relación a una palabra homófona: cést la vie, - así es la vida), que simboliza su alter ego femenino. La fotografía es tomada por Man Ray y retocada por Duchamp, para parecer más femenino. Debajo de la fotografía y sobre la inscripción Eau de Voilette (quizá un cambio de violette “violeta), Duchmap intercalo el nuevo Título Belle Haleine. La palabra París de la etiqueta original fue conservada pero le agrega la de New Yorck. Posteriormente firma la obra con una R invertida en letra de espejo leonardesca y una S normal, ambas formando un monograma de Rose Sélavy. Durante ese mismo año le pegó una reproducción en tamaño reducido del fotomontaje sobre la botella

⁵⁰ Carla Gottlieb, *La iconografía en el arte Contemporáneo*, p. 10

Rigaud para crear Belle Haleine tridimensional que fue fotografiada y que sirvió+ó de portada para un número del diario New Yorck Dada.⁵¹



Fig. 55 “Belle Halei”, Marcel Duchamp, Botella de perfume 1921

Un air que embaume nos recuerda más a una momificación más que a un bálsamo de perfume, la Belle Haleine es una alusión a la ópera cómica de Jacques Offenbach llamada La Belle Héline (1864) y la palabra Paris en la etiqueta, refiere al amante de Elena.

De las innovaciones de esta obra podemos decir lo siguiente:

⁵¹ Ibidem p. 10 11

- El autor se disfraza de mujer, mostrando su “yo” al público como andrógino.
- La utilización de objetos cotidianos (conocido esto como “ready made”).
- El uso de un doble sentido

Otro artista emblemático de este llamado “arte dialéctico” es Andy Warhol, quien nos presenta unas pinturas de autorretratos en serie, malamente considerados faltos de emoción, por su carácter de producción en cadena. Sin embargo, este tipo de autorretratos tuvo su predecesor en Egon Schiele en 1910. “el doble de una persona lleva visos mágicos. Como resultado, el autorretrato de dobles está emocionalmente más cargado que el autorretrato normal”.⁵² Entre sus trabajos de serialización encontramos dos autorretratos realizados entre 1964 y 1967: seis Andys, en traje de etiqueta y llevándose la mano a la boca. Este gesto ha sido interpretado como un mandamiento “no hables mal de tu prójimo”. Pero, cuando se pide silencio son los dedos índices y medio juntos los que se colocan sobre la boca y aquí están separados. Este gesto del artista, más probablemente es el que se tiene al concentrarse en una actividad. La mitad del rostro está en la sombra, la otra parte en la luz.

La duplicación de los autorretratos presupone que esta repetición deteriora la calidad individual, pero pensemos en una muestra de autorretratos con diferentes poses y situaciones de un artista. Hace que el espectador siga al artista y lo conozca mejor a través de los diferentes lapsos de su vida. En este cuadro de Andy Warhol, conserva todo el tiempo la misma pose lo que diferencia es el color, en ese sentido el espectador sigue al

⁵² Carla Gottlieb, Op cit. p. 17.

artista por unos cuantos segundos de su vida. Y con ello prueba que el contenido humano no pierde terreno frente a la producción en serie.

CAPITULO 3

INTERACCIÓN ARTISTA - RETRATADO

CAPITULO 3

INTERACCIÓN ENTRE ARTISTA - RETRATADO

3.1 Interacción entre artista y retratado.

Un buen retrato es una obra de arte imperecedera, fruto de un encuentro buscado y voluntario entre un artista y un modelo que posa ante él.⁵³

Durante mucho tiempo se ha pensado que el retrato es únicamente resultado del trabajo del pintor, sin considerar la parte fundamental que juega el personaje a retratar. Citemos entonces un ejemplo, que corrobore lo verdaderamente imprescindible que llegan a ser, ambos:

Todos sabemos que el arte renacentista significó una revolución en cuanto a la concepción de la imagen y su representación, pero también sabemos que se subordinó a los ideales de belleza, impuestos en la época, de tal manera que no es de sorprenderse que las figuras de poder, encontraran en el retrato y en los pintores lo que Pedro Azara llama: “quien tuvo retuvo”. ¿Esto qué quiere decir? Que había de contener la belleza y la gloria pasada, destacando el lado favorable, y ocultando con ropajes y artificios, todo aquel rasgo que convirtiera al noble personaje en persona.

Moldeándole un buen empaque a gusto y suficientemente digno, pero eso sin faltar demasiado a la realidad. De ahí la anécdota singular del retrato de Isabel de Este, hecho por

⁵³ Pedro Azara. *El ojo y la sombra*, p. 147.

Tiziano en 1536 en la que se ve a la joven duquesa de Ferrara, con mejillas redondas y rosadas, casi infantiles, cubierta con un fastuoso tocado, con los dedos regordetes que tímidamente se asoman de unas grandes mangas (ropaje monárquico que pareciera impuestos a una pequeñita, inocente y poco preparada para esos protocolos).

Sus rasgos son tan jóvenes que no hacía falta idealizarlos. Sin embargo uno empieza a sospechar que Isabel de Este ha pactado con el demonio, cuando se descubre que es una niña en comparación con la imagen que aparece en un dibujo que Leonardo da Vinci tomó del natural en 1500.⁵⁴



Fig. 56 Isabel de Este, pintada por Tiziano.



Fig. 57 Boceto realizado por Leonardo de Isabel.

⁵⁴ Pedro Azara. *El ojo y la sombra*, p. 100.

La sorpresa se ratifica, según informes fidedignos, en el momento en que Tiziano realizó el retrato: Isabel de Este, tenía sesenta y tres años. De forma que Isabel no pretendió engañar a ningún pretendiente, no señor, simplemente se dispuso a enviar un retrato suyo, hecho cincuenta años antes...

De tal manera que el parecido era importante, claro, pero no tenía por que corresponder al aspecto del modelo cuando era retratado, sobre todo si no se hallaba en su mejor momento.

Aunque cabe señalar que las personas no siempre posaban, por falta de tiempo o desinterés, ya que en aquel entonces existía el factor “distancia”. Lo cual acarreaba enormes problemáticas al pintor ya que muchas veces tenía que hacer un retrato, a partir de dudosas descripciones de emisarios o peor aun, de otros no menos dudosos cuadros y dibujos realizados con anterioridad. Pero eso sí, dichos personajes, exigían reconocerse.

En el arte contemporáneo se propicia una situación un poco más informal, motivo que favorece la realización del retrato, como relata Paulette Jourdain (quien en ese tiempo tenía alrededor de 14 años y era empleada doméstica de la familia del amigo y marchante de arte de Modigliani, llamado Léopold Zborowski):

Modigliani me miró. Estaba seguro de yo llegaría para la sesión y ya había preparado el lienzo en el caballete. –Siéntate- me dijo. Me senté en una silla con las manos en el regazo. Modigliani nunca obligaba a adoptar una postura, si no que dejaba que la modelo adoptara una actitud natural. Le pareció bien como estaba y puso manos a la obra. Mientras trabajaba

hablaba conmigo, preguntándome sobre mi familia y mis estudios. A menudo se reía de mis respuestas. Mientras pintaba, Modigliani solía hablar solo o recitaba poesía que sabía de memoria, siempre en italiano. Sobre todo recitaba a Dante, de quien llevaba consigo una edición de bolsillo de *La divina comedia*.

Por lo que respecta a los dibujos, Modigliani tenía en el estudio un gancho de carnicero (un auténtico gancho de carnicería que quizá se robó de quien sabe dónde), donde clavaba los dibujos que no le servían y que luego usaba como... papel higiénico.⁵⁵

Otros personajes relatan a su vez que la persona que iba a ser pintada tenía que llevar una botella como parte de la paga.

Estas circunstancias un tanto “casuales” benefician la conveniente realización de un retrato puesto que al no existir una figura de poder (como en viejas épocas) que presione e influya demasiado en las decisiones que el pintor tome, propiciarán una situación mucho más desahogada. Con esto trato de decir, que el retrato está constituido, en gran medida, de cierta ocasionalidad:

Ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refiere, de manera que ese significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión.⁵⁶

Es decir que el retrato está determinado en gran medida de esta ocasión, en ese sentido el retrato, se asemeja a la representación escénica y a la música, ya que literalmente

⁵⁵ Fundación Cultural Televisa A.C, *Saber ver, Amedeo Modigliani*, p 33.

⁵⁶ Gadamer, Hans Goerg, *Verdad y método*, p 194

están esperando la ocasión para poder ser, en todo su esplendor y sólo se determinan en virtud de la ocasión que encuentra.⁵⁷ El cuadro se vuelve testigo confeso de este acto.

Este carácter situacional queda perfectamente expresado en la siguiente anécdota del famoso pintor Rubens, quien veía en el retrato, lo que comúnmente y por años se ha sugerido de él, “comercial e interesado”, pero sobre todo como el conveniente y confortable medio, en que pintor y retratado, encuentran sus intereses personales y la realización de sus favores inmediatos.

Razón por la cual gran parte del gremio artístico, solo accedía a pintar gustosamente a colegas, amigos y parientes. Al respecto Rubens declara en la siguiente carta que envía al secretario del duque de Mantua (carta número 12):

He creído poder deducir de la última carta de V.S que S.A.A. mantiene la intención de enviarme a Francia, como me había dicho antes de mi partida. Me apresuro a decir pues a V.S. lo que pienso de este proyecto que asigna a mi talento un objetivo muy indigno de él, si todavía S.A.S. no impone este viaje (como pienso) más que para a hacer algunos malos retratos... Acepto la idea de hacerlos como un medio –poco honorable, por otra parte- para llegar a realizar trabajos mucho más importantes. Pero si no es así, no llegó a comprender por qué S.A.S. busca dar al rey de Francia una idea tan mezquina de mi talento. Quiero expresar a V.S. que en mi opinión sería más seguro y más ventajoso –economía de tiempo y dinero- encargar ese trabajo por el intermedio de M. de la Brosse o de M. Carlo Rossi a uno

⁵⁷ Gadamer, Hans Goerg, *Verdad y método*, p 197

de esos numerosos pintores de la corte cuyos talleres están siempre atiborrados de retratos preparados con anterioridad.⁵⁸

Muy a su pesar Rubens pinta diversos retratos por encargo, quizás muchos de ellos para obtener apoyos de clientes eventuales muy influyentes, por medio de los cuales logró encargos ciertamente importantes de acuerdo a su juicio, de lo que el denominaba la “gran pintura” al referirse a cuadros de temáticas principalmente mitológicas. Pero aun así, bajo estas circunstancias, nos deja un legado de extraordinarios retratos, entre los cuales se encuentra el su propia esposa Helene Fourment, a quien nos presenta en un sobrio desnudo.



Fig. 58 Helene Fourment con abrigo de pieles, Rubens 1577-1640.

⁵⁸ Galienne y Francastel Pierre. *El Retrato*, p. 157.

Este cuadro donde observamos a Helene envuelta en una piel que pareciera desvanecerse por el peso, y que da la sensación de persistir así unos segundos más, ha dejado ya al descubierto sus hombros, sus senos, parte del vientre y sería fácil imaginar que un momento antes, ella se encontraba completamente desnuda. Nos revela la fugacidad de un momento, casi tan similar a una fotografía instantánea. Es obvio que no representa un desnudo de tipo formal, ya que su cuerpo se encuentra frente a nosotros, pero no en dirección del espectador, como la experiencia, no la nuestra, si no la del pintor “¿Por qué? Hay razones superficiales y anecdóticas: sus cabellos desgredados, la expresión de sus ojos –dirigidos hacia el-, la ternura con la que ha sido pintada la susceptibilidad exagerada de su piel”^{59*}

De hecho si se observa con mayor detenimiento la parte de los pies no coincide con el giramiento natural del tronco y lo que respecta a la parte de arriba. Es decir sus muslos tendrían que estar al menos unos centímetros más a la izquierda para poder coincidir con sus caderas. El detalle en sí mismo no tiene mayor importancia y lo más probable es que el pintor no lo haya hecho intencionalmente. La coherencia seguramente radica, sólo en la experiencia situacional, en las varias de las veces que poso con tanta soltura para su esposo.

Este retrato nos revela entonces, no sólo a la persona que se encuentra en la imagen o el pintor que así la percibió, también nos ofrece la intensa relación existente en ambos, la complicidad y la intimidad de dos amantes que amenaza con convertirnos en extraños, dentro del cuadro. Y es que la visión que tiene el pintor sobre aquella específica mujer, es

⁵⁹ Jhon Berger, *Modos de ver*, p. 71

* este ejemplo fue extraído de *Ibidem* p. 71

tan grande que no hace concesión alguna al espectador. Pero ella tampoco nos otorga licencia. “Y en esta relación estriba el anonimato cálido y amistoso –como opuesto a frío e impersonal”.⁶⁰ De tal forma que este cuadro encuentra su genialidad justamente en la ocasionalidad.

3.2 La importancia del retratado

Ser retenido en un cuadro, ser interpelado en un poema, ser objetivo de una alusión desde la escena, todo esto no son pequeños accidentes lejanos a la esencia, si no que son representaciones de esta misma esencia.⁶¹

Un retrato no puede ser entendido, como la oportuna retención de nuestro regocijo personal, o un boleto preferencial para el narcisismo que todos llevamos dentro y que pretendemos exorcizar en un cuadro, a través de un pintor. Entiéndase que seremos, objeto de escrutinio, de estudio y manifiesto, de una mirada juiciosa que amenaza con penetrarnos, para lo cual no bastara más que arrojo y valentía, más que de soberbia, por que después de todo ¿Quién está dispuesto a permitir que una multitud anónima y señalante vea nuestras debilidades o nuestras fortalezas?...

⁶⁰ Ibid, p. 68.

⁶¹ Gadamer, Hans Goerg, Op cit. p 197.

-3.2.1 Diferencia entre modelo y retratado

Cabe señalar que un modelo es un esquema, un prototipo, un dato general aplicado que servirá de apoyo para complementar una idea, y que evidentemente tiene su valor pero en la misma medida que los demás elementos. Por ejemplo en un cuadro a nivel composición, un modelo general nos ayudará a complementar la idea tanto como otros componentes del cuadro y se subordinará a lo que el artista desea expresar. Pero en el momento que nuestra atención recae en él y se le reconoce, ya no se verá lo que el pintor quería representar, sino una porción de material no transfigurado, que devendrá de un general a un particular. Entonces enfocaremos nuestra atención sobre esta persona y ya no la veremos sólo como soporte de idea, si no que trataremos de saber más acerca de ella.

De hecho también en otros ámbitos se entiende así el concepto del modelo: es algo a través de lo cual se visualiza algo distinto, que en sí mismo no sería visible; piénsese, por ejemplo, en el modelo de una casa en proyecto, o en un modelo del átomo. Tampoco el modelo del pintor está tomado por sí mismo. Solo sirve como soporte de determinados ropajes, o para dar expresión a ciertos gestos, como lo haría una muñeca disfrazada. En cambio, la persona a quien se representa en un retrato resulta tan ella misma que no parece disfrazada aunque las ropas con las que aparezca sean tan espléndidas que pueden llamar la atención sobre sí: el esplendor de su aparición le pertenece a él mismo.⁶²

Cuando se capta una personalidad dentro de la multitud, nuestro juicio deja de ser indiferente. Así este individuo, comienza entonces a ganarnos o perdernos simpatía, pero es tal su mote distintivo que inmediatamente causa en nosotros impacto. Todo esto sin

⁶² Gadamer, Hans Goerg, Op cit. p 195.

necesidad de ser el mejor, el más esplendoroso o el que posea más cualidades, si no de todo aquel, que nos sugiera un mundo interior, en el cual merezca la pena sumergirse.



Fig. 59 detalle, La joven del arete de perla



Fig.60 La joven del arete de perla

Johannes Vermeer (1665)

Una manera de saber hasta qué punto nos ha atraído y ha pasado de ser un modelo a una persona, es cuando comenzamos a especular sobre quién es o fue, su ocupación, edad, qué relación habrá mantenido con el artista, etc. Existen celebres retratos que han sido objeto de las más grandes especulaciones, en cual cabe destacar La joven del arete de perla del pintor holandés Johannes Vermeer, del que se sabe muy poco de su vida y el cual se le atribuye una treintena de cuadros, (obra bastante escasa).

De su pequeña galería se desprende este extraordinario retrato que nos muestra a una joven no mayor de 16 años, que probablemente trabajó como sirvienta en casa del artista. No pasa desapercibida puesto que esa mirada dulzona, melancólica y esa pose a media espalda, silenciosamente interceptada (quizá), hundida en una oscura penumbra, que aun no terminamos de comprender nos sugiere una cierta vulnerabilidad de la joven, desprovista de toda fastuosidad, a su vez es condecorada y de alguna manera dignificada con una perla que brilla, como la joven misma, a pesar de su sencillez.

El arte del retrato nos brinda la oportunidad de volver a mirar cara a cara a los hombres del pasado, saber como fueron, quienes fueron, qué ropa llevaban, si eran hombres celebres o personas comunes. Una imagen pintada o esculpida los mantiene vivos, evitando que caigan en el olvido y desaparezcan para siempre en el imperdonable anonimato. Un retrato nos da cuenta de su paso en esta vida.

Quizá los retratos sólo plasmen una única faceta, de una determinada época de su vida, pero pueden causar tal impacto en el espectador que algunas veces terminan por

caracterizarlos para siempre. A diferencia de las palabras de las historias y la poesía sabemos de sus acciones, pero sólo la imagen nos otorga la oportunidad de mirarlos de nuevo como si estuvieran frente a nosotros, de conocer su fisonomía. En ese sentido es un testimonio fiable y duradero, incluso el carácter y el alma que muy a pesar de ellos, los definieron.

Sócrates, por ejemplo, es para nosotros un sesentón semicalvo de blandas facciones y ojillos cercados de arrugas, que no ha sido nunca joven. Gracias a los bustos que Lisipo esculpió, este filósofo se ha convertido en el prototipo o ideal del sabio canoso, mientras que, por el contrario, ¿alguien se imagina a la misteriosa Nefertiti como una venerable anciana? El célebre y bellísimo busto estilizado de Nefertiti (Museo de Arte Egipcio de Berlín), nos hace pensar que la reina de Egipto que según se decía murió casi centenaria, hubiera pactado con los demonios: sigue conservando su cara de eterna adolescente que sonrío y se sitúa más allá de los avatares del tiempo, y sus labios siguen tan delineados como el primer día.⁶³

Pero no sólo sucede con retratos milenarios. Sorprendentemente existen fotografías que han trascendido su propia esencia, conviviéndolas en íconos o símbolos que pasan a formar parte de la memoria colectiva. Muy a pesar de la creciente vulgarización de las imágenes en nuestros días, y la errónea consideración que se tiene de éstas, como un acto mecánico. Todavía existen imágenes capaces de influir y despertar por un instante, los sentimientos adormecidos por la rutina de lo cotidiano.

⁶³ Pedro Azara. *El ojo y la sombra*, p. 24

En ese sentido ésta es la foto considerada la más famosa del mundo. Y fue tomada por el cubano Alberto Korda el 5 de marzo de 1960, durante el acto de despedida del duelo de las víctimas del sabotaje al barco francés *La Coubre*.



Fig. 61 Ernesto Che Guevara por Alberto Korda "El guerrillero Heroico" 1960

A continuación un texto de Ciro Bianchi Ross que cuenta la historia:

Alberto Korda tomó la clásica foto del Che con su vieja cámara Leica, provista de un lente de 90 milímetros, un semitelefoto de potencia regular, rayado por el uso en la superficie. Se hallaba a unos siete metros — ¿o eran diez?— de distancia del comandante guerrillero y, precisa, sí, que era una tarde opaca, invernal. Eso explica, dice ahora, que la imagen no sea súper nítida, que parezca envuelta en una aureola, que algunos crean verla como una nube en el ambiente: la cabeza solitaria del Che se difumina en una luz pareja y suave.

No hubo ninguna elaboración intelectual en eso. La luz solar, escasa, y el desgaste del lente imprimieron al retrato su atmósfera. ¿Y la composición? "Bueno, ya eso es otra cosa. Es eternamente mía", afirma. "Si yo le hubiera dado un poco más de negro en el hombro a la imagen, la foto se me hubiera caído". Llevé el negativo a la ampliadora, enderecé la figura y le di aire alrededor. Creo que el público exige esos detalles del encuadre. Por eso, al verla,

encuentra una belleza y una armonía que no sabe de dónde salió, pero que es responsabilidad del artista, y eso es lo que hace que una foto pueda ser única.

La fecha: el 5 de marzo de 1960. Cubría como fotorreportero de Revolución la despedida del duelo de las víctimas del sabotaje, perpetrado por la CIA, al barco francés La Coubre — dinamitado en el puerto habanero—, y metido entre la muchedumbre paneaba con su cámara, de izquierda a derecha, el entarimado donde se emplazó la tribuna. De pronto, el Che avanzó hacia la primera fila para mirar la escena. Korda alcanzó a hacer uno, dos o tal vez tres disparos seguidos; un minuto, minuto y medio después, volvía a perderse el Che en el fondo de la tarima. Pero ya había captado la imagen, la misma que siete años después, a la muerte del guerrillero argentino, el editor italiano Feltrinelli (utilizando precisamente esa foto que le regalara en ese mismo 1967 el propio Korda a su paso por Cuba) difundiera en millones de carteles. Alberto Korda, dice, nunca cobró un centavo por dicha fotografía.⁶⁴

Nadie sospechó en ese momento que esta fotografía se convertiría en un ícono mundial de la protesta contra el capitalismo y el sistema. Y es que los hombres cambian envejecen y fallecen pero sus imágenes perduran para siempre (como incluso lo prueban las estatuas de los primeros faraones o de los primeros gobernantes mesopotámicos). Hoy en día parecen a través de sus efigies estar más vivos que nunca, ellos podrán morir pero sus retratos no. De tal forma que los hombres a su vez de perduran por sus hechos, palabras y/u obras también lo hacen por medio de las imágenes, pueden incluso alcanzar la eternidad. Tutankhamon, muerto hace tres mil quinientos años, tienen más presencia, y sus rasgos están más vigentes en nuestra memoria, que los de cualquier hombre recientemente fallecido que no tubo la suerte de ver sus rasgos inmortalizados en una imagen.

⁶⁴ www.patriagrande.net/cuba/alberto.korda/foto.htm

Pero el retrato no solo puede ser comprendido únicamente como la captación de los rasgos físicos del modelo. Una de las primeras y más célebres controversias artísticas de la historia tuvo como protagonistas a Sócrates y a Clito (escultor).

El diálogo, que narró Jenofonte, se originó en el taller de Clito donde solía asistir Sócrates –gran aficionado y conocedor de la estatuaria puesto que su padre fue Dédalo (mítico primer escultor de la historia). Sócrates se preguntaba si Clito reproducía únicamente la forma del modelo o si lograba plasmar su carácter y, tras una rápida discusión, concluyó que, además de lo visible, el buen retratista tenía que ser capaz de transmitir la “viveza del alma” del modelo. Es más, la obra se legitimaba y distinguía de las reproducciones artesanales carentes de vida, si comunicaba el espíritu del modelo a los espectadores. El artista, por tanto, debía conseguir que a través de la materia hiciera visible lo intangible como es algo tan secreto y celosamente guardado como el alma del modelo.

- ¿La pintura no es la representación de los objetos visibles? Porque las concavidades y los relieves, las sombras y la luz, la dureza y lo mórvido, la aspereza y la lisura, la juventud y la decrepitud, los imitáis reproduciéndolos mediante los colores.
- Dices bien (...).
- Lo que es más atractivo, más gracioso, más amable, más capaz de despertar ternura y deseo, la expresión moral del alma, ¿se representa (en un retrato)? ¿O no es representable?
- ¿Cómo podría ser representable, Sócrates, si no tiene una proporción determinada, ni color ni ninguna de las propiedades que acabas de enunciar, si no es, en una palabra, visible?
- Pero, ¿no ocurre que en una misma persona las miradas expresan ora amor, ora odio?
- A mí, al menos, sí me lo parece
- Por lo tanto, ¿esto no podría reproducirse a través de los ojos?

- Es cierto⁶⁵

Es verdad, Sócrates no sostenía nada nuevo ni sorprendente, sino que se limitaba a afirmar algo que está en el origen mismo del arte del retrato: la imagen ha tenido que ver más con el alma del hombre que con su aspecto físico. Y en consecuencia, si el recuerdo de Sócrates sigue vivo, no sólo es debido al maravilloso legado de textos de sus discípulos Platón y Jenofonte, también lo es por el arte de Lisipo, que no solo moldeó con acierto la cara del filósofo, sino que logró evocar con destreza su espíritu indagador, juicioso e inquietante. Entre la galería intermitente de bustos de ancianos de pelo ensortijado, parecidos a Sócrates, ¿Cuántos sobresalen, y por qué motivos? Pocos sin duda, y sólo aquellos que están dotados de una mirada aguda o melancólica que reconcilia al individuo del excéntrico filósofo.

⁶⁵ Cita tomada de Pedro Azara. *El ojo y la sombra*, p. 26

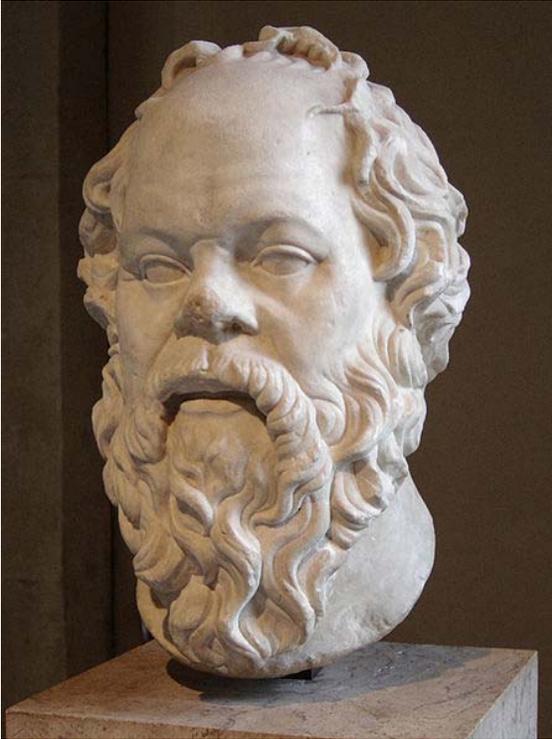


Fig. 62 Sócrates, por Lisipo, Museo del Louvre, París

El pintor Caspar David Friedrich escribió que el arte actúa como un mediador entre la naturaleza y el hombre:

El pintor –dijo– no debería pintar solamente lo que ve cerca de él, sin también lo que ve dentro de él. Si no ve nada dentro de sí, debería abstenerse de pintar lo que ve frente a sí. De otro modo sus pinturas serán como esos muros.⁶⁶

-3.2.2 El valor del retratado como imagen, en la actualidad.

La importancia que se le otorga a la imagen de un retratado es tal, que pareciera que contiene realmente a la persona. Por eso es muy común, que en cualquier revuelta, se bajen

⁶⁶ Herbet Read, *Imagen e Idea*, p. 179

o se derriben las estatuas de quienes fueron sus gobernantes, se laceran los cuadros y se queman las fotografías. Como si el daño que se causa a la imagen alcanzara al modelo...



Las imágenes de la caída de la estatua de Saddam Hussein ubicada en el centro de Bagdad, el 9 de abril de 2003, transmitida por las cadenas de televisión, se convirtieron en el ícono del final de una era para el pueblo iraquí.

Fig. 63 Caída de una estatua de Sadam Husein en Bagdad. (Foto:

REUTERS)

Resulta tan eficiente el poder de la imagen, que al no poder estar en permanente contacto con nuestros seres queridos nos conformamos con su retrato. Y como ya Sócrates, atinaba a decir, “¿Por qué deberíamos contentarnos con una imagen muda y desencarnada si pudiéramos disponer de la realidad viva, de cuerpo presente?”⁶⁷

Según Eurípides, Apolo había dicho a Admeto que en el momento en que éste fuera a morir, podría impedirlo, siempre y cuando otra persona se ofreciera a morir por él, en consecuencia su bondadosa y fiel esposa Alcestis acepta el trato. Entonces paradójicamente y tras su muerte, descubre Admeto cuánto la ama y en un acto desesperado manda a esculpir una estatua que reproducía a la perfección los rasgos de su mujer con la que yacía cada noche y exclamaba estas palabras:

⁶⁷ * Cita tomada del libro de Pedro Azara. *El ojo y la sombra*, p. 19

Junto a ella me acostaré y, rodeándola con mis manos y llamándola por tu nombre, creeré que en mis brazos está mi querida esposa, aunque esté ausente; frío goce, pienso yo, más así conseguiré aliviar el peso de mi alma y, visitándome en sueños, me alegrarás, púes a los seres queridos, aun de noche, dulce es verlos, sea el tiempo que sea.⁶⁸

La imagen (incluso en nuestros días) ha servido por ejemplo para certificar, cuando una autoridad preside en un lugar destacado. En una oficina gubernamental, una estafeta de correos, embajada etc., la foto de un político (el rey o un presidente), siempre estará ahí para indicarnos que el gobernante vela, aprueba, y garantiza que todo evento que allí suceda se realiza bajo su consentimiento. Como si todas estas atribuciones se realizaran por mediación de la imagen misma. Y también casi siempre sucede, como si fuera una especie de regla general que esta simple efigie no puede ser desmontada, escondida ni alterada sin que el infractor sea considerado un oponente a esta figura de autoridad o a la institución que preside.

Eso quiere decir que el retrato aún continuo siendo un arma eficaz, que al ser transgredido es capaz de desencadenar, imperiosos significados y connotaciones.

3.3 La importancia del artista

Retrato. (Del ital. *Ritratto*). Pintura o efigie que representa una persona o cosa.

Retratar. Copiar, dibujar o fotografiar la figura de alguna persona o cosa. Imitar, asemejarse. Describir con exacta fidelidad una cosa.

Retratista. Persona que hace retratos⁶⁹.

⁶⁸ Cita tomada de Pedro Azara. *Op cit.* p. 26

⁶⁹ *Enciclopedia Salvat Diccionario*, Tomo XI, p. 2863.

En la búsqueda de una correcta definición del término retrato, me di a la tarea en primicia de buscar en el diccionario como es que se le define y/o califica; y la primera disyuntiva con la cual me topé es:

- 1- La creencia errónea y arcaica de considerar el retrato mera copia de la realidad.
- 2- Ya sea sobrevalorar al artista llamándolo “genio” termino mal asociado y comprendido (como una cualidad casi sobre humana ligada, generalmente a sus dotes como copista) y/o una subestima del mismo por considerarlo un “simple vehículo” casi automático, pasivo e indiferente a estímulos externos.

- 3.3.1 Definición de genio

Tratemos pues de definir correcta y justamente el vocablo:

Ha habido aquí muchas discusiones y polémicas sobre este campo a lo largo de épocas y periodos de la historia del arte, pero la que más se ajusta a mi propia idiosincrasia es el concepto dado por el filosofo alemán Emmanuel Kant en su libro *La critica del Juicio* “el genio es el (don natural) que da al arte su regla. Como el talento o el poder creador que posee el artista es innato, y pertenece por tanto a la naturaleza, se podría decir también que el genio es la cualidad innata del espíritu (*ingenium*), por lo cual la naturaleza da la regla al arte”.⁷⁰

⁷⁰ Emmanuel Kant, *La crítica del juicio*, p. 123.

Puede que lo anteriormente dicho suene tendencioso pero cabe señalar en primer termino: “el genio es el talento de producir aquello de que no se puede dar una regla determinada, y no ha la habilidad que se puede mostrar, haciendo lo que se puede aprender, según una regla, por consiguiente, la *originalidad* es su primera cualidad”.⁷¹

¿Esto que quiere decir? Que el autor mismo, no puede explicar y/o probar científicamente cómo realiza sus producciones, (siendo que su obra puede servir de inspiración a otros), el mismo no sabrá cómo se hallan en él las ideas, no está bajo su tutela formar otras similares gradual y metódicamente, por lo tanto le será difícil comunicar y fijar a los demás, preceptos concisos que les pongan en condiciones de poder ejecutar producciones semejantes, “por esto es, sin duda por lo que la palabra genio se ha sacado de la latina *genius*, que significa el espíritu propio particular, que ha sido concedido a un hombre al nacer, que le protege le dirige y le inspira a ideas originales”⁷²

Esta cualidad es considera inherente puesto que existen talentos adquiridos y propios de una correcta formación pero hay caracteres que pareciera son suministrados al nacer. Piénsese entonces en uno mismo como público, que nos quedamos estupefactos al reconocer la excelente pluma de un escritor, los matices y alcances de una bella y por lo regular singular voz de un cantante, o como un actor nos lleva de la mano, nos hace sentir diversas sensaciones a lo largo de su interpretación. Es ahí cuando nos preguntamos ¿en que momento las ideas tan ricas en imaginación y tan auto reflexivas para el pensamiento fueron construidas y ensambladas estratégicamente como piezas de rompecabezas para que

⁷¹ Ibidem. p 123

⁷² Emmanuel Kant, *La crítica del juicio*, p. 124

el escritor edificara brillantemente su trama? ¿En que momento todos estas pautas cayeron y se concertaron en su cabeza? ¿Por qué, por más que nos esforcemos en escribir correctamente y aprender ciertos paradigmas, jamás podremos tener la suficiente capacidad e inventiva que aquel virtuoso escritor?...

Yo creo que ni el escritor, ni el cantante ni el actor podrían explicárselo por sí mismos.

Sin embargo también es cierto, que existen factores subjetivos en el arte, no debemos confundir ni perder de vista que toda persona (incluyendo los llamados talentos) requieren de toda regla e instrucción:

Aunque existe una gran diferencia entre las artes mecánicas y las bellas artes, no exigiendo las primeras otra cosa que aplicación y estudio, pidiendo las otras genio, todas las bellas artes, sin excepción, encierran algo de mecánico, que se puede comprender y seguir por medio de reglas, y suponen, por consiguiente, como condición esencial, algo en ellas que tienen de escuela.⁷³

Por que nos proponemos un fin, o de lo contrario no habría producción del arte, más que por casualidad, será necesario, por lo tanto para realizar lo que nos planteamos, reglas esenciales determinadas, a las cuales no nos podemos sustraer. De esa manera el artista podrá desenvolverse correcta y ampliamente o de lo contrario será como un diamante en bruto. Conviene evitar también, caer en actitudes y creencias erróneas de considerar a un artista y su producción, una creación de la eventualidad y la bohemia, cuando requiere de de gran disciplina y practica que solo la experiencia nos brinda, (como en cualquier otro

⁷³ Emmanuel Kant, Op. cit., p. 125

oficio). Esto quiere decir que el arte contiene algo de racionalidad o escuela y a su vez de cierta viceralidad e intuición.

Sin dejar de considerar que el genio es, si un talento innato, pero no sobre humano y todos tenemos diferentes aptitudes y nos desempeñamos mejor en algún área que en otra.

-3.3.2 El buen retratista

El arte reproduce las Ideas eternas concebidas en la pura contemplación.⁷⁴

Y el arte del retrato es uno de los que mejor representa esta idea, ya que para realizar uno es necesario según Goethe “convertirse en sujeto puro de conocimiento, en visión transparente del mundo, y esto no es de una manera momentánea, si no por tanto tiempo y tan reflexivamente como sea necesario”⁷⁵ . Esto quiere decir que el artista no sólo mira, contempla. Y tratará de extraer de los objetos, las cosas y las personas (incluso las situaciones) su esencia más allá de lo aparente y superficial.

Se encontrará entonces maravillado con todos aquellos rincones y confines que pasan desapercibidos. En el arte del retrato el artista contemplara a su modelo y su destreza consistirá en conocerlo, en indagarlo a través de la información que le brinda su propia forma y sus rasgos pero también más allá de ello, para así poder plasmarlo, tan sabia y meditabundamente como sea preciso.

⁷⁴ Arturo Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p. 152.

⁷⁵ Arturo Schopenhauer, Op. cit. p. 152.

Es decir que el buen retratista sabe del papel importante que juega el escenario y la interacción con el retratado, (para aportarle información), pero también sabrá prescindir de ella para una conveniente ejecución del mismo ya que construirá a partir de los pocos datos, que le sean suministrados. Complementando así, con su propia percepción, (que obtendrá en la contemplación misma) y se afanara por penetrar la idea de cada cosa, prescindiendo de sus relaciones con los demás objetos.

El hombre que pretende hacer un retrato y no este conciente de lo vital de estas dos facultades entramadas hábilmente, solo mirará las cosas y las personas en cuanto le son necesarias, (como el perezoso busca el asiento y cuando lo obtiene se conforma de ello), para evitar un esfuerzo en la quietud. Y cualquier cosa que se le presente, bastara con la información del concepto bajo el cual se ordena y con ello le será suficiente.

O desechará por completo la relación con el retratado, olvidando que el retrato es precisamente, fruto de aquel encuentro y que no es un recetario de pasos y medidas a seguir sino también de la intuición, la subjetivación y la oportunidad que nos brinda aquella eventualidad, es decir sacara provecho de la ocasión y encontrara sublimación en lo pequeño recóndito e imperceptible para el común de las personas.

Cabe señalar que independientemente de los factores externos incluyendo los subjetivos que entretujan en el proceso creativo de un artista, puntualizare en dos agentes fundamentales como son: el período formativo y la creación de un estilo personal. Ambos serán determinantes e invariablemente irán ligados.

En el primer caso si hacemos una recapitulación nos daremos cuenta como ha cambiado a través de las diversas épocas esta concepción pero sin embargo y contradictoriamente en la actualidad no varía tan abismalmente como se cree, ya que esta etapa marca al artista como al adulto la infancia (haciendo un analogía con la psicología) a tal grado que este es capaz de engendrar un arte incluso de manera antagónica y en contrapunto a la escuela de la que proviene.

Ya que el estilo por muy personal que se pretenda, siempre estará (aunque sea minimamente transgredido) por una “cierta conciencia de grupo” que pesa sobre cualquier individuo.

Citemos pues esta refección realizada por el autor (...) en el tramo de “Las Fronteras del yo”:

En el capítulo II sugerí algunos de los caminos por medio de los cuales el hombre pudo haber descubierto las formas geométricas, las formas como tales abstraídas de las actividades prácticas del tejido, la cestería, la cerámica. Pero estas experiencias no se realizaron individualmente; puede aun dudarse de que este proceso, realizándose a través de largos período del desarrollo económico, incluso haya sido consciente. Sugerí que más bien el cerebro humano recibió la impresión de algo en la forma de engrama, o un modelo arquetípico: los elementos de los dibujos abstractos fueron un subproducto de las actividades prácticas, y posteriormente las representaciones naturalistas fueron “compuestas” en formas determinadas por la existencia de estos engramas o arquetipos

en la mente del artista. Así modos condicionados de configuración se convirtieron en parte de las dotes sensibles del hombre en una cierta etapa de su desarrollo⁷⁶.

Si bien es cierto que existe expresiones artísticas que concientemente pretenden un determinado canon y no que expresan, de hecho no pretenden que se muestre lo particular de una individualidad, se puede decir entonces que su estilo es impersonal y solo hablaremos de un estilo personal en cuanto se manifieste una conciencia del yo.

En ambos casos ya sea estilo como característica de un individuo o como característica de un grupo implica un factor constante. Es el modo, la manera, la forma, el uso, y la práctica etc. “Para ser más exactos la definición de estilo en el arte se refiere a “al conjunto de caracteres iconográficos, técnicos, convenciones compositivas, figurativas etc., reconocibles en el conjunto de las obras de un artista, de una escuela o de un determinado período. Cuando el término se aplica a las obras de un artista, designa en particular sus características individuales, su personalidad como creador. Un estilo colectivo puede resultar de la aplicación de un determinado sistema que depende del gusto de una época, de un ambiente social y cultural concreto”.⁷⁷

Pero entre el estilo que es una manifestación de la cultura como un todo, los signos visibles que la conforman y el estilo que es una manifestación de la realidad peculiar de un artista existe una conexión ambigua: en el primer caso existe un denominador común, un universal en contraposición a lo particular. Sin perder de vista que probablemente el origen

⁷⁶ Herbet Read, *Imagen e Idea*, p. 164 y 165

⁷⁷ Enciclopedia *Salvat diccionario*, Tomo V, p. 1312

del estilo o de un periodo, surgió quizá de un estilo de una personalidad especialmente fuerte y atractiva que pudo contagiar a las personalidades de artistas endebles y receptoras, (ya sea de su tiempo o posterior).

Pero en el segundo caso ¿cómo podemos percibir cuando una manifestación es individual? y esta ¿manifestación será conciente o inconciente? para responder a esta pregunta pensemos en la escritura:

Primero nos dieron las bases de cómo hacer la letra “a” la “b” la “c” etc. Después y con el tiempo nos percatamos de diversas tipografías convencionales ya sea de molde para impresos o de anuncios de la calle etc. y por otro lado en nuestros referentes mas cercanos como familia, compañeros de clase, amigos etc. Y casi sin darnos cuenta y aunado a nuestra predisposición incluso física, la manera que mejor nos acomoda tomar el lápiz y en muchos casos (muy a nuestro pesar incluso) fuimos creando un estilo propio. Sin olvidar que durante este proceso nos topamos con diversas modas, usanzas y que en algún momento quisimos inducirnos e imitarlos pero al final nos quedamos y conformamos con nuestro propio modo de concebirlo.

Y con esta analogía entendamos pues que este proceso es muy similar al arte plástico como es la pintura ya que la particular configuración dada a las pinceladas es una manifestación peculiar y difícil de imitar es una afirmación individual del pintor. Es por eso que los expertos usan en muchos casos la fotografía por medio de rayos infrarrojos o un examen microscópico de las pinceladas y analizan el modo en que comúnmente procedía el

pintor a aplicar el color técnica y teóricamente para identificar al autor de una cierta obra o para investigar posibles falsificaciones. Además de otros factores que pueden usarse en el análisis del estilo, como la amplitud de la paleta de colores, las formas y composiciones comúnmente utilizadas entre otras cosas, pero aunque todas estas características estilísticas dan una idea de la personalidad del pintor no podemos decir que sea completamente una manifestación del inconciente.

3.4 El estilo conciente e inconcientemente

Los mismo sucede en la literatura por ejemplo los expertos Shakesperianos pueden identificar la autenticidad de un pasaje en un drama dudoso, resultado de un escrupuloso análisis de la rima, vocabulario, la longitud de las palabras, la frecuencia de ciertas combinaciones de vocablos etc... Y encontraremos aquí dos verdades contrapuestas ya que por un lado nos topamos con una muestra deliberada y subordinada de un estilo que Shakespeare se creó meditativamente, pero también hallamos en esta y cualquier cosa que se precie de obra de arte, un rastro que simplemente se superpone (algunas veces, muy a pesar del artista) y se presenta recurrentemente en su obra si que este pueda incluso ejercer un control.

Cada obra nos comunica algo sobre la persona que la creó⁷⁸

⁷⁸ Carla Gottlieb, *La iconografía en el arte Contemporáneo*, p. 9.

Y bajo este precepto trataré de autoanalizar brevemente uno de mis primeros cuadros, mas representativos de mi forma de proceder, en el cual demostraré cómo una producción artística tiene una parte total y completamente racional, pero también una ráfaga impredecible, visceral e inconciente:



Fig. 68 Retrato: Cañe, Cañelú piel de durazno eres tú, Andrea Lozano Siva 2005.

Por ejemplo: Mi forma plástica la he diseñado concienzuda y sistemáticamente de tal manera que por lo regular la figura principal tiende a los colores cálidos, entonces el fondo deberá ser (en su mayoría) un tono frío para por medio del contraste de ambos crear una atmósfera de distancia o perspectiva. Sin embargo se compensaran ambos con un tono intermedio que los unifique en este caso es el blanco y el azul (de los ojos de la muñeca), utilizados estratégicamente. Son quienes juegan el papel de conciliadores. También

podemos hablar que la aplicación del color es directa y de acuerdo como aprendí a hacerlo en el taller de pintura.

Entonces hasta ahí podemos mostrar esa parte esquemática que me caracteriza pero hay una parte que yo considero total y completamente espontánea incluso diría que se sale de mi control y comienza con la selección de imágenes, que según me he dado cuenta casi siempre y/o como si fuera una regla general; elijo todas aquellas efigies silenciosas y tranquilas que parecieran detenerse en el tiempo o que dan la sensación de ser captadas por una instantánea. Probablemente pueda ser simplemente una cuestión de gusto pero en muchas ocasiones que he tratado de pintar imágenes distintas de este juicio, al final termino eligiendo una imagen similar y de la misma forma sucede con la aplicación de colores estridentes de mi paleta, tales como los naranjas, amarillo nápoles, verde oxidado etc.. Eso sin mencionar la forma fragmentada en que pinto.

Es en ese sentido que se transpone a mi misma, y que en muchas ocasiones he tratado afanosamente, sin éxito cambiar, y experimentar con otra estética pero que tal pareciera que este criterio se posesiona de mi. El cuál a la vez me hace pensar que “evidentemente” una obra de arte comunica mucho sobre quien la realizó puesto que es capaz de mostrarte el carácter, los gustos, las pasiones del artista. Lo que ha querido revelar y también ocultar...

Toda producción artística significa lo que para un biólogo es su proyecto de investigación, lo que un doctor una cirugía, un arquitecto a edificio, concertista a opera y

cocinero a su platillo; significa y nos habla de una porción de si mismo, de un fragmento de su propio ser materializado en un producto. De tal manera que cada cuadro para mi es un autorretrato.

CONCLUSION

El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia efigie parece conformar uno de los más fuertes impulsos de la humanidad, y el arte del retrato, es una clara expresión que ha estado presente a través de los tiempos.

En cuanto existe un destello de civilización por más primitiva que sea, ésta se ha acompañado de la típica figurilla genérica (quizá apenas palpable), ya sea esculpida, modelada, grabada en la piedra o pintada sobre un objeto, que no pretende mas allá de mostrar un esbozo del cuerpo humano, hasta devenir más ambiciosamente en lo que hoy conocemos como retrato.

Entendido en un primer momento como “la imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo” ahora después de las llamadas “vanguardias europeas y el arte contemporáneo”, en general, su definición nos presenta una parte muy limitada del término. Los diccionarios más recientes buscan ya enriquecer la definición con matices y correcciones: “El retrato-leemos en la Enciclopedia británica- es una evocación

de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro”⁷⁹. De tal manera que bien podemos incluir, además un cierto mote que lo hace subjetivo y por ende mucho más interesante.

Sin caer en la negación, claro, del género realista, o en la que se considera al retrato como imagen fiel del modelo puesto que presupondría descartar gran parte de su historia y su significación, además de que nuestra forma y especie siempre arroja información predeterminada, sin que nosotros mismos nos percatemos de ello. “La cara de un hombre no es más que la película sobre la cual la experiencia interior ha grabado ciertos signos”⁸⁰ Pero en cambio si retenemos la idea con “algunos aspectos”, el panorama se amplía. Y si añadimos, además, el agente de la subjetividad, entonces el campo se hará ilimitado.

Y solo bajo esta distinción podremos entender y coincidir con la conjetura inicial abrió la brecha a este proyecto que apunta que el retrato es resultado de la interacción e intercambio de artista y retratado. De un debate, de un encuentro, pero también de complicidad, entre éstos. De la pericia de un artista para poder mirar e interpelar, lo que se muestra ante sus ojos y lo que no. Pero también de un retratado que accede y se permite asimismo, mostrarse ante alguien, sincero y sin complejos, ser objeto de estudio y análisis. De un retratado que siente la curiosidad de saber cómo es que se le percibe...

El retrato visto de manera general, nos ofrece la posibilidad de mirar y conocer un determinado tiempo, lugar, costumbre, moda, de la sociedad que se gesto en aquel instante

⁷⁹ Francastel Pierre, *El Retrato*, p. 9

⁸⁰ Herbet Read, *Imagen e Idea*, p. 167

y a nivel particular no sólo nos revela la individualidad que lo habita, sino también la individualidad que lo creó.

Y tratando de realizar una auto evaluación de lo que fue este proyecto quiero señalar que hubiera sido interesante abarcar y profundizar más sobre otros estilos artísticos dentro de la historia general del arte así como los estilos más inmediatos y actuales que tienen que ver con las disciplinas más alternativas en el arte, igualmente indagar en el tema de la percepción que en sí también es muy extenso y complejo ya que este presenta diversos puntos de vista que van desde lo visual y artístico hasta en lo que concierne al campo de la psicología y la filosofía (entre otros). Es por eso que considero que ambas por sí solas merecen ser retenidas para un proyecto más futuro.

Pero aun así el material que presente me pareció que está conformado de una manera quizá sencilla pero completa y que facilita la comprensión de las problemáticas que atañen en la producción de un retrato. Creo que al tener acceso a esta información el lector puede ser capaz de comprender mi interés por no ver en el retrato un género obsoleto sino constante que ha cambiado e irá cambiando; también podrá comprender esa fascinación que ejerce el retrato entre el gremio artístico y fuera de éste a través de los años y de los estilos y a su vez sentir esa emoción e inquietud que despierta sobre el público.

BIBLIOGRAFÍA

- Azara Pedro**, *El ojo y la sombra*, Una mirada al retrato en Occidente, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona 1992.
- Ball Phill**, *La invención del color*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Madrid 2003.
- Baratte Francois**, *El Arte Romano*, Ediciones Paidós, Barcelona 1985.
- Benedikt Taschen**, Arcimboldo, Edición en castellano, Alemania 1993.
- Berger Jhon**, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.
- Conrad G, Mueller, Mae Rudolph**, *Tomo luz y Visión*, Colección Científica de Time-Life, Editado por Offset Larios, S.A México 105, 1978.
- © **Enciclopedia Microsoft Encarta 2004** Corporation. Reservados todos los derechos
Conrad G. Mueller, Mae Rudolph.
- Enciclopedia Salvat Editores**, diccionario, tomo V y XI, Barcelona 1978.
- Francastell Galienne**, *El Retrato*, Editorial Catedra, Madrid 1978.
- Fundación Cultural Televisa A.C**, Publicación bimestral, *Saber ver, Amedeo Modigliani, Retratista del alma*, núm. 16.
- Gadamer, Hans Georg**, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca 1992.
- Gombrich Ernest H. J.Hochberg, M.Blick**”Arte Percepción y Realidad”, Ediciones Paidós, Londres 1972.
- Gombrich Ernest H.** *Historia del arte*, Editorial Alianza, Madrid 1979.
- Gottlieb Carla**, “*La Iconografía en el Arte Contemporáneo*”, Coloquio Internacional de Xalapa, Publicaciones Universidad Nacional Autónoma Mexicana, México 1982.
- Harris Nathaniel**, *El Arte del Renacimiento*, editorial Sello, EE.UU. 1995.
- Howard Bartley S.** *Principios de Percepción*, editorial Trillas, México 1969.
- James M. Tanner, Gordon Rattray Taylor**, *Tomo El crecimiento*, Colección Científica de Time-Life, Editado por Offset Larios, S.A México 18, 1978.
- Kant Emmanuel**, *La crítica del juicio*, Editores mexicanos unidos S.A, México DF 1998.
- N. Harry, BV Abrams B V**, *Historia general del arte tomo III*, Renacimiento y Barroco, Editorial Alianza, reimpresión en español Madrid 1991.
- National Geographic**, *Revista Historia* #21, Barcelona 11 diciembre del 2005.
- Schopenhauer Arturo**, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Trotta, Madrid 2004.
- Read Herbet**, *Imagen e Idea*, Editorial Fondo de Cultura Económica México 1972.

www.parecidosrazonables.com

www.patriagrande.net/cuba/alberto.korda/foto.htm

<http://arte.laguia2000.com/escultura/el-retrato-romano-origenes>

<http://trashy.blogia.com/temas/gente.php>

www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/indice/0,1495,ISID%253D499,00.html, Gilles Deleuze, Francis Bacon. Logique de la sensation. Éd. De la Différence. 1996. p.198.