



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“ÁNIMA Y ALTERIDAD.
EL ROSTRO COMO IMAGEN GRÁFICA.”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL
TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
PELAYO DEL VILLAR FLORES

DIRECTORA DE TESIS:
MAESTRA KARINA ERIKA ROJAS CALDERÓN

MÉXICO, D.F., 2015



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.



Ánima y alteridad.

El rostro como imagen gráfica.

Pelayo Del Villar Flores

*“To be is to be perceived. And so to know thyself
is only possible through the eyes of the other.” **

Sonmi 451
(Cloud Atlas)

* trad. “Ser es ser percibido. Y entonces el conocerse a sí mismo sólo es posible a través de los ojos del otro.”

*A Maria Esther,
quien nunca podrá leerla.
Q. E. P. D.*

Agradecimientos.

A mi padre, **Pelayo** (*senior*), que pese a tardarse dos años y medio en entender exactamente qué estaba yo estudiando, me ha apoyado incondicionalmente en toda la carrera. Del mismo modo, por ayudarme con la producción de mis marcos, sin importar las heridas de guerra con las sierras, y por aguantar mis tiraderos y regueros de materiales por toda la casa.

A mi directora la, **Mtra. Karina Rojas Calderón**, por la ayuda y guía al momento de investigar y realizar este proyecto. Por darme luz cuando me encontraba perdido y por escucharme cuando necesitaba poner en palabras algún concepto.

A mis sinodales: **Luis Argudín, Pablo Kubli, Jarumi Dávila y Roberto Hernández**, por sus valiosos comentarios y anotaciones al manuscrito, mismos que han enriquecido la idea original de este proyecto.

A **Martín Oliva**, por tantas deliciosas comidas a su lado, acompañados de un buen vino, y por haber sido durante estos años amigo, pareja, inspiración y *maecenas*. (Sin tí, simplemente hubiera echado el proyecto por la borda.)

A mi hermana **Carolina** (Cuincla) por las revisiones en verde del manuscrito final, por la traducción del título de Le Brun en el primer capítulo y la ayuda con el tecnicismo genético del tercero. (Y también por darle de cenar a Lucian.)

A mis modelos: **Alejandra, Diana, Edher, Ernesto, Martín y Paola** por dejarse retratar aún pese a no entender en un principio qué estaba yo haciendo exactamente.

A esos pocos maestros que en verdad me enseñaron algo: a **Claudia Gallegos** por enseñarme a mirar al mundo desde otra perspectiva; a **Abelardo Loya**, por enseñarme a continuar trabajando para buscar la perfección en toda obra; y a **Luis Delgado**, por enseñarme a reconocer el momento justo en el que se debe dar por finalizada una pieza.

A **Charlie** (don Carlitos) por haberme brindado un cigarrillo (un delincuente sin filtro) y un buen chisme cuando el momento lo ameritaba, y también por ayudarme a mover lámparas y grabados, y patrocinarme algunas cosas.

A **Pilar** (Pilaria) por las sesiones de tesis donde veíamos películas, videos en youtube, bajábamos canciones (¡tus chinos!) y si teníamos tiempo, escribíamos tesis. Y gracias también por el préstamo de la Canon y por la ayuda invaluable.

A **Zoé**, por tantas buenas reuniones en torno a un té y a un Benson, de donde han salido ideas, proyectos nuevos y uno que otro dolor de cabeza al desentramar algún concepto complicado de arte.

A **Adriana** y **Fernando**, no sólo por abrir espacios para exposiciones, sino por la amistad surgida a partir de estas.

A **Sergio** y **Mariana** por los buenos ratos, los chismes, el excelente café y la amistad que ha trascendido kilómetros de distancia. (Prometo ya no desaparecerme e ir más seguido a Caffetiamo.)

A **Lucian**, por haber dado su opinión sobre mi tesis al comerse una página entera del borrador.

A aquellos que me han ayudado o han estado ahí cuando los he necesitado, aunque fuera para un buen chisme: a **Hermann** (Gremann), mi hermano postizo; a **Gina**, modelo y hermana postiza; a **Rodolfo** (Lupis) por el escaneo del grabado; y a todos aquellos amigos enapos que me acompañaron durante mis ratos en el taller, especialmente en mis impresiones de grabados de placas múltiples: **Gabo**, **Ingrid**, **Dulce**, **Romina**, **Tania**, **Tania “L’pez”**; y a los demás enapos compañeros de clase o de patio: **Zyanya**; **Eva**, madre postiza; **Blanca**, hija postiza y **“Cositas”** (Mariana).

A todos ustedes: Gracias.

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción. | 17 |
| Capítulo 1. El rostro como imagen. | 27 |
| 1.1. La mirada en la definición de imagen. | 27 |
| 1.1.1. De la observación a la representación de imágenes. | 30 |
| 1.1.2. De la forma y el contenido en la creación de imágenes. | 34 |
| 1.1.1.2. La imagen a través de la visión de la historia de la cultura. | 37 |
| 1.1.2.2. La reproducción técnica implícita a la creación de imágenes. | 42 |
| 1.1.2.3. La reproducción de la imagen y el fenómeno artístico contemporáneo. | 52 |

| | |
|--|-----|
| 1.2. El rostro a través de su representación. | 60 |
| 1.2.1. La Fisiognómica. | 63 |
| 1.2.2. Della Porta / Le Brun. | 68 |
| 1.2.3. El rostro como expresión. | 73 |
| | |
| Capítulo 2. El Retrato: representación e interpretación. | 87 |
| | |
| 2.1. Retrato/Autorretrato: referencias en la historia y teoría del arte. | 89 |
| 2.1.1. Sobre la teoría del retrato. | 97 |
| 2.2. El diálogo entre rostro y retrato: la alteridad en la representación del yo. | 101 |
| 2.2.1. Del rostro sustitutorio al retrato como depositario inmortal de la identidad. | 111 |
| | |
| Capítulo 3. La manifestación del rostro y la alteridad. | 121 |
| | |
| 3.1. Autoimagen: la mirada a través del espejo. | 127 |
| 3.2. La construcción de la máscara social. | 132 |

| | |
|---|-----|
| Capítulo 4. Propuesta artística: <i>Ánima y alteridad</i> . | 149 |
| 4.1. La estética de la lámina de metal grabada. | 151 |
| 4.2. El metal como espejo. | 159 |
| 4.3. Proyecto <i>Ánima y alteridad</i> . | 166 |
| 4.3.1. El modelo. | 166 |
| 4.3.2. El retrato. | 168 |
| 4.3.3. Preservación y enmarcado. | 176 |
| 4.3.4. La serie de retratos. | 178 |
| 4.3.5. Reflexión. | 185 |
| Conclusiones. | 187 |
| De la reflexión a la imagen. | 187 |
| De la imagen a la reflexión. | 190 |
| Bibliografía. | 203 |

Introducción.

Hace algunos años Arthur C. Danto describió a los artistas como “seres que marcan superficies”¹. Con esto, no sólo los consideraba como personas que dejaban huellas o improntas sobre cualquier objeto, sino que con ello establecía que al “marcar” algo, lo transformaban inmediatamente en una imagen. Como todo ser humano se desenvuelve en su entorno a través de las imágenes, los artistas se convirtieron desde la antigüedad en las personas elegidas que tenían la capacidad de inmortalizar la situación del mundo en el que se encontraban.

Las imágenes, nacidas a partir de las sombras y de los reflejos observados en el agua, le abrieron un nuevo camino de entendimiento a la humanidad. Gracias a ellas comprendían su entorno y las relaciones existentes entre el mundo espiritual y el mundo terrenal. Si en un principio Platón consideraba a las imágenes como entes perfectos y

1 Arthur C. Danto. Después del fin del arte. p.26.

divinos de un “Mundo de las Ideas”, más tarde, al secularizarse, estas fueron las representaciones de la realidad o de una metarrealidad concebida por los propios artistas. Y al ser el hombre el nuevo dueño de ellas, le permitió entender que éstas eran eternas, siempre y cuando no se destruyeran físicamente, mostrándole una nueva puerta hacia la inmortalización de sí mismo.

La imagen de cada persona es su rostro. Éste le ha permitido desenvolverse con sus iguales y le ha dado una identidad que lo distingue de los demás, ya que cada rostro es único, es por ello que el ser humano ha intentado entenderlo no sólo por sus facultades comunicativas, sino también por las características plásticas que lo modelan a cada instante. Y es precisamente en esta búsqueda que los artistas han desarrollado su labor de forma precisa en la realización de retratos, puesto que éstos no sólo le permiten observar a las personas cómo son físicamente, sino también cómo es que son vistas por los demás.

Estas creaciones plásticas, estas marcas sobre tela, piedra o metal que realizan los retratistas, dejan de ser meras imágenes o representaciones de personas, pues al ser realizadas con maestría, comienzan a tener una cierta vida propia. Si las imágenes antiguas gozaban de la transmutación del dios representado, los retratos, estas nuevas imágenes no religiosas, siguen entablando comunicaciones con quienes las miran; ya no infundiendo temor o respeto, como lo hacían las primeras, pero sí permitiendo una nueva relación de semejanza y afectividad.

El observar un rostro abre nuevas posibilidades de entendimiento, es por ello que la Fisionomía se esforzó en estudiarlo, primero por su parecido con las facciones de los animales y más tarde por sus propias

diferencias interfaciales. Esto desembocó en estudios dibujísticos realizados en las Academias que ayudaron a los artistas a representarlo de manera más fidedigna, siempre buscando lo que se llamó en el *quattrocento* como “la verdad en la pintura”. Esta búsqueda de realismo se fue desarrollando hasta llegar a una necesidad por entender al retratado ya no como un ser vivo con facciones cambiantes, sino como un ser visceral dominado por los impulsos de su psique.

Esta incansable búsqueda por entender a la parte más importante de una persona revalora no solamente los estándares que tenemos sobre la percepción de un rostro, sino que incluso vuelve a poner de manifiesto la tan referida pregunta existencial de toda la humanidad: “¿quién soy yo?” La cuestión de la identidad es un tema que a todo mundo inquieta. La única respuesta convincente que existe es que la identidad de toda persona es su propio contexto. Pero este relacionarse de la persona con sus semejantes dentro de una sociedad que está en continuo movimiento, lo único que le produce es una cierta incertidumbre sobre su propia individualidad. En este relacionarse con los demás, conocido como “alteridad”, es donde surge la necesidad de toda persona de establecer y reafirmar su identidad frente a la de los demás, de ser alguien distinto a ellos, de ser único.

El retrato, por tanto, surge como medio de representación que le ayuda al individuo a constatarse como un ser único, distinto de los demás, y nace del intento de congelamiento de aquella imagen que se revela frente a la cristalina superficie de un espejo. Si el retrato ayuda a los demás a entender a una persona desconocida, el reflejo reafirma la propia identidad de quien se mira. Mientras el primero surge de un acto

colectivo entre artista-retratado-espectador, el segundo es una comunicación que se lleva a cabo sólo de manera individual.

El rostro, como imagen, es algo que se va reescribiendo continuamente y que sufre alteraciones a partir de las vivencias ocurridas y de las intromisiones de los demás en el momento en que el individuo se desenvuelve dentro de una sociedad, donde la mirada y opiniones ajenas generan continuas opciones de cambio para ir perfeccionándolo, tal como una máscara social que permite y facilita una mayor relación interpersonal. El individuo, por tanto, va formando y construyendo paulatinamente su semblante, dando como resultado una imagen mudable que lo representa a todas horas. Y esta imagen es la que el arte ha intentado atrapar y entender desde sus partes anatómicas, plásticas y psicológicas. El retrato contemporáneo ha dejado de interesarse en la mera representación física del rostro para dar mayor importancia no sólo a las emociones y a las vivencias de la persona, sino que incluso busca llevar al límite las consecuencias de estas.

La presente investigación explora los valores estéticos y conceptuales que se derivan de la construcción del rostro como elemento social, y la dicotomía existente entre la imagen facial vista a través del retrato y de su contraparte que surge en el reflejo del espejo. Ambas imágenes le abren a la persona una puerta hacia la introspección, al autoconocimiento y al establecimiento de su identidad. Por tanto, el hilo conductor de esta investigación es la imagen que por sí misma, al ser el medio que permite al hombre aprehender al mundo que le rodea, da paso al interés por entender al rostro como un objeto o un motivo que puede ser estudiado a partir de sus formas y su plasticidad. El primer capítulo explora la

importancia de la imagen en el mundo del ser humano y sus implicaciones en el estudio fisionómico y artístico del rostro. El segundo capítulo expone los distintos medios por los cuales el ser humano ha aprendido a entender y a inmortalizar su rostro dentro de retratos y autorretratos, mismos que responden a la situación que vive en su momento. Es por ello que en el tercer capítulo se conceptualiza la facialidad del individuo, ya no sólo como un simple medio de expresión, pues esta es la imagen misma de la construcción identitaria del individuo, llevada a cabo necesariamente a través de las relaciones interpersonales con los demás, y con las propias reflexiones realizadas frente a la imagen del espejo.

A partir de estas consideraciones, surge el interés por realizar una serie de retratos grabados sobre lámina, donde se examina al individuo como un ser dividido entre la vida social y la soledad, donde ambas partes le afectan y lo instan a que reajuste y recomponga continuamente su rostro. Proyecto que se genera al meditar sobre la importancia del concepto de alteridad junto con las interrelaciones existentes en la imagen del retrato, y estas a su vez, son confrontados con la imagen reflejante del metal que indudablemente evoca a la identidad y a la soledad.

Así pues, si un artista es aquel que marca superficies, toda persona, al ser creadora y modeladora de su propio rostro, es al fin de cuentas su propio artista facial.



*“La imagen de la naturaleza sigue siendo un artificio. Aún la más objetiva es una mentira,
el resultado de un compromiso, como ya lo era entre el hombre y los dioses.”*

Michel Melot

Capítulo 1.

El rostro como imagen.

1.1. La mirada en la definición de imagen.

Todo aquello que vemos, que percibimos y que sentimos, todo es imagen. Vivimos en un entorno donde nos vemos rodeados de imágenes, así como somos continuos generadores de estas. Grandes y pequeñas, gráficas, dibujísticas y fotográficas; nos encontramos ante un mundo totalmente visual, un mundo que nos rodea de formas e imágenes, y que nos insta a mirarlas en cada momento.

La mirada, según los griegos, es el sentido más importante que posee el ser humano, ya que si pierde la vista, pierde la vida.¹ Sin ésta, se encuentra perdido en un mundo imposible de aprehender, pues es precisamente en la mirada donde se genera ese principio de conciencia del ser y de conocimiento de su mundo. Justo en el momento en que

¹ En la visión griega, los muertos no exhalaban el último aliento, sino que daban la última mirada, pues al perder la vida pierden la capacidad de mirar. Por eso Edipo ante su pecado, como castigo se saca los ojos para así estar muerto en vida.

comprendemos que podemos ver, entendemos que somos vistos por los demás. Y al mirar ese mundo y los miles de objetos y personas que conviven dentro de él, se genera una vía entre el que observa y lo que es visto. Así pues, si mirar es darle un orden a todo aquello que vemos, entonces las imágenes sólo tienen “sentido” gracias al proceso de racionalización que sucede al momento de ser observadas.

Antiguamente la sombra era la imagen, un doble de la persona, esa figura que uno refleja y que lo sigue a todas horas, ese “otro” de nosotros mismos que hace todo lo que hacemos y que nos copia. El *Imago*, se convierte en el molde y forma del rostro del difunto, pues la imagen servía como un sustituto vivo de él, como una continuación para no perecer. De hecho, en las antiguas culturas era costumbre “atrapar” la imagen de los antepasados para así, al rendirles culto y rezarles, tener su bendición y atraer hacia ellos la buena suerte. Más tarde se le denominaría como imagen a toda representación que tuviera que ver con la figura humana.

De tal forma, representar es hacer presente aquello que está ausente y un ejemplo de ello era el hombre que creaba imágenes dentro de las cuevas para atrapar el espíritu del bisonte y así poder cazarlo. Se pintaba a sí mismo triunfante y victorioso tras la caza. Las imágenes representaban aquello que existía para así poder controlarlo, poseerlo y sacarle provecho. El ícono (*eikón*) denominaba la representación de las cosas existentes y más tarde el ídolo (*éidolon*) pasó a ser la imagen de todo aquello que no existía. El ídolo era esa fuerza sobrenatural, aquél dios más poderoso que el ser humano que tenía control sobre todo. Y el humano, gracias a la veneración de la representación del dios,

podía favorecerse de él, podía solicitarle al dios una lluvia abundante para tener una cosecha provechosa o suerte durante el momento de la batalla. Pero la idolatría como tal quedó un poco atrás, dando paso a un interés por entender al vasto mundo de las imágenes ante la inquietud por saber qué son exactamente y cómo es que estas nos afectan.

Ya desde la antigüedad se tenía conciencia de que una imagen nace de la visión y es una recreación de algo, por ello Platón las vinculaba con la imitación de las cosas, la representación o mimesis del “Mundo de las Ideas” (*eidé*). Es por ello que él descalificaba a la imagen visual (*eikón*) como mentira, por no ser algo perfecto y sólo ser una copia vulgar, a diferencia de Aristóteles, quien las suponía como un camino entre las sensaciones y el pensamiento, como un pasaje entre lo interior y lo exterior, más fue Filón de Alejandría quien reivindicó a la imagen al considerarla como mediadora espiritual, por ser esta semejante a un *Logos divino*.

La imagen va ligada a la representación, (al principio era la materialización de lo sobrenatural, pero más tarde aplicó al ámbito común) cualquier cosa era posible de ser representada, ya no con la finalidad de hacerla inmortal, pero sí la de conservar ese registro de las cosas. Todos tenían ya la posibilidad de trascender su rostro en vida, no únicamente los difuntos importantes. Fue entonces cuando el mundo de las imágenes rodeó por completo al hombre a tal grado de ser parte esencial en su pensamiento.

1.1.1. De la observación a la representación de imágenes.

Uno no puede pensar sin evocar imágenes. Cuando vemos algo, un perro por ejemplo, inmediatamente lo comparamos con nuestro propio concepto de “perro” para así identificar y categorizar aquello que observamos. “Las imágenes mentales son réplicas fieles de los objetos físicos que reemplazan”, nos dice Arnheim², pero esas imágenes, al mismo tiempo, suelen ser generales y fragmentarias, pues “la paradoja de ver una cosa completa aunque incompletamente es familiar en la vida cotidiana.”³ Vemos las cosas en su totalidad, pero en fragmentos, poco a poco y desde distintas perspectivas, ya que es imposible que el hombre pueda atrapar por completo en la mirada algo que ve.

Observamos las cosas de lo general a lo particular. Tomemos como ejemplo el aguafuerte de Maxime Lalanne. [fig. 1] ¿Qué tenemos ante nosotros? Vemos el puerto de Burdeos en un día nublado, dos lanchas encalladas y tres más partiendo del puerto. Dos edificios a la derecha y a la izquierda, a lo lejos, un puente y la catedral. Pero si continuamos mirando la imagen, nos iremos deteniendo en los detalles, en la meticulosidad de la línea del aguafuerte, en las sombras y, justo al último, veremos a las dos personas dentro de las barcas del fondo. Nuestra mirada no logra captar todo de un solo vistazo. Primero observamos de lo general, que serían las dos lanchas principales, a lo particular, los detalles de las otras barcas que parten, sus velas y el puente del

2 Rudolf Arnheim, El pensamiento Visual. p. 114.

3 Ibid. p. 117.



Figura 1. *Souvenir de Bordeaux*. Maxime Lalanne. Aguafuerte, 1878. Villet 124.
Estado iii/III

fondo. Pero si enfocamos la vista para ver solamente a las personas de las barcas, en ese momento todas las particularidades de la lancha principal y de los edificios se nos borran.

Atrapar en nuestra mente todo aquello que miramos es algo paulatino, recorreremos los espacios de un lado a otro hasta formarnos una imagen mental de ello. Así, cuando nos creamos una imagen mental sobre algún objeto en particular, esta suele ser muy vaga y fragmentaria, y tiende a caer en la generalidad. Si pensamos en una mujer sosteniendo

un gato, podremos “ver” a la mujer, mas no sus facciones. Veremos al gato, pero no lo haremos con detalles muy específicos. Éstas son imágenes genéricas, pues no son lo suficientemente diferenciadas y tienden a ser difusas. Aun así, toda imagen mental permite la selectividad, ya que cuando pensamos o imaginamos algo, podemos sólo centrarnos en aquello que nos interesa y eliminar de la visibilidad todo aquello que estorba o carece de importancia para nosotros. Podemos centrarnos únicamente en las cosas que llaman verdaderamente nuestra atención y de manera literal, “fragmentarlas” del objeto mirado en sí.

Observar específicamente alguna fracción de algo nos permite apreciar todas sus particularidades, un ejemplo de ello es cuando Alberto Durero realizó su estudio de manos [fig. 2], al centrarse únicamente en las manos del santo, logró captar el momento de la actitud beatífica. Sólo tenemos ante nosotros las manos unidas en oración y los puños del sayo, y aún así no necesitamos nada más, podemos ver todo el trabajo de las texturas, la piel y los inicios del drapeado. Sabemos que esas manos están unidas a un cuerpo, pero este no es tan importante.

Así podemos sólo interesarnos en algo específico sin que esto nos cause conflicto; sabemos que ese fragmento, esa mano, ese pie, ese brazo, están unidos a un cuerpo e incluso podemos vislumbrarlo como silueta si quisiéramos, ya que el observador tiene la capacidad de centrarse en lo pertinente y borrar de la visibilidad lo que no le interesa. Abstraemos sólo los detalles significativos. Este es el resultado de una mente capaz de discernir selectivamente, pues no se limita únicamente a considerar los registros de todo aquello que ve.

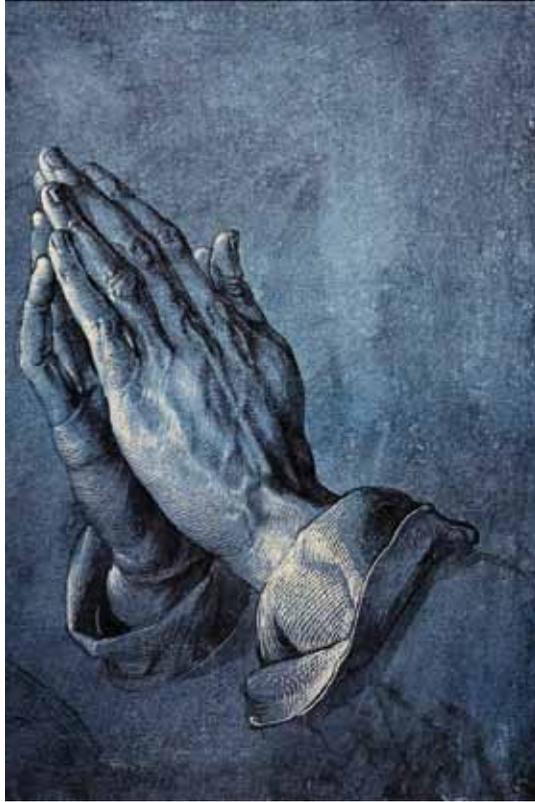


Figura 2. Estudio de Manos para los apóstoles. Alberto Durero. Tinta, 1508.

Toda persona mira las cosas de distinta manera y las imágenes que genera en su mente tienden a variar pese a ser sobre el mismo objeto observado, es por ello que, cuando el ser humano empezó a generar más y más imágenes, se dio cuenta que lo que realmente importaba ahora era reconocer esa visión específica de los hacedores de imágenes, naciendo con esto los artistas. Ya no se trataba sólo de imitar tal cual la realidad, sino de hacer única esa perspectiva de aquel que la producía.

Así pues, cuando la magia abandonó a las imágenes, fue entonces el arte el encargado de producirlas.

Representar es ahora hacer presente esa idea de la mente del artista, la imagen deja de ser sólo mental para ahora hacerse presente de forma física. Pinturas, esculturas, grabados, la mente creativa no tiene límites y el alcance del quehacer plástico es inconmensurable. “El ídolo hace ver el infinito; el arte, nuestra finitud”⁴, nos dice Régis Debray. Si antes ese doble era para eternizarnos, ahora el arte nos demuestra que en realidad nosotros no somos quienes perduramos, lo hacen nuestras obras. De esta forma logramos que nuestro nombre siga y continúe en la mente de los demás. Dicen que nuestras obras son más importantes que nosotros mismos y precisamente las imágenes sirven como verdadero ejemplo de ello. Permanecen y trascienden el tiempo y el espacio, y la única forma de cesión es su destrucción física.

1.1.2. **De la forma y el contenido en la creación de imágenes.**

Vivimos en un mundo visual; la escritura, que en un principio eran pequeños dibujos que simbolizaban a lo referido, dio paso a los pictogramas, más tarde a las letras y a los ideogramas orientales que representan sonidos e incluso palabras. Nuestro alfabeto como tal ha dejado de significar ideas, para dar paso a la simbolización abstracta de sonidos que, entremezclados, forman palabras.

4 Régis Debray, Vida y muerte de la imagen. p.35.

Generamos imágenes en respuesta a este mundo visual. Nos relacionamos a través de la mirada y de las imágenes que nos rodean. El ser humano busca esa belleza visual, necesita rodearse de todo aquello que pueda mirar. Y al crear imágenes responde a esa necesidad pero al mismo tiempo demuestra su relación con el mundo y su sentir. Expresa y representa todo lo que tiene, sus preocupaciones y necesidades, aquello que le afecta y que le sustenta.

Pero, ¿en qué consiste esta imagen que el hombre crea? ¿Qué la conforma? Todas las imágenes son signos y por lo tanto siempre remitirán a otra cosa. Al ser representaciones de algo, ya sea realidad o producto de la invención –pues la imagen representa al objeto y a la vez lo interpreta a través de la mirada de su creador–, un mismo objeto observado por varias personas dará como resultado imágenes distintas.

Cuando producimos imágenes, estas se generan a través de nuestra experiencia con nuestro espacio y el mundo de sensaciones que nos rodea. Toda sensación, ya sea visual, auditiva o táctil, entre otras, genera imágenes en la mente, y puede remitirnos a algo al percibirlo, detonando con esto una nueva imagen. Y son éstas las que el creador plasma de una u otra manera en las múltiples disciplinas plásticas, ya siendo pintura, escultura, grabado o fotografía.

Es por esto que toda imagen tiene dos aspectos: una forma y un contenido, o un significado y un significante. La forma o significante, es aquello con lo que está conformado, lo que vemos y podemos describir. El contenido o significado es lo que nos dice esa imagen, lo que nos comunica. Estos dos aspectos son indisolubles, pues “el creador de imágenes sabe muy bien [...] que no es posible pensar por separado en

estos aspectos de su obra.”⁵ Pues si cambia un aspecto, cambiará forzosamente el otro.

La forma de las imágenes puede ser de cualquier tipo. Tenemos imágenes pictóricas y dibujísticas, imágenes gráficas y fotográficas, imágenes tridimensionales, o impresas a través de los múltiples sistemas que existen. Todas producto y creación del ser humano. En un principio solamente se podían lograr imágenes a partir de las técnicas pictóricas que el hombre conocía, como en este caso, los pigmentos naturales aplicados por estarcido en la pared de roca de la cueva, pero más tarde, con la invención de las pinturas de pigmentos procesados y los pinceles, se pudo ir perfeccionando tanto la calidad de la imagen como la perdurabilidad de ésta.

No existen barreras, cualquier producto, cualquier material es posible a utilizarse para crear imágenes. Ya no únicamente el lápiz y el papel o la pintura y la tela son los únicos medios para lograrlas. Las imágenes siempre han ido hermanadas al desarrollo de la tecnología a lo largo del tiempo. Así como antes éstas eran hechas con pigmentos naturales, hoy en día podemos observar imágenes realizadas con pigmentos a base de emulsiones acrílicas, e incluso totalmente digitales. Cualquier medio es permisible y posible para la imagen mientras este esté al alcance del ser humano.

5 Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen*. p. 108.

1.1.2.1. **La imagen a través de la visión de la historia de la cultura.**

El significado o contenido, depende de varios factores. Toda imagen tiene historicidad, pertenece a un tiempo y a un espacio. Es la conjunción de un pasado y un presente en búsqueda de un futuro eterno. Del mismo modo, tiene raíces culturales y responde a un momento determinado y a una situación específica, pues sería completamente inverosímil pensar en un hombre de las cavernas creando carteles o en un mongol construyendo pirámides.

Las imágenes indican una situación y una cultura. Los griegos, tomando como ideales la filosofía, a los dioses y los estudios realizados en torno a la naturaleza y al cuerpo humano, tenían sus propios cánones de belleza. Y como para ellos las imágenes eran la representación del “Mundo de las Ideas”, casi no realizaban pinturas. Sus imágenes eran en su mayoría esculturas. Todos conocemos el perfil griego, las miradas vacías de las esculturas, el movimiento del cuerpo, el *contrapposto*. Todas gozan de un contenido estético y teórico. Tomemos como ejemplo el *Laocoonte*, una de las esculturas más emblemáticas de la Grecia antigua. [fig. 3] ¿Qué tenemos ante nosotros? Tres cuerpos en movimiento, luchando por sus vidas ante el ataque de las dos serpientes. Se nota la fuerza, la desesperación y al mismo tiempo la belleza. Vemos el estudio y búsqueda de la perfección del cuerpo humano, sus movimientos, los músculos en tensión y la flexión del cuerpo.

Pero esta escultura no es únicamente eso; responde a una visión del mundo, a un modo de ver las cosas. Ante nosotros tenemos a Laocoonte y a sus hijos muriendo como castigo divino cuando trató de



Figura 3. Laocoonte. Escuela de Rodas. Mármol, siglo I D.C.

incendiar el caballo de Troya. Los dioses querían que los aqueos ganaran la batalla, que Troya cayera, y él, Laocoonte, estaba en contra de los designios de los dioses. No solamente tenemos ante nosotros la fría imagen de mármol y el fino trabajo de la piedra. Es más bien la conjunción de todo ese pensar, esa ideología de la justicia de los dioses. Vemos al humano empequeñecido ante los dioses. Somos testigos de su castigo.

Toda imagen es respuesta de su tiempo, de su momento y de un pensamiento específico. Tiene un trasfondo y una idea que el espectador

es quien decodifica al momento de observar, ya que al ser un signo, la imagen refiere a algo, y ese algo es precisamente la comunicación que se entabla entre el espectador y ésta.

¿Pero es acaso éste un mensaje claro y preciso? Se dice que toda imagen es atemporal, siendo esta “la facultad que toda imagen tiene de ser percibida como expresiva incluso por los ojos que no dominan el código.”⁶ Sí, sabemos que expresa y que nos comunica algo, pero aún así no siempre logramos entenderla por completo. Al tener las imágenes un momento en la historia, ser creadas en un lugar determinado y ser producto de un pensamiento, no siempre entendemos las cosas si no estamos situados en ese contexto. Así como en el Islam no deben existir representaciones, por lo que las imágenes son completamente geométricas y abstractas, en el Cristianismo la imagen de Cristo o de algún otro santo, nos protege de todos los males del mundo.

La idea de imagen cambia dependiendo del lugar y del contexto. Lo que para unos es ofensivo, para otros puede ser algo de lo más común y algunas imágenes, incluso, llegan a perder su sentido original con el paso de los años. La imagen es eterna y perdurará siempre y cuando no se destruya físicamente, pero su significado o aquello que evoca, puede perder sentido e incluso sernos un enigma con el paso de los años. Tomemos como ejemplo la Isla de Pascua (*Rapa Nui*) y sus *Moái*. [fig. 4] Exactamente nunca sabremos qué simbolizan esas cabezas gigantes. Esos objetos escultóricos se han convertido en imágenes herméticas.

Por otro lado, aunque tras el paso del tiempo sigamos entendiéndolas, la vigencia de las imágenes en su contexto inicial no es, en todos

6 Régis Debray, op. cit. nota 4, p.36.



Figura 4. *Moai*. Cantera. Siglo XIII.

los casos, eterna. Hemos visitado el Cristo Pantocrator de la iglesia de *Sant Climent de Taüll*. [fig. 5] Admiramos el colorido, la posición frontal y solemne de Cristo juzgando a vivos y muertos, y lo hierático de su rostro. En su época, siglo XII, la gente se sentía empuñecida ante ese Pantocrator, ahora ya no es así. La imagen perdura, nos encanta y nos fascina, aún pese a que no podamos verla exactamente en el contexto como fue vista hace siglos. La implicación simbólica de ese Cristo ya no es válida para nosotros, ya no nos produce la sensación de ser juzgados,

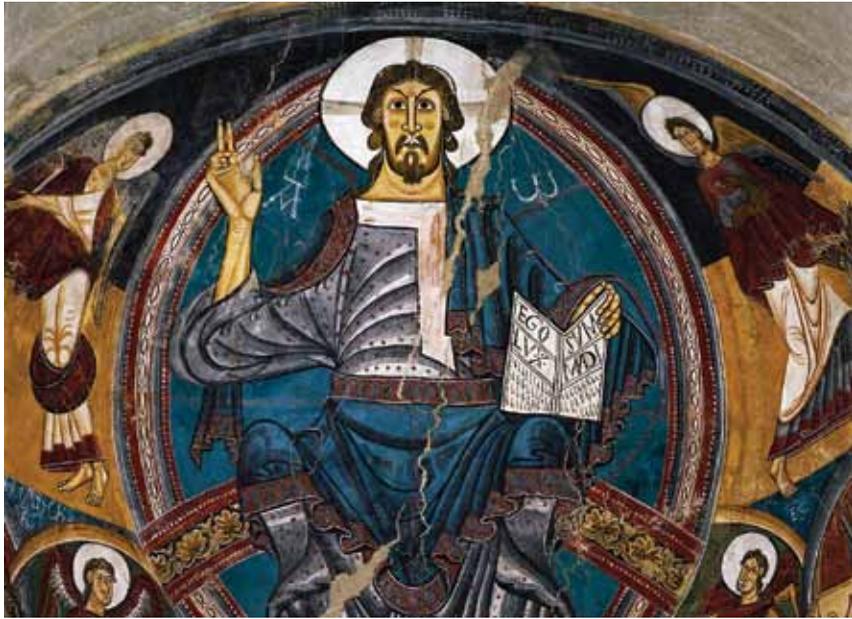


Figura 5. Cristo Pantocrator. Ábside de la iglesia de *Sant Climent de Taüll*. Fresco, siglo XI.

pues sabemos que es simplemente una imagen, una representación de un acto de fe católico.

Toda imagen en la antigüedad tenía el valor y el poder de la trasposición e incluso de transmutación; no era una representación de Cristo, era Cristo ahí en lo alto de la cúpula quien me miraba. El valor de la imagen era precisamente que ésta se transformaba en el propio representado. Como ejemplo, en *El Ramayana*, Barata coloca el par de zapatos usados por su hermano como prueba de que Rama siempre será

quien gobierne. Rama está ahí, sus zapatos son él y sólo él es quien gobierna en verdad. Más tarde a esto se le conoce como hipóstasis o traslación, pues la sustancia es completamente distinta entre la imagen y lo representado, pero en esencia y en significado es exactamente lo mismo. En el oriente, ante el retrato del emperador chino, la gente debía arrodillarse. No era una pintura, era el propio rey quien pasaba delante de ellos y los miraba.

Sólo hasta más tarde, en el Impresionismo, “comenzó la teoría estética a aceptar que la imagen pictórica es antes un producto de la mente que un depósito del objeto físico.”⁷ Fue hasta entonces cuando se entendió que sólo eran imágenes que podían impactar y comunicar, pero simplemente eran eso. Figurar y transfigurar ya no es lo mismo. Las efigies simplemente son representaciones y los cuadros son pintura hábilmente colocada sobre la tela, ya no es esa ventana renacentista que atrapa al mundo, o ese espejo que refleja todo aquello que podemos ver.

1.1.2.2. La reproducción técnica implícita a la creación de imágenes.

Las imágenes son entonces creaciones del ser humano, reproducciones de su mundo y de su derredor visto a través de los ojos de quienes las crean. Simbolizan y comunican. Refieren a algo, significan a aquello que representan y son mediadoras entre las ideas, la visión y los espectadores; ninguna imagen es igual a otra, existen cambios entre las

7 Rudolf Arnheim El pensamiento Visual. p. 117.

imágenes en cuanto a su forma y producción, así como en su significado. “Materia, forma y contenido son lo mismo, en el sentido de que ninguno de ellos puede existir sin los demás.”⁸ Una pintura, deja de existir si se le quita el óleo. Una escultura cambiará si en lugar de mármol es un vaciado en bronce.

Pero una imagen por sí sola sólo puede transmitirse a unos cuantos. Ese fue el problema que les surgió a los artistas. Un cuadro o una escultura son únicos e irrepetibles, y cuando alguien deseaba verlos, necesitaba viajar hasta el lugar donde se encontraban, fuera algún palacio o catedral. Se necesitaban realizar viajes, usualmente hacia Italia en el Renacimiento, para conocer la obra de los artistas famosos. Casi nadie tenía acceso a las grandes obras y era aún más problemático cuando la pieza pertenecía a la colección particular de algún mecenas. ¿Cómo lograr que mucha gente pudiera conocer aquello que era en un principio para sólo unos cuantos?

Tal como nos dice William Ivins, “sólo somos capaces de comunicar [...] utilizando una clase u otra de simbolismo [y] para conseguir tal comunicación simbólica, los dos más útiles e importantes son la palabra y la imagen.”⁹ Entonces los dos mayores logros del ser humano como ser pensante y racional son la Literatura y las Artes Plásticas. La palabra escrita como medio para perdurar su pensamiento y sus ideas, la imagen como recurso de plasmación de la realidad que ve y de aquello que desea tener y poseer.

8 Fernando Zamora, op. cit. nota 5, p. 110.

9 William Ivins. Imagen impresa y conocimiento. p.215.

Al principio, lo único humanamente posible de reproducir fue la escritura. En la Edad Media con los copistas encerrados en los fríos *scriptoria*, se logró realizar copias de libros. Estos tardaban muchísimo tiempo y era necesario el trabajo de una buena cantidad de personas, desde el que preparaba la piel, el escribano, el dibujante y el iluminador. Pero aún así, esto permitía la difusión en baja escala de las grandes ideas entre monasterios y la perduración del pensamiento antiguo. No fue sino hasta la invención de la imprenta con Johannes Gutenberg, cuando la palabra escrita fue posible de reproducir a gran escala, abarató precios, acortó tiempos de producción y permitió que prácticamente cualquier persona tuviera acceso al conocimiento a través de los libros. ¿Pero qué sucedía con la imagen?

Toda imagen realizada a mano solemos llamarla original y única. Sabemos que es irreplicable como lo es cualquier obra de arte, y si tratamos de copiarla, inmediatamente saltan a la vista las diferencias entre el original y la reproducción. Por ello no fue sino hasta el Renacimiento cuando las imágenes pudieron ser reproducidas tal como lo eran los textos. Fue gracias a la estampa, al grabado en madera específicamente, que la imagen pudo ser reproducida. Y como “la manifestación gráfica de primera mano, hecha por un dibujante competente, tenía el mismo valor que el testimonio de un testigo presencial”¹⁰, se le daba veracidad a las imágenes que la gente veía, pues éstas eran dibujadas directamente sobre la tabla de madera y un artesano experto se encargaba de grabar las líneas que marcaba el artista. Gracias al grabado, las imágenes pudieron imprimirse a la par de los textos y soportar un considerable tiraje antes de que la matriz se deformara.

10 Ibid, p.220.

Con el grabado en metal se logró perfeccionar los dibujos, haciendo las líneas más delgadas y el tiraje de las estampas más vasto. Se pudo entonces transmitir a lo largo de Europa, dibujos naturalistas y de edificios, pero aún así esto no era suficiente. Las obras de arte debían ser reproducibles también, por lo que dibujantes especializados se encargaban de copiar las grandes obras en placas de metal. Las impresiones posibilitaban que la gente las viera e incluso que otros grabadores copiaran esas impresiones para dar mayor expansión al conocimiento de la imagen. Con esto comenzó a surgir un pequeño problema: al ver y dibujar algún objeto, siempre se tenderá a seleccionar detalles de lo reproducido y a omitir otros, los copistas dejaban a un lado el intento de igualar a la perfección la imagen original, surgiendo con esto cambios entre una imagen y otra.

Marcantonio Raimondi, grabador italiano renacentista famoso por ser el encargado de la copia de la obra de Rafael, al igual que la reproducción de obras de otros artistas, ideó una trama lineal para sugerir esquemáticamente las formas y protuberancias de la superficie de las esculturas. Por lo que “con la estampa se transmitía poco más que una indicación iconográfica combinada con formas y masas generalizadas.”¹¹ Al ver las estampas, uno no sabía si era reproducción de un óleo o de una escultura. [Fig. 6 y 7] La forma no era copiada con precisión, dando como resultado estampas bellas, sí, pero que no tenían casi nada que ver con el original. Sumado a esto que existían copias de copias, las estampas sencillamente ya no hablaban de la misma obra. Si para Walter Benjamin ante la reproducción de cualquier obra de arte esta pierde la

11 Ibid, p,222.



Figura 6. Maddalena Ventura con su marido y su hijo (La mujer barbuda).
José Ribera. Óleo sobre lienzo, 1631.

esencia o “aura”¹², las reproducciones manuales de copias de copias han perdido todo cuanto refiere a la obra en sí. Carecían de parecido, forma e incluso de sentido. Eran imágenes nuevas que no tenían nada que ver con lo reproducido, donde lo único que les importaba a los grabadores era mostrar su pericia en la técnica.

De hecho, otro gran problema con las estampas era que las reproducciones no tenían ninguna relación con el tamaño del original.

12 Walter Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. p. 42.



Figura 7. Retrato de Maddalena Ventura degli Abruzzi con su marido e hijo por José Ribera.
Grabador Juan Barcelón. Aguafuerte y burril, 1705.

Se podía encontrar en un mismo libro reproducciones de cuadros, esculturas y plantas del mismo tamaño. Uno no podía saber a ciencia cierta las medidas precisas de lo representado y esto complicaba demasiado los cosas.

Los artistas necesitaban que gente capaz reprodujera su obra, por lo que contrataban a grabadores profesionales para que interpretaran y dibujaran, logrando con esto una mayor apertura en la venta de las reproducciones. Las estampas tuvieron tanta influencia en el mercado,



Figura 8. Justus Sustermans. Anton Van Dyck. Aguafuerte, 1630-1646.

que en algunas ocasiones era más importante su venta que la del cuadro mismo, lo que hizo que muchos artistas realizaran obras que fueran fácilmente reproducibles en las técnicas de grabado existentes. Preferían dejar de lado el perfeccionamiento de sus obras por la simpleza de las copias, ya que estas llegaban a dejar más dinero.

Específicamente en la reproducción de rostros, los retratos al óleo no tenían una vía de comunicación masiva, pero fue gracias a las estampas que éstos pudieron ser conocidos. Fue precisamente con



Figura 9. Fiesta campestre según Giorgione. Jacques Vaillant. Mezzotinta, sin fecha.

Anton Van Dyck donde el grabado se utilizó para hacer retratos. [Fig. 8] Éstos, al ser reproducibles, perfeccionados y a un costo relativamente bajo, abrió un nuevo mercado, por lo que Van Dyck implementó ciertas normas para los retratos al aguafuerte y grabado directo, que se utilizaron durante mucho tiempo.

Fue hasta el siglo XVIII donde gracias al invento de nuevas técnicas gráficas, las imágenes reproducidas dejaron de parecer grabados e intentaron simular otros medios. Con el aguafuerte y el barniz blando,



Figura 10. *Housekeeper, Elderly Maid Drinker*. Honoré Daumier. Litografía, 1834.

la imagen emulaba ahora el dibujo a tinta o a lápiz, esto permitió que los artistas empezaran a experimentar con las técnicas creando sus propios grabados originales sin ser reproducciones de algo. Goya, por ejemplo, realizó varias series de grabados como *Los desastres de la guerra* y *Caprichos*. Más tarde, con la invención de la *mezzotinta*, las reproducciones, ya fuera de cuadros o retratos, obtenían una suavidad en la imagen nunca antes lograda, permitiendo que las texturas jugaran parte primordial en la representación. [Fig. 9]

La invención de la Litografía por Alois Senefelder en 1797, permitió que los artistas difundieran sus dibujos y creaciones sin que la mano de un grabador intermediario estropeará la imagen obtenida, ahora aquello que se veía en el papel era precisamente lo que el artista había hecho y no malas reproducciones. Con esto se abrió una nueva posibilidad para la creación, pues era viable reproducir cualquier dibujo, lo que permitió la caricatura y la burla política. En este rubro nos encontramos con artistas de la talla de Honoré Daumier, que satirizaban a las personas de la sociedad. [Fig. 10]

Las imágenes, por lo tanto, son únicas, pero con la llegada de la tecnología, la reproductibilidad es algo que existe a la orden del día. Se habla entonces de “originales múltiples”, de imágenes idénticas, reproducciones de una misma imagen una y otra vez sin variar. Se desacraliza el valor de “único” de las imágenes y ahora se tiene fácil acceso a ellas.

Más fue con la invención de la fotografía por Henry Fox Talbot y Louis Daguerre, cuando se logró obtener por primera vez reproducciones exactas de las obras de arte sin que éstas estuvieran empañadas por las manos de dibujantes y grabadores. Ahora la imagen reproducida era precisamente la que estaba en el original, pues “el hombre había conseguido al fin realizar informes visuales que no sufrían la interferencia de su sintaxis lineal propia.”¹³ Se logra atrapar la imagen tal cual la podemos ver; cualquier cuadro, cualquier escultura, dibujo o grabado, puede ser repetido. Uno puede fotografiarse en cualquier momento sin necesidad de recurrir a un retratista.

13 William Ivins, op. cit. supra, nota 9, p.230.

1.1.2.3. La reproducción de la imagen y el fenómeno artístico contemporáneo.

La tecnología está al alcance de la mano, hacemos fotos de nuestro entorno, de nuestro mundo. Usamos para todo a las imágenes, al pensar, al hablar, al escribir. Nos relacionamos con ellas y gracias a ellas. Abstraemos las ideas en imágenes, pues estas “no sólo preceden siempre a los conceptos abstractos [...] sino que, sobre todo, los generan.”¹⁴ La calavera es la muerte, el árbol, la vida. Podemos cargar a una imagen de toda una idea o concepto hasta hacerla emblemática. Si uno la mira, inmediatamente sabrá de lo que se está hablando, como por ejemplo pasa con las señalizaciones que encontramos en la calle, imágenes icónicas abstractas supeditadas a un contexto; una flecha, una barra roja, un personaje tan simple que incluso podría parecerse a las figuras de las cuevas de Altamira, son imágenes tan sencillas pero que podemos entenderlas de un solo vistazo.

Ver es representar y al leer una imagen, inmediatamente ésta nos genera un sentimiento. Es por eso que se le ha dado a las imágenes un valor importantísimo en todos los aspectos. Nos es más fácil leer y entender una imagen que cualquier otra forma de comunicación. Y las campañas publicitarias han sido las que han explotado este hecho de manera más significativa. Deseamos tener imágenes y de la misma forma buscamos ser como las imágenes que miramos. Vemos todos los días carteles de marcas de moda y alto diseño. Queremos tener lo que se anuncia, queremos ser como ellos, los buscamos e incluso los “necesitamos”.

14

Ibid. p. 109.

Se nos genera esta necesidad de continuar viéndolas, justo como en la Edad Media con las vírgenes que nos miraban y no podíamos apartar la mirada de ellas al verlas ahí, suplicantes y llorosas al ver a Cristo en la cruz, o como en los retratos renacentistas, donde los rostros nos transmitían sentimientos determinados. [fig. 11] Ver un cuadro nos impacta sobremanera, nos perdemos en él, lo contemplamos, recorremos cada detalle de la tela y de la misma forma, las imágenes contemporáneas, específicamente en la imagen publicitaria, utilizan el mismo objeto para atraparnos, [fig. 12] aunque el medio entre estas imágenes cambia. No es ya un cuadro realizado a base de suaves veladuras de pintura, ahora es una imagen fotográfica digital procesada en Photoshop. La búsqueda conceptual incluso es distinta hasta cierto sentido, pero al final, ambas son imágenes que nos impresionan. En una se busca eternizar a la mujer amada, en la otra, utilizando el rostro de la mujer más emblemática del momento, enamorarnos del producto, comprarlo y hacernos de él. Al fin y al cabo, la imagen, si está realizada con maestría, perdurará más allá del producto en sí o se transformará en su ícono para toda la vida.

Todos tenemos ya libre acceso a los archivos de imágenes a través de los libros, las revistas y el internet. Esta posibilidad nos permite obtener y recordar las imágenes de forma más veraz. Las imágenes antiguas se han modernizado hasta cierto punto gracias a esta facilidad con que ahora son ya reproducidas. Ya no tenemos que ir al museo de Louvre para admirar a la *Mona Lisa*. Ahora incluso encontramos su emblemática sonrisa en rompecabezas de mil y diez mil piezas a un costo relativamente accesible.



Figura 11. *Donna velata*. Rafael Sanzio. Óleo sobre madera, 1516.

¿Pero es acaso el rompecabezas o la impresión en un libro exactamente igual al original? Si tomamos como cierto lo que nos dice John Berger de que “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida”¹⁵, entonces bajo la mirada platónica, una litografía de algún cuadro es, literalmente, una copia en cuarto o quinto nivel del mundo de las ideas. En un momento donde cualquiera puede tener una reproducción de cualquier obra de arte, ¿realmente en qué se diferencian el original

15

John Berger, *Modos de ver*. p.15.



Figura 12. Chanel No. 5 (Audrey Tautou). Jean-Pierre Jeunet. 2009.

de su reproducción? ¿Ambas transmiten lo mismo? La *Donna velata* de Rafael, por ejemplo, si nos la encontramos dentro de un folleto, o si se encuentra impresa en un libro de arte o si está en una bolsa, siempre remitirá al cuadro original, pero jamás será idéntica. Ésta jamás será el cuadro. Además, la reproducción de la imagen permite ser referencia para otras imágenes. Así, encontramos carteles publicitarios que nos evocan a cuadros o esculturas, que utilizan los mismos encuadres o simplemente

la vestimenta para evocarnos a algo o para reutilizar formas que sirvieron o que están muy arraigadas dentro de la memoria colectiva.

Tenemos entonces imágenes, reproducciones de imágenes e imágenes que su propia finalidad es el de ser reproducidas en masa. Y es que las reproducciones pueden servir también para inmortalizar lo efímero. Tomemos como ejemplo cualquier *performance*. La imagen es lo que contemplamos al momento de presenciar la acción. Su finalidad es efímera y ésta desaparece al terminar el acto. De ella sólo queda entonces la impresión en la mente de los espectadores. Las fotografías o incluso el video que se tome, no son más que registro del acto en sí. No son el *performance*, pero permiten que éste quede resguardado para la posteridad.

Las imágenes perviven a través del tiempo y ahora, gracias a la tecnología perduran incluso después de su desaparición. Justo sea el caso de fotografías de cuadros perdidos como es el caso de *La virgen del perdón* de Simón Pereyng, destruido éste en el gran incendio de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. [fig. 13] La imagen original ya no existe, entonces la fotografía de ésta reemplaza, pero sólo de manera histórica, a la original. Gracias a ello sabemos que existió y conocemos su historia. Pervive la imagen más no ya el objeto físico en sí que lo conformaba.

Esto es lo que ha obtenido la imagen reproducida de los objetos, los lleva hasta lugares insospechados, permitiendo que cualquiera los vea. Pero al mismo tiempo, destruye su valor como objeto. Ya únicamente es "imagen", ya no es un cuadro, un grabado o incluso una fotografía en blanco y negro. Y de manera más directa tenemos todas aquellas



Figura 13. Virgen del perdón. (Perdido) Simón Pereyns. Óleo sobre tela, 1568.

imágenes del internet. Son píxeles codificados de cierta manera para conformar una imagen.

Quizás esto sea el sueño hecho realidad de André Malraux al declarar al “museo imaginario”¹⁶, pues ya no necesitamos museos, galerías o lugares de cuatro paredes para ver las obras, de hecho ni siquiera necesitamos las piezas en sí, para poder contemplarlas. Incluso los propios museos, como el Louvre o las colecciones privadas como la Colección

16 Foster et al, Art Since 1900. p. 295.

Andrés Blaisten, están realizando tanto en internet, como para los teléfonos móviles o tabletas digitales, aplicaciones en las cuales uno viaja a través de pasillos virtuales para admirar las obras expuestas. Ya no necesitamos estar *in situ* para ver el *Laocoonte* o la *Mona Lisa*. Tenemos fácil acceso a las obras con solo encender una pantalla.

La imagen ha perdido sus límites. Lo abarca todo, está al alcance de todos y cualquiera puede ser creador de imágenes. Ya no existen medios separados, enemigos entre sí. Cada vez la creación multidisciplinar ha ido abarcando más y más bajo sus brazos creadores, permitiéndole al artista experimentar con mayor número de materiales y medios con la finalidad de explotar la imagen y llevarla hasta las últimas consecuencias. Aún así, pese a ya contar con obras totalmente digitales que incluso permanecen en la web, continuamos teniendo piezas donde sólo se utilizan los medios antiguos como lo es el óleo o grabados al aguafuerte. El que se hayan ampliado las posibilidades de creación, no anula la fuerza de lo antiguo, así como las obras de hace siglos no anulan lo contemporáneo.

Todas las visiones y formas son válidas e igual de importantes. No existen absolutos. Tiene la misma importancia estudiar la visión de un director de cine como lo es la mirada de un artista contemporáneo. Una película, una escultura, un dibujo; las tres son imágenes, son creaciones humanas. Son formas de ver y de relacionarse con el mundo, creadas con un fin y con un sentido. Todas responden a un momento determinado y a un lugar. El modo de ver y apreciar las cosas cambia dependiendo del observador y del creador, de las experiencias y del contexto.

Este es el verdadero valor que tuvo la reproducción de las cosas a través de medios fotográficos, pues fue entonces posible entender que

existía una gran diferencia entre lo denominado como información visual y la expresión visual. Una vez que la fotografía se encargó de registrar la información, los artistas se vieron liberados de un gran peso. Ya no era exigencia para ser un excelente artista el pintar fielmente y de forma veraz aquello que se miraba. Lo que hacía valiosa a una imagen y la diferenciaba de otra era precisamente esa mirada única que le impregnaba cada artista a su trabajo. El talento y la sensibilidad propias de cada artista es lo que permite que sus creaciones varíen entre unas y otras.

1.2. El rostro a través de su representación.

El ser humano crea imágenes, copia, representa e interpreta su mundo, reproduce manual y mecánicamente sus propias imágenes y permite que estas se distribuyan a lo largo y ancho del planeta. Las crea, sí, pero ¿cual es su lugar? ¿Dónde se encuentra él en este mundo de imágenes?

En un principio, Dios era el centro del orbe, después, en el Renacimiento, el hombre se convierte en medida de todo cuanto le rodea. Aún así, desde que tiene razón, siempre ha sentido el peso de la gran duda existencial de quién es él. Es un ser incompleto y justamente se complementa gracias a la infinidad de imágenes que le muestran su realidad. Sólo a partir de ellas comprende lo que le sucede y entiende todo cuanto ve y toca. Primero como un ser creado a imagen y semejanza de un ser divino, después como vencedor de un proceso de evolución, y más tarde, sumado a esto último, como parte de un todo, como un ser minúsculo que vive dentro de un universo infinito.

Originalmente las imágenes sólo correspondían a los dioses. Sólo ellos eran representados en arcilla, piedra o pintura, más al transformarse el pensamiento en racional y laico, el hombre se disputó el valor de las imágenes. Él las crea y en ellas se representa. Es imagen y convive con imágenes; las crea, mira en ellas y a través de ellas. Es por ello que su rostro, aquello que lo personifica, que lo hace único ante las especies y distinto entre las demás personas, es lo que más desea representar e inmortalizar. Su rostro es su imagen, es aquello que los demás ven y asocian inmediatamente a su persona. Y es precisamente por esto que en todas su creaciones artísticas y plásticas utiliza su propia imagen como

medio para plasmar sus necesidades comunicativas. Se expresa con sus imágenes y al mismo tiempo su rostro muestra su propio sentir.

La cuestión de lo expresivo está íntimamente relacionado con la forma en que él aprecia las cosas, la manera en que las interpreta y las resuelve de un modo físico. En este sentido, como nos dice Michel Melot, la representación o *mímesis* de las cosas está fuertemente relacionada con la doble idea del arte del actor griego: “el de expresar una emoción interior [...] a través del lenguaje [y la] de reproducir mecánicamente un modelo.”¹⁷ Ambas se hermanan en un mismo proceso, pues al crear imágenes, el hombre copia e interpreta aquello que ve. Expresa y significa ante cualquier tipo de signo lo que siente. Su rostro es su imagen, por lo tanto es el medio con el cual se expresa. Y al ser éste una imagen, se encuentra siempre en continua comunicación.

El rostro humano es el claro ejemplo de esto: su expresión es la exteriorización de aquello que piensa y que siente. Por eso el hombre siempre se interesó en el estudio de su imagen. Mas como toda imagen, ésta no siempre coincide en todas sus interpretaciones. Así como con cualquier cuadro o escultura un espectador jamás entenderá lo mismo, ante un rostro existen discrepancias. Uno mismo no se ve al espejo igual que como lo ven los demás. Un buen artista no puede quedarse en la mera representación de aquello que ve, así que observa detenidamente los aspectos y los interpreta como manifestación clara de movimientos o situaciones internas, siempre existirá una expresión en un rostro, aun pese a que tardemos en darnos cuenta de ella. Muchas veces no solemos interpretar con exactitud lo que vemos, pero es la expresión de la cara

17 Michel Melot, Breve historia de la imagen. p.12.

la que nos permite entablar relaciones y formar vínculos afectivos y comunicativos.

Al ser el rostro la parte que el hombre ha designado como la más valiosa e importante del cuerpo, éste ha realizado infinidad de estudios para comprender aquello que le sirve como medio de comunicación y de elemento plástico. Cada rostro es distinto; existen notorias diferencias entre los grupos étnicos, como lo es el tamaño, la forma, el color y una infinidad de rasgos, pero esto no nos da más información que la procedencia de la persona. La incógnita de qué aspectos de la cara nos sirven para entender cómo piensa o qué siente la persona en cuestión, es algo que va más allá de los elementos generales.

Los cánones culturales nos han transmitido un conocimiento empírico basado en la tradición popular. Se nos ha educado la mirada, lo que nos ha permitido etiquetar ciertos tipos de caras y facciones determinadas a las que les hemos dado diversos valores simbólicos. Al estudio de todos estos aspectos particulares, movimientos y expresiones del rostro y a sus formas de lectura que en él encontramos, lo conocemos como Fisonomía o Fisionomía. Todo este conocimiento no tiene ninguna base comprobable o científica, “sin embargo los artistas [...] no pueden soslayar el valor de estos signos. Ellos no «retratan» la realidad objetiva, «crean mundos» a partir de ellos”¹⁸, nos dice Carlos Plasencia.

18 Carlos Plasencia Climent, *El rostro humano*, p.30.

1.2.1. La Fisiognómica.

Platón fue el primero en darle un valor importante a la cabeza. Él la consideraba la parte más divina de todo el cuerpo humano y que ésta mandaba a todas las demás, de hecho Pitágoras narra cómo seleccionaba a los jóvenes que querían ser sus alumnos basándose en un examen del rostro. Pero no es sino hasta la aparición del libro *Physiognōmonikon*, atribuido a Aristóteles, donde se ubica la referencia más antigua en la cuestión del estudio del rostro humano, aunque este libro se considera perdido. Es el libro *Fisiognomía* del Pseudo Aristóteles el tratado más antiguo que se conserva al respecto. Aquí el propio autor escribe que la fisionomía “estudia las disposiciones naturales del temperamento así como las adquiridas, en tanto en cuanto su aparición comporta una transformación de los rasgos”¹⁹. Es aquí donde se establecen por primera vez las bases para tratar de entender cómo es que las facciones y las formas del rostro están relacionadas con el pensamiento y con la forma de proceder de las personas. Aun así, el propio Aristóteles declara que no se debe de fiar demasiado en las apariencias, pues un mismo aspecto puede estar relacionado a múltiples caracteres, dando una variación en cuanto a situaciones. Con esto, se entiende que aún pese a ser una investigación seria, el estudio del rostro es tan complejo que sigue permaneciendo en el ámbito de lo empírico.

La base de la fisionomía consta de tres grandes métodos o formas de investigación. La primera trata sobre las afinidades en la constitución del rostro, sus rasgos y predisposiciones, y el paralelismo de estos con los

19 Pseudo Aristóteles, *Fisiognomía*, p. 45.

animales. La segunda versa sobre las formas y las variantes corporales de las distintas razas humanas. La tercera es propiamente un método psicológico, pues se interesa en el carácter predominante de cada persona. Las tres buscan entender al rostro como parte de un todo, como elemento que nos hermana a la naturaleza y que expresa sensaciones y sentimientos.

Es aquí donde se comienza a hablar de la “petrificación” del gesto facial. Admitiendo que la persona genera infinidad de expresiones, siempre existe alguna que repite con mayor frecuencia. Este sentimiento siempre va relacionado con su estado anímico y al ser aquel que más expresa, este va modelando al rostro con el paso de los años. Así, vemos personas que tienen la frente arrugada o aquellas que tienen marcada la sonrisa.

En la Edad Media no hubo estudios fisionómicos serios para ser considerados importantes. Los pocos que existieron fueron principalmente estudios médicos y, como todo lo sucedido en esa época, se vieron corrompidos por estar mezclados con artes adivinatorias. Los signos de la astrología se veían marcados en las líneas de la mano y la cara, mismos que señalaban vidas pasadas y posibles futuros. Lo que daba como resultado interpretaciones poco creíbles que no servían para nada a la hora de la representación plástica del rostro humano.

Durante esta época, los únicos rostros posibles de representar eran el de Cristo, los santos y la Virgen. Todos los frescos y pinturas realizadas en esta época, no eran completamente realistas en el sentido de que siempre se les presentaba de forma hierática. Sólo Dios podía ser representado, pero Él no era como cualquier hombre. Su imagen estaba

más allá de aquello que podía ser percibido, esa imagen era únicamente su representación, pues Él estaba más allá de una humanidad física.

Fue hasta el Renacimiento, con la secularización de la imagen, cuando el hombre tiene ya el poder de la representación. Se copia y se semeja en las pinturas que realiza y esto le permite estar en una continua búsqueda por ser más preciso y captar todo aquello que ve al mirar al prójimo y a su propio reflejo. La fisonomía despierta en los artistas un interés por conocer más al ser humano y esto se puede ver en la creciente fama de los cuadros de historia y los retratos. Empiezan a mostrar al hombre con rasgos familiares fáciles de identificar, buscando enfatizar al yo físico, social y espiritual en sus pinturas y esculturas. En los autorretratos específicamente, se logra ver “la obsesión por proyectar el mundo interno [;] la transcripción del yo físico junto con el yo inalcanzable.”²⁰ Esto lo podemos ver en el “Autorretrato con pelliza” de Durero, donde fácilmente la imagen evoca al rostro de Cristo. [fig. 14] No es que el artista se burle de sus creencias religiosas, más bien busca llegar hacia esa perfección que simboliza Cristo. El hombre es ahora un ser pensante, medida de todas las cosas, ávido conocedor y estudioso, y al mismo tiempo creador de cosas maravillosas. Su única comparación es con la de un semidiós.

Es en este tiempo cuando el estudio de la fisonomía toma dos vertientes. Por un lado se encuentra el modo dogmático, que tiende a ser esotérico tal como su pasado medieval. La otra forma es el modo psicológico, misma que está compuesta por métodos artísticos y literarios que aportan los resultados más interesantes.

20 Carlos Plasencia Climent, op. cit. supra nota 18, p.38.



Figura 14. Autorretrato con pelliza. Alberto Durero. Óleo sobre madera, 1500.

Leonardo da Vinci, por su parte, niega el valor de la fisionomía por carecer de bases científicas. Pese a esto, reconoce el valor de los “trazos” de un rostro para definir los caracteres de las personas, esto es, las líneas y las arrugas. En su *Tratado de la pintura*, además de exponer su forma de entender y proceder en su arte, establece toda una serie de reglas para pintar los rostros de los santos y de la virgen. Cada rostro es importante por sí mismo y la conformación de este se basa en reglas matemáticas de correspondencias y similitudes con otras partes del propio rostro. Así, va



Figura 15. Escena cómica con cinco personajes. Leonardo Da Vinci. Tinta, 1490.

definiendo la medida de éste: ojos, labios, frente, todo está relacionado entre sí: “La distancia entre la base de la nariz y el principio de la boca es un séptimo del rostro”²¹, escribe por ejemplo en su tratado.

Por otro lado, en su serie de caricaturas, retoma la teoría de Hipócrates sobre los temperamentos, donde se determina al hombre como ser contenedor de cuatro líquidos orgánicos, mismos que, depen-

21 Leonardo Da Vinci, Tratado de la Pintura, p.148.

diendo de la cantidad que existe dentro de cada uno, la persona define su carácter y la forma de su rostro. Estos cuatro líquidos o temperamentos son la sangre, la bilis, la flema o linfa, y la bilis negra o atrabilis. Este estudio le permitió asentar las bases de la caricatura al exagerar los rasgos y llevarlos hasta un extremo risible. [fig. 15] Los rostros se deforman, se alteran, se alargan o redondean. Muchos de estos personajes podríamos decir que los hemos visto con anterioridad en la calle o en cualquier lugar.

1.2.2. Della Porta / Le Brun.

Más tarde en el siglo XVI, retomando el estudio fisionómico, Giambattista della Porta publicó el libro *De Humana Physiognomonia*. En él realiza una serie de grabados en los que establece una relación entre animales y humanos. [fig. 16] Es aquí donde se muestra con maestría las similitudes morfológicas, dando paso a que se tomen en cuenta parecidos también entre la forma de proceder del animal y el humano. “Mirada felina” y “sabiduría como el búho”, son frases que hemos escuchado a lo largo de nuestra vida y ambas son ejemplos de formas de pensar de la gente a partir de este estudio.

Della Porta no fue el único. Más tarde en el Barroco, Charles Le Brun, primer pintor de la corte de Luis XIV, teórico del arte y director de la Academia, realizó dos estudios sobre el rostro humano. El primero constó de otra aproximación a las similitudes del hombre con los animales. Los



Figura 16. *Maximum Caput*. Giambattista della Porta. Buril, 1586.

dibujos expuestos aquí son de mayor calidad y de una factura impecable. [fig. 17] Con esto se renovaban las ideas de el hombre como hermano de todo ser vivo, como parte de un mismo génesis. El problema que presentaban Le Brun y Della Porta, era que ambas investigaciones sólo tomaban en cuenta los rasgos permanentes de los rostros.

Le Brun se dio cuenta de esto, por lo que más tarde realizó un segundo estudio sobre el rostro humano. Éste tuvo tanta importancia que incluso dictó una conferencia en 1678 en la Academia. Por título llevaba: “*Conference de M. Le Brun, première peintre du roi de France, chancelier et*

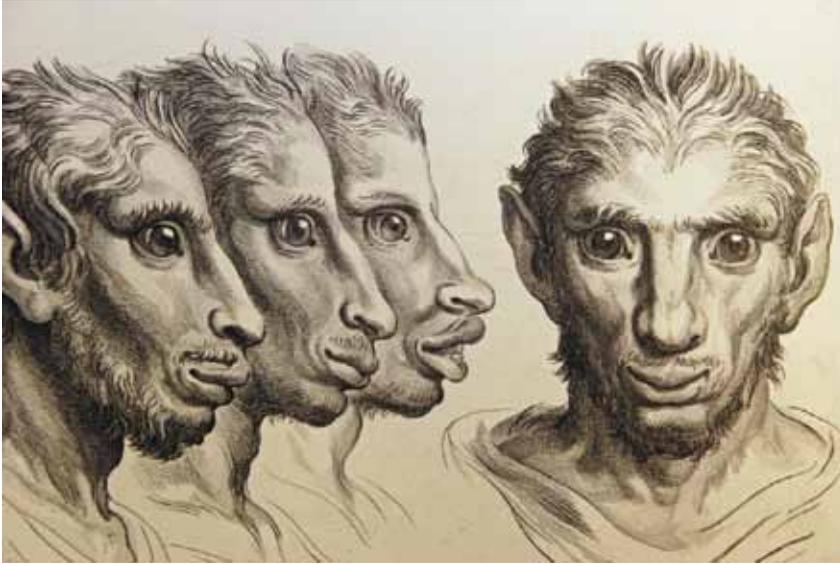


Figura 17. Cabezas fisionómicas inspiradas por un asno. Charles Le Brun. Tinta y wash, 1670.

directeur de l'Académie de peinture et sculpture. Sur l'Expression generale et particulière. Enrichie de Figures gravées par B. Picart."²² Con este singular título, Le Brun planteaba el problema de que el hombre tenía una cara que se transformaba continuamente. Sí, tenía un rostro que podía tener similitudes con animales e incluso semejar sus comportamientos, pero éste cambiaba y se movía. No era algo inerte, expresaba situaciones y emociones que se veían reflejadas en él. Las "pasiones", como él las

22 Trad. "Conferencia del Sr. Le Brun, primer pintor del rey de Francia, canciller y director de la Academia de pintura y escultura. Sobre la Expresión general y particular. Ilustrado con grabados de B. Picart."

llamó, se adueñaban de uno, transformándolo por completo. Por lo que el cuerpo y principalmente el rostro se alteraban, haciendo que una misma persona cambiara en extremo su semblante. [fig. 18 y 19]

Gracias a la importancia de este estudio, Le Brun impuso una serie de preceptos que sirvieron como base a la hora de estudiar y entender los rostros. Todo alumno de la Academia debía ceñirse a estas reglas, mismas que facilitaban la obtención de las expresiones en la obra, pero al mismo tiempo las estandarizaba. Todo estaba regido por Le Brun, prohibiendo cualquier otro tipo de tratamientos a la expresión humana.

De todos modos, el valor de su tesis fue tan importante y revolucionario que influyó sobremanera en los tratados artísticos publicados hasta finales del siglo XIX, cuando la llegada de la fotografía permitió nuevas investigaciones científicas. Y aún así, pese a carecer de esta “seriedad científica”, Le Brun sigue siendo importante hasta nuestros días, pues nos ofrece observaciones técnicas bastante interesantes. Sin caer por completo en la caricatura, su representación de las expresiones nos permite entender los movimientos del rostro, las contracciones de músculos y esa belleza que existen en todas y cada una de las pasiones. Incluso el horror, el miedo, el odio o la tristeza son posibles y necesarias de representar.

Mientras en las academias triunfaba la teoría de le Brun, por otro lado continuaron otros estudios al respecto. En 1772, Johan Caspar Lavater ofrecía una nueva concepción del rostro basada en una idea cristiana y mística donde se les confería a los rasgos de la cara una permanente influencia de Dios sobre nosotros. Era una idea muy poética que sólo se interesaba en los rasgos permanentes y que tenía una gran



Figura 18. *La crainte*. Charles Le Brun. Grabador B. Picart. Butil, 1678.

influencia a lo antes propuesto por Della Porta. Más tarde Sir Charles Bell, anatomista escocés, publica *Anatomy of Expression*, donde explica todos los movimientos musculares que producen las expresiones de las emociones humanas. Este estudio es completamente anatómico, sin ahondar en las razones o los medios que las producen.



Figura 19. *Desespoir*. Charles Le Brun. Grabador B. Picart. Butil, 1678.

1.2.3. El rostro como expresión.

La invención de la fotografía trajo como consecuencia enormes cambios en la vida humana. Además de posibilitar la reproducción mecánica, como se vio más atrás, permitió un nuevo acercamiento a las ciencias y al estudio de la fisonomía. En 1861, Guillaume Duchenne de Boulogne, neurólogo francés, utilizando la electricidad galvánica, logra

la contracción de los músculos del cuerpo, lo que le permite más tarde ensayar directamente sobre la cara de un paciente. Al aplicarle estímulos eléctricos, el rostro se contrae y distiende. Él congela fotográficamente estas expresiones para poder estudiarlas y discriminarlas. [fig. 20] A él sólo le interesa el cómo se mueve y transforma el rostro al expresar las emociones, pero deja en el olvido la razón que las produce. Ese es un tema que él considera debe abarcarlo la psicología y no la anatomía.

Louis Pierre Gratiolet, anatomista de la Universidad de París, ante este estudio escribe: “Esos movimientos pueden en efecto simular expresiones; pero, ¿son expresiones verdaderas?”²³ Esta pregunta queda marcada como fuego en la investigación. ¿Son o no son expresiones? ¿Qué hace que una expresión lo sea en verdad? El estudio realizado por Duchenne permite analizar anatómicamente los músculos del rostro, sus movimientos, sus contracciones, pero estas “emociones” son producto de causas externas que van más allá de la persona: son simulaciones. Aún así no puede negarse el avance científico que significó la investigación de Duchenne para la anatomía. Ahora se comprendía cómo eran precisamente los movimientos de la cara de una persona al expresar.

Años más tarde el naturalista inglés Charles Darwin publicaba en 1872 su libro *The Expression of the Emotions in Man and Animals*.²⁴ Es aquí donde expone, en torno a su teoría de la selección natural, su punto de vista sobre las expresiones faciales. Para él, en su sentido universal de las cosas, las expresiones están ligadas a nuestro pasado, simplemente son respuestas psicofísicas a actitudes de ataque o de defensa que tuvieron

23 Carlos Plasencia Climent, op. cit. supra, nota 18. p. 46.

24 Trad. “La expresión de las emociones en los animales y en el hombre.”



Figura 20. Guillaume Duchenne de Boulogne. Plata sobre gelatina, 1861.

una importancia vital en nuestros inicios como especie. Darwin se olvida de aquellos estímulos internos que detonan expresiones y sólo se basa en la temporalidad de éstos.

El rostro es ambiguo, por lo que se está aún muy lejos de saber con precisión el cómo debe ser entendido y abordado para su entera comprensión. Declarar a la fisionomía como única e incuestionable forma de estudiarlo, es algo insostenible, pues tal como Aristóteles explicaba, las facciones no son absolutas.

No se puede ver en los rostros tendencias asesinas o criminales, pues se estaría condenando a un sinnúmero de inocentes, es por ello que la ciencia ha empezado a estudiarlo lejos de estas premisas. La llamada Cinesis²⁵, es el estudio del movimiento del cuerpo humano y la forma en que este expresa y se comunica con los demás. En relación al rostro y sus expresiones, se investiga a través de videos reproducidos en cámara lenta donde pueden verse con más claridad los movimientos faciales. Esto nos brinda explicaciones reales de cómo se mueve y se transforma, y al mismo tiempo, junto con la psicología, de cómo estas expresiones comunican e intervienen en las relaciones interpersonales.

El arte, por otro lado nos muestra los rostros de forma desnuda, nos encara a sus expresiones, nos obliga a verlas y a provocarnos con ellas, nos permite experimentar las sensaciones que estas producen y hacernos entender que existe algo más allá de unos meros movimientos musculares de la cara. Son muchas las búsquedas para realizar soluciones plásticas que puedan llegar a mostrar las emociones pasionales. Los artistas no pueden quedarse simplemente en la copia de aquello que ven, ya que ellos “redefinen lo que la naturaleza les concreta, acentuando los elementos factoriales de lo expresivo, para dar intensidad a sus obras.”²⁶ El arte no pretende representar, lo que busca es expresar aquello que evoca.

Este rostro que tenemos por imagen demuestra todo cuanto sentimos, cambia, se mueve y se transforma. Es una imagen perpetua que está en constante cambio, pero que siempre es única. Es nuestra

25 Flora Davis, La comunicación no verbal. p,22.

26 Ibid, p. 57.

forma de relacionarnos con los demás y ella nos permite, a través de los ojos, percibir aquello que nos rodea. Vemos y percibimos las cosas, pero éste no es un acto completamente fidedigno. Se dice que nadie ve exactamente de la misma forma. Para muestra basta referirnos a la milenaria pregunta: ¿de qué color son las nubes? No existirán respuestas iguales, y al mismo tiempo no existirán respuestas erróneas.

Las imágenes son creaciones, ya sean perpetuas o efímeras, y estas siempre nacen con la mirada de alguien. ¿Pero en qué consiste este acto? Si para los griegos el acto de ver era el principio de la vida y toda creación va ligada al hombre, como ya se explicó, ¿en qué momento se genera este vínculo entre vida, mirada e imagen?

Jakob Johann von Uexküll, biólogo y filósofo alemán del Báltico (hoy Estonia), proponía que todo ser vivo estaba dotado de dos sistemas que le permitían sobrevivir. Estos sistemas eran el “receptor” y el “efector”. La vida dependía del equilibrio de estos dos. El primero, el receptor, es por el cuál el organismo recibe todo estímulo externo; el efector, por otra parte, es aquel que reacciona ante los efectos de esos estímulos. Es por esto que todas las apariencias y esas “realidades” de dos organismos son imposibles de compartirse. “En el mundo de una mosca [,] encontramos sólo cosas de mosca.”²⁷ Por ende, un animal jamás vera aquello que nosotros vemos. Éste no podrá apreciar las cosas que nosotros vivimos, no entenderá aquello que nos preocupa. Y de la misma manera, nosotros jamás entenderemos cómo realmente vive su mundo ese animal.

Nosotros somos seres vivos. Percibimos situaciones y experimentamos sensaciones en todo momento. Es por ello que Ernst Cassirer,

27 Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, p.45.

filósofo alemán, tomando como base lo formulado por Von Uexküll, propone en su libro de “Antropología filosófica” cómo es que ante este camino, entre la percepción y la reacción, el ser humano ha zanjado una nueva perspectiva. Todo aquello que percibimos nos genera una reacción, es cierto, pero el hombre ha generado un nuevo método de adaptación. Justo entre ambos sistemas, entre el receptor y el efector, Cassirer sitúa a un sistema al que denomina sistema “simbólico”. Con esto, ubica al hombre ante una realidad más amplia. Ya no está presente en un universo físico donde las experiencias sensitivas son las que le rigen, sino que se encuentra dentro de un mundo donde existe una nueva dimensión de la realidad de las cosas. “El hombre [...] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico.”²⁸ El lenguaje, los mitos, arte y religión son las partes que conforman este universo del que nos habla Cassirer.

No podemos enfrentarnos de cara a la realidad, pues nos hemos rodeado de formas lingüísticas, símbolos, imágenes y ritos, mismos que no nos permiten ver nuestro mundo de forma real. Percibimos las cosas siempre a través de interpretaciones que nos forma este sistema artificial que nos hemos creado. Miramos la misma cosa, el mismo objeto, cuadro, o persona, y jamás veremos las cosas con los mismos ojos. Cada quien se forma su propia interpretación de las cosas, es justo en esto en lo que se basa el arte. Creamos nuestras propias imágenes y estas jamás serán idénticas, nadie percibe de la misma forma. No nos causan apuro las cosas o las situaciones en sí, son más bien nuestras opiniones y figuraciones sobre ellas las que nos conflictúan.

Todo arte, todo pensamiento, todo cuanto vemos, es imagen, y la imagen es un símbolo. Es por ello que Cassirer denomina al ser humano como “animal simbólico”. Generamos símbolos en todo momento: palabras, dibujos, sonidos. Son respuesta de una realidad que percibimos, una realidad que nosotros mismos vamos recreando en cada momento.

Ahora bien, Hegel consideraba al símbolo como precursor del arte²⁹, pues al ser ambiguo entre su forma y su significado, es la base de toda creación, ya que en el terreno artístico no existen absolutos. El devenir entre las formas y los significados se presentan en todas las obras. El artista juega con las imágenes y los conceptos, y aún así, las interpretaciones varían entre los espectadores.

Una imagen, como ya se vio, tiene un acervo histórico y social: tiene un pasado y un presente. Nosotros, al ser creadores de imágenes, estamos inmersos en ese transcurrir. Nos apropiamos del símbolo y trabajamos con él hasta modificarlo en lo que queramos. Nosotros mismos incluso nos transformamos en símbolo, en imagen, al expresar con nuestro cuerpo y, principalmente, con nuestro rostro.

Todo está en simbiosis. Somos imagen y toda nuestra producción plástica está relacionada con nosotros. Pese a sabernos parte de un universo inconmensurable, seguimos siendo la parte primordial de él. Todo cuanto vemos, aprendemos y hacemos, está medido a través de nosotros. Todo cuanto producimos está dispuesto para ser percibido a través de cualquiera de nuestros sentidos. Producimos música para ser escuchada, literatura para perdernos dentro de sus historias y arte para

29 Estela Ocampo y Martí Peran, Teorías del arte, p.126.

poder contemplar una verdad más allá de la que vivimos. Todas estas imágenes están en continuo contacto con nosotros. Y justo como Aristóteles definía al teatro, todo arte sirve para dar un paso atrás, salirnos de nuestro contexto por un momento y contemplar la realidad tal cuál es o de la forma que nos gustaría que fuera.

Nos buscamos en las piezas artísticas, por eso el rostro ha sido parte fundamental en la creación plástica. Primero para perpetuarlo en máscaras de barro o cera para no perecer tras la muerte, y más tarde como medio de comprendernos. La búsqueda de las facciones y de las expresiones es un arduo trabajo que ha marcado la obra plástica de todas las culturas.

Entender el rostro humano es primordial, este refleja quiénes somos, por eso el retrato es un tema muy socorrido. Inmortalizar un rostro es al mismo tiempo eternizar a quien le pertenece (lo vemos en los cuadros de donantes del Medievo).

Continuamente los espectadores se buscan estar representados en esos cuadros. Quizá no estén ellos ahí retratados, pero el hecho de contemplar una cara conocida o posible de ver en cualquier lado, les permite entablar una comunicación con el representado. Pero trabajar plásticamente con el rostro no es únicamente a partir del retrato o del falso retrato.³⁰ Se representa un sujeto, sí, pero el rostro es más que el simple acto de pertenencia. Éste involucra todo un pasado, un presente, formas, figuras, modelos de pensamiento e infinidad de cuestiones. Y al

30 El falso retrato es donde un rostro ajeno es prestado para representar a alguien que ya no vive y del que ya no se tiene forma de conocerlo. Justo como en el caso del cuadro de "Esopo" de Velázquez.

mismo tiempo, como imagen, es mediador y precursor de conceptos e ideas.

Aún no hemos logrado comprender por completo el valor total del rostro humano, pues solemos encasillar a su representación como mero retrato. Pero éste es al mismo tiempo representación, es emisor de miles de sensaciones y también receptor de experiencias. El rostro es imagen y como imagen tiene diversas maneras de ser abordado. El hecho de utilizarlo como medio expresivo para una obra, no necesariamente indica que sea un retrato, pues al ser imagen es universal. Se transforma en símbolo y su forma adquiere un significado. No sólo es una parte anatómica de un cuerpo cualquiera, es también un tema y un elemento artístico.



*“Al pintar un retrato el problema es encontrar una técnica
para reproducir todo lo que es esa persona.”*

Francis Bacon

Capítulo 2.

El Retrato: representación e interpretación.

La vida comienza con la mirada, nos dicen los griegos. Es a través de los ojos que percibimos todo cuanto nos rodea, apreciamos las formas y colores, y del mismo modo los demás pueden mirarnos.

El ser humano es imagen, convive a través de las imágenes y desde la antigüedad ha considerado a su rostro como elemento primordial de su cuerpo. Es ahí justamente donde se encuentran los ojos, principio de la mirada, y la boca, medio por el cual nos comunicamos. También allí se ven plasmadas las grandes diferencias entre unos y otros, y por ello el rostro se considera como único e irrepetible. Así mismo, el ser humano es el único ser vivo que es consciente de que en algún momento morirá, causándole cierta inquietud. ¿Qué sucede después de la muerte? ¿Qué pasa con él? Recordar es vivir, olvidar es morir; razón por la que ha buscado perdurarse a través del retrato, el medio con el cual logra vencer a la muerte.

El retrato, como tal, se dice que surge de dos formas distintas. La primera es a través de la sombra, como nos cuenta Plinio el Viejo. La hija del alfarero Butades de Sikyon, amaba a un joven que debía partir muy lejos, por lo que su padre, una noche ayudado con la luz de una lámpara, dibujó la silueta del joven y después aplicó barro sobre la superficie hasta modelar un retrato de perfil. Su rostro quedaba entonces para el recuerdo de su hija.¹

Por otra parte, también se considera como antecesores del retrato a las máscaras mortuorias que se realizaban en la antigüedad. En el rostro del difunto se aplicaba una capa de barro para extraer sus facciones, dando como resultado un molde con el cual se realizaba un vaciado para obtener la copia de la cara de la persona. Éste permanecía entonces con su familia; su cuerpo podía perecer, pero su recuerdo estaba vivo en la máscara. Atrapar la imagen de una persona es algo que se ha intentado realizar desde las primeras civilizaciones del mundo, pues todos tenían miedo a perecer y a ser olvidados, pero el derecho a ser representado, a ser inmortal, era algo a lo que no cualquiera tenía acceso.

1 Roland Kanz. Retratos. p. 6

2.1. Retrato/Autorretrato: referencias en la historia y teoría del arte.

Los primeros ejemplos de retratos de los que se tiene registro, se encuentran en la antigua Grecia. Son estatuas monumentales en bronce que se erigían en las ciudades como recordatorio de los héroes. Este hecho era un verdadero privilegio que sólo muy pocos lograban obtener. Estas estatuas tenían rostros y cuerpos idealizados, y se buscaba que fueran semejantes a los cánones con los que se representaban a los dioses. Era entonces el nombre del héroe grabado en la estatua lo que designaba a la persona retratada. No se buscaba el parecido físico, pues desde un principio Plinio declaraba que los retratistas debían hacer “más nobles a los hombres nobles”.² No era la copia fiel del rostro lo que más importaba sino la actitud del representado. Esto permitía personificar a poetas fallecidos muchos años atrás de los que no se conocían con precisión sus rasgos. Es por ello que los retratos del periodo arcaico muestran rostros arquetípicos basados en ideas preconcebidas a los cánones de esa época.

Los rostros, al ser idealizados y no basados con precisión en aquel a quien representaban, podían ser fácilmente olvidados. Es por ello que en Rodas comenzaron a implementar un nuevo hábito de borrar los nombres de las estatuas antiguas y grabarles nombres de los nuevos héroes. Cambiar así la inscripción de una estatua simbolizaba borrar por completo y desechar la memoria de aquel gran hombre que la había merecido. Así como la vista era la vida, también lo era el nombre, por lo que borrarlo era condenarlo a la muerte para siempre, pues este nos distingue por quiénes somos ante un mundo de idealizaciones.

2

Carlos García Gual. Rostros para la eternidad. El retrato, p. 24

No es sino hasta la época helenística cuando los rostros de los retratos empiezan a presentar un verdadero realismo, acentuando la expresividad de los personajes. Se busca ahora representar la *sémata psychês* (los signos del alma) de la persona. No todos son iguales y son precisamente estos signos los que diferencian un rostro de otro. Esto llevó a que los escultores trabajaran con maestría las cabezas, mientras que el resto del cuerpo fuera realizado con menos cuidado.

Los romanos heredaron esta búsqueda por las facciones realistas y por llevar al mármol los signos que hacían único al retratado. Para ellos el rostro era el lugar donde se reflejaba el alma, pues la cabeza era la parte más importante de todo el cuerpo humano. Es por ello que los miembros fueron desapareciendo de las esculturas hasta solamente quedar la cabeza como único elemento compositivo del retrato, dando como resultado los llamados *bustos*.

Pese a que lentamente se fue popularizando el retrato, no fue sino a partir del gobierno de Augusto cuando ya toda la familia real era esculpida en mármol. Por su parte los patricios, del mismo modo, mandaban a hacer sus retratos por propia voluntad, aunque no eran catalogados como oficiales, ya que estos sólo permanecían dentro de las propias familias.

Lamentablemente, al igual que en Grecia, en Roma se empezó a extender una campaña de reciclaje de esculturas, especialmente en la época de Calígula, donde las cabezas eran cortadas del cuerpo y sustituidas por las del emperador en curso. Abarataba precios, permitía un dominio más rápido de la imagen, pero destruía la memoria de los antepasados.

Con la llegada del cristianismo al poder, la imagen –cualquier tipo de imagen– fue vetada y prohibida. Dios no permitía ninguna representación, por lo que se destruyeron ininidad de esculturas, así como no existió retrato alguno. La única forma de continuarse y vivir eternamente fue gracias al nombre. Éste designaba a la persona y al mismo tiempo lo eternizaba si había sido bueno, pues de serlo, sería escrito en el “Libro de Dios”.

Más tarde, durante el periodo Románico, la imagen empezó a popularizarse, la Iglesia fue abriéndose a la idea de la imagen gracias a que esta era educativa. Mostraba pasajes bíblicos, figuraba a santos y a vírgenes por igual, permitiendo que la gente sintiera más directa la relación entre ellos y estos. En un principio tan sólo como íconos, al presentar miradas hieráticas, ya que “los dioses jamás manifestarán emoción”³ pues los santos se encuentran muy lejos de este plano terrenal, por lo que no sienten. Su rostro es parecido al humano, pero al ser divino nos es más lejano que cualquier persona. Aquellos rostros divinos no eran más que meras representaciones. Simbolizaban al santo, mas no era él quien nos miraba en lo alto de las cúpulas.

Años después los rostros se hicieron aún más realistas, buscando representar con mayor fidelidad a las personas. Lentamente la apertura se fue dando y el personaje a representar se veía dentro de un mundo que lo cobijaba. Así, vemos cómo la persona se encuentra en un primer plano, pero rodeado de transeúntes, vendedores y, curiosamente, dentro de una representación religiosa. El rostro dejaba de ser un mero ícono, dando paso al retrato. Eran entonces personas reales en su mundo

3 André Chastel. El gesto en el arte. p.33



Figura 21. Virgen del Canciller Rolin. Jan Van Eyck. Óleo sobre madera, 1435.

cotidiano, no idealizaciones. Con esto nacen los cuadros de donantes, como el de la *Virgen del Canciller Rolin* de Jan van Eyck. [fig. 21] La persona es inmortalizada por estar rezando frente a la Virgen. Él se muestra ante los demás como un simple servidor y adorador de Ella, pero el hecho de poder ser representado en un lienzo demuestra el poder adquisitivo. La imagen era medianamente accesible a la gente, pues sólo aquellos con el poder económico o social podían ser inmortalizados. La eternidad tenía ahora un precio terrenal.

No es sino hasta el Renacimiento cuando el hombre se vuelve el centro del universo y al obtener este lugar se disputó entonces el valor de la representación. Él era ahora imagen y por ende digno de ser representado infinidad de veces. Los dioses, los santos y las vírgenes, pese a ser divinas y encontrarse en un plano supraterráneo, eran ahora más realistas. Se representaban como gente de las ciudades. Lo único que los diferenciaba de las personas comunes eran sus actitudes, sus “gestos expresivos”, los “*moti*” o movimientos del cuerpo que declaraba Leonardo en su Tratado de la Pintura; toda persona representada tenía como distinción expresiones únicas.

Los santos eran serenos o inquisidores, en cambio, una persona normal era invadida por innumerables sentimientos. Los hombres eran por tanto distintos entre sí. “El que no toma en cuenta esta variedad realiza sus figuras como si lo hiciera con molde, y todas ellas parecen hermanas. Este es un defecto que merece grave amonestación”⁴, escribe Leonardo al respecto.

El retrato se empezó a diversificar, por lo que hombres y mujeres tenían entonces la posibilidad de continuarse en una pintura. El retrato dejaba de ser una mera representación para la posteridad, transformándose ahora también en una fórmula de poder. La construcción del “ser” de la persona se logra ahora por lo que tiene, por el poder material. La imagen de un rostro era admirada, repudiada e incluso temida. Estos rostros que se miraban a través de la tela respondían al derecho subjetivo que había ganado el ser humano sobre su propia imagen.

4

Leonardo da Vinci. Tratado de la Pintura, p.193



Figura 22. Anne de Cleves. Hans Holbein el joven. Pergamino montado sobre lienzo, 1539.

Reyes y burgueses por igual comenzaron a retratarse como una actividad común. Los artistas eran contratados dependiendo de su habilidad pictórica y por supuesto de su fama. Existían muchos pintores de gran renombre, pero no todos eran reconocidos específicamente por sus retratos, ya que no sólo se necesitaba pericia para realizarlo, sino que también era necesario conocer los gustos del cliente. El retrato sitúa al sujeto en un orden social por encima de los demás. Lo muestra como un individuo, como una persona única, sólo idéntica a sí misma. Y al ser



Figura 23. Autorretrato con turbante rojo. Jan Van Eyck. Óleo sobre madera, 1433.

su representación, el retrato debe sacar a la luz la personalidad del representado, exponiéndola ante los demás de manera frontal, lo que a veces no gustaba del todo al retratado. Éste lo muestra ante los demás, lo encara, lo immortaliza y al mismo tiempo documenta su realidad. Hace fehaciente su estatus social, su poder económico y sus gustos. Pero un artista puede, de algún modo, tergiversar la realidad de la persona. Si un retrato debía hacer “más nobles a los hombres nobles”, como había dicho Plinio el Viejo siglos antes, ¿qué tan veraz es entonces un retrato?

Un ejemplo conocido es el retrato hecho por Hans Holbein el joven de Anne de Cleves. [fig. 22] Un pequeño y bello retrato que causó el más profundo amor al ser entregado a Enrique VIII. Se cuenta que en el acto quedó enamorado de la joven y arregló lo necesario para que se realizara el matrimonio con la noble alemana. Más tarde, cuando el rey la vio en persona quedó defraudado, pues el cuadro era más bello que la propia retratada. Esto causó un matrimonio fallido lo que desembocó en el divorcio. Pese a que el padre de Anne había solicitado a Holbein que la retratara justo como era, sin embellecerla, el retrato la mostró a los ojos de Enrique VIII más bella de lo que realmente era.

Cada rostro es único, pero al mismo tiempo, la lectura de este está sometida a la interpretación de quien lo observa, es por ello que el retrato no es completamente idéntico al rostro original. Ya Jan van Eyck lo había pronunciado al escribir sobre su cabeza con turbante rojo "*Als Ich Kan*" (lo mejor que puedo) en el primer autorretrato autónomo de la historia europea. [fig. 23] Él, el artista, sólo era capaz de interpretar y representar lo que veía, más no de hacer una copia idéntica. El rostro que él pinta ha sido estudiado y mirado detenidamente, y más tarde pasado con óleo sobre la superficie de la tela. Justo en la etapa del estudio es cuando la interpretación del artista se lleva a cabo, y es ahí donde la genialidad se da a partir de la inexactitud de la representación.

2.1.1. Sobre la teoría del retrato.

Todo artista que se dedique al retrato tiene frente a sí “una vida personalmente humana [...] expresada en un cuerpo, y de modo muy especial en una actitud, un indumento y un rostro.”⁵ Esto desencadena en el artista la existencia de una posible empatía hacia la persona en cuestión o, en su defecto, aversión e incluso desprecio. Y justamente de esto nos hablará también el retrato. Así como el cuadro presenta a una persona, descubriéndola ante nuestra mirada para mostrarnos tal cual es, así también veremos cómo el artista le infunde un valor agregado, pues ese retrato que se mira es, precisamente, una interpretación hecha por él.

El artista es amo y señor en su creación, por lo que tiene en este caso cuatro posibles formas de aproximarse ante el retratado⁶. La primera es representarlo ante lo denominado *Presencialidad*. En este caso se trata de mostrar a la persona tal cual es: una dicotomía entre su carácter y las vivencias que lo han formado a lo largo de su vida. Se pretende mostrarlo justo como es en el momento preciso en el que se le retrata. No se busca exaltarlo ni degradarlo, simplemente de mostrar lo que se mira. La mayoría de los retratos por encargo presentan este aspecto. El artista no intenta compenetrarse con la persona ni entenderla, simplemente cumplir con un trabajo.

Otra forma de aproximación es la *Comprensión*. En este caso, el retratista entiende y plasma sobre el lienzo las expectativas conscientes

5 Pedro Laín Entralgo. Antropología del retrato. El retrato, p. 36

6 Ibid. p.37

o inconscientes que tiene la persona. Nos muestra ese mundo que quiere alcanzar y las pretensiones sociales o culturales que busca, es por ello que vemos retratos de monarcas enaltecidos, presentados cual si fueran dioses, donde el artista se empapa de los ideales del retratado y lo lleva hacia la tela. Nos sentimos reducidos al contemplarlos y vemos su transcurrir de lo terrenal hacia lo inmortal. Nos encontramos también con retratos de la burguesía donde se les muestra como si fueran antiguos poetas o filósofos griegos.

Existe también el caso de la *Elevación*. Aquí el artista decide elevar la condición de la persona por decisión propia. Algunos lo consideran a causa de una empatía hacia la persona o, por supuesto, por amor. En este sentido la persona juega un papel mayor, cual si fuera un actor, del que realmente le corresponde. No es un simple retrato de personalidad, pues se transforma inmediatamente en un documento de la relación de ellos. Así vemos cómo el retratado nos mira de una forma inusual, nos sentimos parte de ese secreto que tiene el pintor con él. Mirar el cuadro es ser testigo de ello, aunque no comprendamos plenamente la relación que tenían, como en los retratos que realizó Rubens con su segunda esposa, donde se le ve a ella más imponente y al mismo tiempo más amorosa. Él la mira con deseo y pasión, y la enaltece ante nuestra mirada. Incluso también puede ser el cuadro tan transparente como en los retratos que realizó Francisco de Goya sobre la Duquesa de Alba, específicamente en el de *La Duquesa de Alba de negro*. [fig. 24] No sólo está ella ahí mirándonos, cual si realmente mirara al pintor, pues en su mano los anillos “Alba” y “Goya” nos señalan al suelo donde sobre la arena se lee al revés “Sólo Goya”. Su relación quedaba entonces atestiguada sobre el lienzo, dejando de ser un secreto de ambos.



Figura 24. La Duquesa de Alba de negro. Francisco de Goya y Lucientes. Óleo sobre tela, 1797.

La cuarta forma es conocida como *Degradación*. Aquí el artista rebaja por decisión propia el estatus del representado. Ya sea movido por el desprecio o la antipatía, representa a la persona con un valor moral muy bajo. Se burla de él y promueve que los espectadores sientan simpatía por sus causas y rían ante la humillación representada. Esta forma dio nacimiento a la caricatura, misma que busca exagerar las facciones erróneas de las personas. Tenemos por ello un gran cúmulo de ejemplos de retratos degradantes como las burlas políticas periodísticas

realizadas por Honoré Daumier en Francia y los ejecutados por José Guadalupe Posada en México.

Muchas son las formas que existen para intentar representar un rostro y muchos son también los medios que se han utilizado para recrearlo en un sustrato bidimensional, siempre intentando lograr esa transmutación de la persona en un objeto. En un principio era llamado magia y más tarde perpetuación de uno mismo. Todo retrato es, al fin y al cabo, la expresión física de nuestra vanidad. *Vanitas vanitatum omnia vanitas*, se lee en libro de Eclesiastés: “vanidad de vanidades, todo es vanidad”. Y es este hecho el que nos permite, al fin y al cabo, entendernos como seres únicos que tenemos deseos y vanidades, y el retrato es el símbolo inequívoco de ello. El hecho de que alguien reproduzca nuestro rostro, ya sea en papel o en tela, es por esa continua búsqueda vanidosa que tenemos sobre nosotros mismos. Jan van Eyck en su autorretrato de turbante rojo había escrito “lo mejor que puedo”, no solamente como una muestra de que él no era perfecto, sino también como prueba de que él y sólo él podía pintarse así. Ejemplo de su talento único entre los demás.

Del mismo modo la vanidad está presente dentro del sujeto que se retrata. Si no, ¿por qué querría entonces inmortalizarse? Él no tiene esa capacidad de continuarse más allá de la muerte, pero el artista puede ayudarle a lograrlo a través de la pintura. Sólo el artista logra ver más allá de lo efímero, por lo que juega dentro del retrato como el genio neoplatónico “cuyos ojos pueden atravesar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad”⁷, escribe Ernst Gombrich, es por eso que

7

Ernst Gombrich. La máscara y la cara. Arte, percepción y realidad. p, 17

se dice que en un retrato se muestra a la persona no solamente mediante al parecido y la fidelidad a la realidad, que son meras apariencias. Aún así, se suelen considerar acertados los retratos que representan a la persona de una manera clara y precisa. Cuando se observa un retrato inmediatamente se suele juzgar el parecido de éste con su contraparte real y si no se logra este cometido, se tacha al retrato de mal logrado.

2.2. El diálogo entre rostro y retrato: la alteridad en la representación del yo.

Muchos de los retratos más conocidos y por ello admirados, han pasado a la historia más no el rostro “verdadero” del personaje. No sabemos realmente cómo era la Gioconda o cuál era el rostro de Beethoven, mas tomamos por ciertos los retratos que nos quedan de ellos y al no tener con quien compararlos aceptamos su veracidad. Prácticamente podría decirse que realizamos un acto de fe en los museos mientras miramos los cuadros.

Realmente el problema del parecido se nos ha hecho más presente en esta época a causa de la fotografía. Al tener cualquiera acceso a este medio de reproducción, estamos más conscientes de las formas y las imágenes, aunque esto sea de una manera más literal. Si no es idéntico, no sirve. Nos basamos únicamente en el exterior, en las facciones más representativas y nada más.

Al día de hoy se ha profundizado mucho en cuanto a la invención de la fotografía y la gran crisis que causó en el arte. Curiosamente, este hecho liberó a las artes de la copia fiel y exacta de las cosas, dejándole un nuevo camino por transitar. En cuanto al retrato refiere, le permitió experimentar nuevas cuestiones plásticas dándole una nueva voz a los artistas. Les permitió ahondar más en las sensaciones y dejar a un lado el continuo intento por representar meras apariencias.

Así, el retrato nos ha permitido adentrarnos en la persona a quien refieren de una manera directa y sin rodeos. El artista nos abre una puerta que algunas veces ni siquiera el personaje en cuestión desea realmente transitar, pues expone la verdad de lo que ve y mira, a la par que el retrato por sí mismo comienza a representar y a expresar al sujeto.

Un retrato es, literalmente, la representación de alguien a través de alguna técnica, ya sea esta pintura, dibujo o grabado. Pero también necesita “revelar una identidad”, nos dice Jean-Luc Nancy, poniendo “al descubierto la estructura del sujeto.”⁸ Hay quienes lo llamarían el revelar al yo de la persona. Esto indica que un retrato no implica simplemente que exista un rostro sobre la tela, sino que se genere un “doble”, principio que originó en la antigüedad a la imagen (*imago*). Así como antes el doble se fabricaba para continuación del muerto, teniendo un valor mágico, ahora el retrato comienza a tener vida propia, por así decirlo. Y es que, como escribe Felipe Garín, “la presencia del retrato posee en sí misma algo de la presencia del retratado.”⁹ No sólo nos llama la atención un retrato por el parecido físico, sino también por ese “algo”

8 Jean-Luc Nancy. La mirada del retrato. p,16

9 Felipe V. Garín Llombert. Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico. El retrato. p,11

que sólo los buenos artistas logran. Podríamos llamarlo “ilusión”, y ante esta dualidad entre retrato y retratado, dos grandes escritores han trabajado con este concepto.

El primero es Oscar Wilde y su famosa novela de *El retrato de Dorian Gray*, la pintura envejece, absorbiendo y resintiendo todas las vejaciones y excesos que el eterno joven Dorian tiene. Existe aquí una bipartición de la persona, ambas eternas aunque una envejece y la otra no. La imagen o el doble simboliza a su propio mal; la persona y su imagen se funden en uno mismo, lo que desencadena que la destrucción de uno es la inevitable muerte del otro. Contrario al doble mágico-religioso, este no sirve para continuarlo después de muerto, sino para eternizarlo en vida.

El segundo escritor es Edgar Allan Poe y su cuento de *El retrato oval*. Mucho se le ha temido a la imagen por sus poderes sobrenaturales, es por ello que algunas religiones las prohibieron, y Poe hace uso de estos valores metafísicos en su cuento corto. Aquí, lentamente el retrato va absorbiendo la vida de la joven retratada, ella va perdiendo su fuerza a la par que el cuadro va tomando forma. Al final ella muere para dar vida a la imagen de la tela. Literalmente aquí se cumple el poder mágico de la imagen para hacer que ella continúe después de la muerte.

Retrato y retratado juegan un papel muy cercano, pues uno es receptáculo del otro. Mientras la persona tiene vida, el otro es solamente depositario de su figura. Aun así, en la antigüedad existía un valor de transmutación con los retratos. En la China Imperial los vasallos debían arrodillarse ante la pintura de su gobernante, pues aunque sólo era tinta sobre papel, la efigie del emperador era realmente él en persona. A esta relación de presencia que evoca y muestra al mismo tiempo el retrato



Figura 25. Autorretrato con cuello de encaje. Rembrandt van Rijn. Óleo sobre tela, 1629.

con el espectador, Jean-Luc Nancy lo establece en una triple articulación: “el retrato (me) semeja, el retrato (me) evoca, el retrato (me) mira.”¹⁰

Es inevitable no sentirnos atraídos por un retrato; nos guste éste o no, el hecho de encontrarnos frente a un rostro inevitablemente nos abre un campo de afectividad con él. De hecho, todo retrato termina por forjarse alrededor de la mirada del personaje. Mira, ya sea de frente o de lado, directamente hacia el espectador, invitándolo a adentrarse en su

10 Jean-Luc Nancy. Op cit. nota 8. p,36



Figura 26. Autorretrato. Rembrandt van Rijn. Óleo sobre tela, 1660.

mundo, cual si le dijera “mírame, este soy yo.” Y este diálogo que se abre ante personaje y espectador es lo que ha causado las controversias entre imagen y sujeto.

Esa persona pintada sobre la tela representa a alguien y al mismo tiempo se representa a sí misma. No es la persona, es sólo su imagen, pero al ser ésta pintada con maestría, comienza a tener una cierta vida propia. El retrato evoca a un sujeto, pero al mismo tiempo puede parecerse a una persona de mi realidad. Comienza a ser alguien por sí mismo que

se presenta ante los demás. *Alter ego*, lo llaman, a ese otro yo que es la bipartición de la persona. Así como Dorian Gray no podía estar en el mismo cuarto donde tenía encerrada a su imagen, existen personas que no soportan ver su propio retrato. Y es causado por esta alteridad de la persona que semeja, pues un buen retrato será más vivo que un simple reflejo que envíe un espejo.

Una vez establecida la realidad y el valor de los retratos y de su expansión, comenzó a formarse la duda de si en verdad un único retrato podía abarcar a una persona en su totalidad. Un simple esbozo o la más detallada pintura de un rostro no es suficiente para representar a la persona por completo. El paso de la vida y las situaciones presentadas a lo largo de ella van modelando el carácter de una persona y por ende su rostro. William Hogarth, pintor británico del siglo XVIII, consideraba que la cara de una persona era, retomando las palabras de John Locke sobre la mente, como una *tabula rasa* sobre la cual todas las experiencias vividas iban grabando la superficie, modelándolo.¹¹

Rembrandt van Rijn se da cuenta de ello, de cómo su propia cara va cambiando con el correr de los años y por ello crea su serie de autorretratos que abarcarán toda su vida. Vemos cómo su cara va envejeciendo, cómo esta se transforma y se deforma. [fig. 25 y 26] Un cuadro en comparación con otro presenta infinidad de diferencias y aún así el rostro de Rembrandt sigue permaneciendo ahí ante nuestros ojos.¹² Lo anterior

11 Ernst Gombrich. Op. cit. nota 7. p,56

12 En internet existe un video realizado por la BBC donde se han seleccionado algunos autorretratos de Rembrandt y estos se van sucediendo uno tras otro, mostrando cómo el rostro de Rembrandt va envejeciendo cual si fuera una película en alta velocidad. El video *The Changing Faces of Rembrandt* puede ser visto en: <http://www.youtube.com/watch?v=bBUR0YocN74>

es prueba de lo que Rosa Martínez-Artero declara sobre la “incapacidad del retrato pictórico para nombrar con efectividad a un sujeto.”¹³ Por ello muchos artistas han experimentado con retratos múltiples, ya sea que estos abarquen únicamente un solo momento de tiempo, permitiendo que el rostro esté representado a través de varias vistas tales como de frente, perfil y tres cuartos. O, al igual que Rembrandt, en una serie de retratos de una misma persona realizados a lo largo de un tiempo determinado.

Pero no fue sino hasta el advenimiento de las vanguardias cuando el retrato como tal entró en crisis. El ser humano se veía rodeado de problemas: la gran guerra se cernía sobre los países y el humano se veía reducido a la nada. ¿Cómo era posible que su rostro fuera algo perfecto y bello? No era posible que a un ser que era capaz de mirar a la muerte y de destruir a sus semejantes en un campo de batalla, lo rigiera la belleza. El hombre ya no era simplemente una cara linda y estática, era un rostro que podía deformarse a tal grado de alterarse por competo. Si ya desde el Barroco se había entendido que el rostro cambiaba dependiendo de las emociones, ahora era más que claro que éste exteriorizaba todas las sensaciones experimentadas. Es por ello que la representación de una persona presenta ahora severos desfiguros en cuanto a su forma. Nos encontramos con caras alargadas, rostros descoloridos o con coloraciones irreales. La carne simplemente cubre lo que está en el interior del cuerpo y en la psique.

Esta gran ruptura viene de la mano con que la ilusión de la pintura queda ahora bajo sospecha. Si antes la pintura podía ser esa ventana

13

Rosa Martínez-Artero. El retrato: del sujeto en el retrato. p, 12



Figura 27. Retrato de pintor (Retrato de Alexandre Zinoviev).
Diego Rivera. Óleo sobre tela, 1913.

renacentista que daba paso a un mundo de espejismos, ahora quedaba más que claro que la pintura era simplemente eso: pigmento colocado sobre una tela montada en bastidor. La pintura y todas sus técnicas afines eran creaciones humanas: nada era mágico, todo pertenecía a la realidad y, sumado a esto, se tenía que la popularización de la fotografía le permitía a las personas retratarse en un instante. Aún así, mientras la fotografía se encargaba de documentar a la realidad y de retratar a las personas como son físicamente, los artistas se dedicaron a explorar los

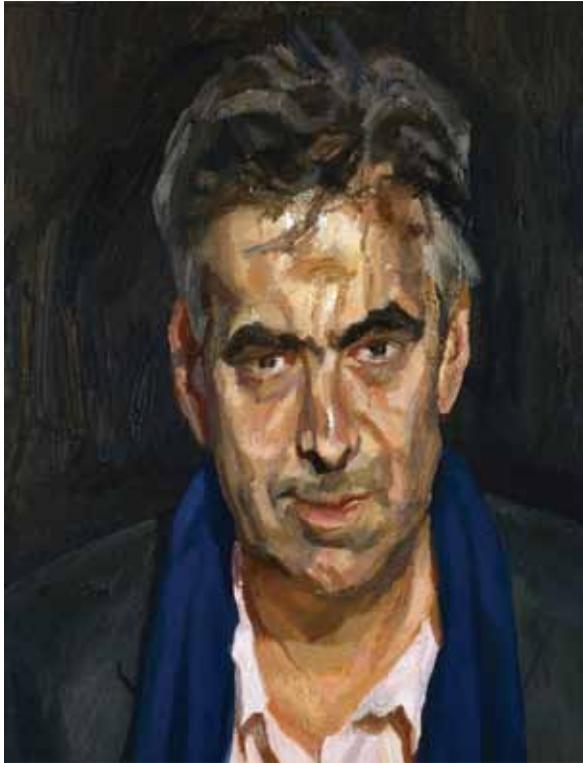


Figura 28. *Man with a Blue Scarf*. Lucian Freud. Óleo sobre tela. 2004.

rostros a través de un camino distinto. Si la fotografía era tan precisa y perfecta que reproducía a una persona fielmente, la pintura se abrió a una nueva posibilidad de entender al sujeto a retratar.

Este problema y nuevo aire que se sucedieron al mismo tiempo, dio paso a una nueva serie de aproximaciones hacia el retrato, donde ahora se buscaba entender y captar la expresión antes que nada. Tenemos entonces rostros deformados con paletas verdes, azules y moradas como en la obra de Egon Schiele, rostros en rotación para tratar

de abarcar todo su movimiento como en los cuadros cubistas tanto de Pablo Picasso como los realizados en México por Diego Rivera, [fig. 27] donde cada rostro deja de ser simple apariencia para transformarse en un cuerpo de 360 grados.

El terreno donde al artista puede indagar aún más sobre lo oculto de un rostro es específicamente en los autorretratos. Es justo ahí donde se le permite romper con mayor fuerza los estándares de apariencia, pues de hacerlo con totalidad en un retrato por encargo, éste sería posiblemente rechazado, pues recordemos que la vanidad, aún a principios del siglo XXI, es quien mueve el deseo de mandarse a hacer un retrato. Es en el autorretrato donde el artista explora libremente las formas y los medios, al mismo tiempo que explota la imagen hasta llevarla a sus últimas consecuencias. Esto da como resultado grandiosas obras que llaman la atención de las personas y entonces permiten que el artista los retrate a su manera; la gente se da cuenta de que la visión propia de cada artista es lo que en verdad plasma a la persona. Tenemos como ejemplo los retratos realizados por Lucian Freud donde se observa el desnudamiento por completo de la persona en una búsqueda por ir más allá de las simples apariencias. [fig. 28] La mancha pesada de pigmento que evoca y construye al mismo tiempo la forma. No es piel tersa o tela, es un cuerpo tridimensional que abarca un espacio en el mundo.

2.2.1. Del rostro sustitutorio al retrato como depositario inmortal de la identidad.

“El *retrato*”, nos dice Tullio Pericoli, “es lo que está oculto (*retractus*). Pero es también lo que la *imagen* saca afuera: desvela y revela, hace aflorar.”¹⁴ La mera representación de una persona no alcanza para responder por completo a la pregunta existencial de quién es él. Ante esto, los artistas se han planteado el camino de realizar búsquedas que superen la representación física en sí, búsquedas conceptuales que permitan trazar los estados más allá de las expresiones y de la corporeidad misma, pues un retrato es más bien un boceto de la psique humana plasmada en tela o papel.

Se nos hace creer que la fotografía de las credenciales nos representa con veracidad, mas esto no es cierto. Es en realidad una fotografía mal tomada, con una mala iluminación y la mayoría de las veces hasta deformada. Una imagen con nuestros rasgos más representativos, nuestro nombre y apellidos, no nos designa en nuestra totalidad. Lo mismo sucede con las fotografías de las redes sociales como Facebook y Twitter, pese a ser más del gusto de la persona en cuestión, tampoco lo representan por completo. Éstas constantemente se encuentran sometidas a un juego de representaciones en una búsqueda por alcanzar nuevas y distintas identidades que localizan a la persona dentro de una eterna búsqueda por la reafirmación del “yo”. Y estos juegos de representaciones han estado presentes en los retratos modernos. Tenemos autorretratos de Giorgio de Chirico donde él se disfraza, jugando con

14

Tullio Pericoli. El alma del rostro. p,40. Cursivas en el original.

la autorrepresentación. “A los artistas aún les gusta desempeñar papeles; sin embargo estos papeles son mucho más diversificados en la actualidad”¹⁵, escribe Carla Gottlieb.

Ya no es únicamente el creador, ahora puede representarse de mil maneras, tal como en el caso de los retratos antiguos donde se pintaban a sí mismos como filósofos griegos, o jugando roles que van más allá de su realidad. Sobre este caso se encuentra la obra de Cindy Sherman donde ella hace uso del disfraz. La imagen ya no la representa por completo, pues busca encontrar la unión entre identidades ajenas y la propia. Una búsqueda que va más allá de las apariencias físicas, pues el retrato procura mostrar la identidad propia dentro de un universo de identidades ajenas. Así mismo, existen retratos o autorretratos donde la persona se traviste, buscando entender esa dualidad de lo masculino/femenino de la cual se genera la vida.

El retrato deja de ser algo estático y contemplativo, convirtiéndose en algo en continuo movimiento, como la vida misma. Así como en el Renacimiento el retrato buscaba expresar los deseos sociales y personales del sujeto, nos encontramos ahora con retratos que expresan la vida de uno, lo que desearía ser y lo que inevitablemente terminará siendo. La vanidad ha sido el eje de las representaciones y es precisamente esta vanidad la que al final nos lleva a encararnos con quienes realmente somos. Tenemos como ejemplo de ello el triple retrato de Erwin Olaf titulado *I Wish; I Am; I Will Be*. [fig. 29] Un retrato con tendencias autobiográficas sobre quién es realmente el artista. No sólo se nos presenta como un rostro sino también como alguien inconforme con sí mismo. Todos lo

15 Carla Gottlieb. El autorretrato en el arte postmoderno. La iconografía en el arte contemporáneo. p.18



Figura 29. *I Wish; I Am; I Will Be*. Erwin Olaf. Digital, 2009.

somos, pues el ser humano siempre desea alcanzar más y mejores situaciones. Deseos que van desde la perfección física hasta logros intelectuales. El rostro es entonces una pantalla que permite ver el interior de uno mismo y el retrato busca expresar este hecho y hacerlo plausible.

Pero nuestro rostro no es algo inmóvil, este se encuentra en continuo movimiento ya que es nuestro medio de expresar emociones. Cambia, se altera y se transforma a la menor provocación. Comprobado que no se puede entender únicamente por su forma estática, el rostro se atiende ahora mediante la percepción de las cuestiones psicofisiológicas



Figura 30. Tres estudios para un retrato de Lucian Freud. Francis Bacon. Óleo sobre tela, 1965.

que lo conciben. El rostro se transforma ahora en algo difuso, tan efímero, que ya no logramos atraparlo por completo plásticamente. Una única representación no basta para abarcarlo, por lo que para poder intentar comprenderlo, es necesario traspasar esa barrera de las simples formas. Es por ello que vemos retratos múltiples como los estudios para retratos de Francis Bacon, donde la búsqueda va más allá de una simple cara. [fig. 30] Es una psique que tortura e influye en los rasgos del retratado. Rasgos que se encuentran difusos a causa del emborronamiento de las facciones producidas por las emociones.

Un rostro es el medio por el cual la identidad se expresa. ¿Pero en dónde reside el auténtico yo de la persona en estos tiempos? En las representaciones y retratos de una persona invariablemente se realizan diferentes intercambios de identidades. La persona juega distintos papeles que le permiten desenvolverse en su sociedad, siempre en una búsqueda por cambiar y mejorar. Y estos cambios pueden realizarse de la noche a la mañana. El rostro del ser humano, al encontrarse en un continuo cambio, se desvanece día con día, dejando únicamente rasgos que nos permiten identificarlo como tal. La imposibilidad del retrato por abarcar por completo a una persona cada día se va haciendo más evidente, pues lo estático de el primero siempre queda desplazado por la conmoción del segundo. “Retrato y rostro no son sinónimos. El uno –el retrato– es una acción, una operación, el otro –el rostro– es el objeto y el lugar de esta operación.”¹⁶ Plantea Pericoli en su ensayo. Y precisamente esta cierta incompatibilidad entre retrato y rostro es lo que los ha hermanado a lo largo del tiempo. El retrato es una ilusión, al fin y al cabo, una ilusión vanidosa que pese a ser estática, es inmortal. Un rostro por el contrario, es imperfecto, cambia, se transforma e inevitablemente perece. El retrato por tanto, continúa siendo, aún a principios del siglo XXI, el depositario de la identidad de la persona. Sólo queda por esperar ver el nuevo giro que tendrá que dar en algún momento el retrato para continuar atrapando en una imagen inmóvil a la inestabilidad de la identidad humana.



*“Echo una mirada al espejo.
Allí había un hombre, desconocido para mí,
que me miraba a su vez con toda frialdad.”*

Kôbô Abe

Capítulo 3.

La manifestación del rostro y la alteridad.

Una de las grandes premisas del ser humano es que este es un ser social. Interactúa y convive con personas en todo momento y estas le son necesarias en el desarrollo de su vida. A través de sus sentidos logra comunicarse con los demás y del mismo modo responde a las manifestaciones ajenas. Establece relaciones, crea grupos e indiscutiblemente genera sociedades. El ser humano, por tanto, jamás está solo. Y justamente dentro de todo este mar de voces, de personas parecidas a él que hablan y que generan comunicaciones al mismo tiempo y en todo momento, ¿en dónde queda el individuo? ¿Cómo es posible que éste no se diluya entre tantas personas? Somos seres que nos desarrollamos en sistemas abiertos, nos disipamos y reestructuramos en grupos constantemente dentro de un entorno específico, pero siempre bajo la premisa de la individualidad de cada persona.

El término identidad es algo de lo que se escucha continuamente. Proveniente del latín *ídem*, designa lo invariable y lo constante, “el mismo” sería la traducción literal, sin embargo, las partes que comprenden la identidad de alguien se encuentran siempre en constantes cambios. Justamente en las relaciones sociales y al interactuar con él, las demás personas se ven dentro de la propia construcción de la identidad de alguien. Depende justamente del *otro* el que alguien entienda y comprenda las diferencias y similitudes, pero también juega un papel primordial de reflejo. Estas interacciones con el *otro* y frente al *otro*, le permiten generar patrones de identificación para que éste se dé una imagen de sí mismo. Es por ello que la conciencia sobre el *yo* se da significativamente en relación con los demás. Esto nos permite entonces hablar de “identidades compartidas”¹ en cuanto se refiere a individuos que pertenecen a un determinado grupo o sociedad que comparten valores, ideas, tradiciones, comportamientos y formas de entender al mundo.

Alteridad es el nombre con el que se le conoce a la existencia del *otro*, y es, al mismo tiempo, la teoría sobre el *alter*, aquél que invariablemente alterna con el *yo*. Esto supone una forma de entender los vínculos que se componen entre el *yo* y el *otro*; por tanto, aquello a lo que llamamos convivencia es precisamente a la relación que existe entre ambos polos. Y como en todo, son las semejanzas y la diferencias quienes van construyendo la autoimagen de la persona, eso que denominamos identidad.

Desde la antigüedad se buscaba entender al *otro* como parte primordial de la persona en tanto que día con día esta se ve inmersa en

1 Sabine Pflieger *et al.* Alteridad y aliedad. p. 9

un mundo lleno de personas con las que interactúa en todo momento. Ya bien Heráclito de Éfeso decía que el *otro* era portador del *logos*², es por ello que el ser humano siempre ha sido estudiado como ente de una sociedad. Las relaciones que crea son de suma importancia para su desarrollo y desenvolvimiento, es por ello que Aristóteles consideraba a la amistad como el único medio que le permite a la persona resistir las miserias de la vida. La amistad era entendida como un bien superior al individuo, ya que uno no está nunca completo por sí mismo.³ Sólo entonces, cuando el *otro* es percibido ya como un amigo, este se convierte irremediablemente como el *alter ego* del *yo*. Ya no es uno más de entre el grueso de los *otros*, se convierte por tanto en alguien conocido y familiar con el que se crean lazos de confianza y es entonces cuando uno puede ejercer la cualidad de ser “sí mismo”, sin mentiras y sin inhibiciones.

El reconocimiento del *otro*, por tanto, parte de una constatación de semejanza. Al estar dotado de gestos, lenguaje, expresiones y sensaciones, el *yo* infiere que el *otro* es semejante a él, nos dice Edmund Husserl. Pero fue realmente Hegel quien profundizó sobre este tema: para él, un individuo alcanza solamente el estatus de persona por el simple hecho de serlo, pero le es posible ganarse el derecho a ser considerado como sujeto a partir de la moralidad que ostenta.

El *yo* originario, el del niño recién nacido, no es receptivo y no tiene intereses, simplemente está ahí, excluido de los demás. Para él, lo único que le parece real es su propio *yo*, su propia persona. No está

2 El habla, el discurso o el razonamiento, pues sólo a través de la conversación uno puede plantearse puntos de vista obligándose a pensar.

3 Javier Ruiz de la Presa. *Alteridad. Un recorrido filosófico*. p. 10

consciente de nada más que de su propia existencia. No es sino hasta días más tarde cuando lentamente se va dando cuenta de su exterior, de todo aquello que le rodea. De ahí comienza a identificarse con todo lo que le es contrario. Surge entonces la apetencia de sí mismo y al notar que está vacío comienza a buscar en su exterior. El cambio que sucede en él entonces es el razonamiento de que todo cuanto le rodea es posible de ser poseído por él. No es que el niño haya entendido el valor de las cosas, sino más bien que todo se convierte en extensiones de su propio cuerpo. Puede tomar las cosas, jugar con ellas y comienza a interactuar con ellas.

El siguiente cambio surge al encontrarse con otro individuo. Éste no es un objeto, no puede ser tomado, poseído o utilizado: el *otro* es una autoconciencia. Entonces éste se advierte como duplicado. Se ve el niño a sí mismo pero en otro, y entiende al mismo tiempo que ese *otro* no es propiamente él. “Un individuo surge frente a otro individuo”⁴, escribe Hegel. De aquí surge la identidad por la diferencia: ambos se parecen, pero no son el mismo y ambos tienen voluntad, es por ello que se diferencian de los objetos. Ambos perciben entonces que el otro individuo tiene conciencia propia. Es aquí cuando la conciencia del yo es reconocida frente a la del *otro*.

El ser humano entonces, apreciado como parte de una sociedad, es entendido y establecido como individuo autoconsciente a través de las relaciones que establece con los demás. No es un ser solitario que se desenvuelve en un entorno, es parte de un grupo que lo reclama y que lo apoya al mismo tiempo. Es un ser racional que se entiende sólo a partir de las comparaciones que hace con el *otro*, de sus semejanzas y de sus diferencias.

4 Ibid. p. 87

En este sentido, años más tarde, el filósofo español José Ortega y Gasset rectificó la teoría de la alteridad. Para él, todas las relaciones del mundo, y por ende la importancia del *yo*, se daban gracias a la sensibilidad. El acto de vivir significa establecer relaciones con las cosas y con las personas, todo bajo una red de significados. Esto le genera una cierta realidad a la persona que obviamente no coincide con la realidad de los demás. Esto crea una diversidad de perspectivas entre todos y es justamente aquí donde comienzan a darse las distintas relaciones entre las partes. Para mi, una piedra *me es* piedra, pero yo a ella no *le soy* nada. Por el contrario, hacia un animal cualquiera, *nos somos*⁵, pues ambos esperamos una reacción del otro. El animal *me es* y yo *le soy*. Mientras un objeto inanimado existe, los demás seres pensantes coexisten. Esto genera el llamado trato social, pues los hombres se comportan frente al *otro* a la espera de una reacción. Saben que si uno hace o dice algo, el otro individuo invariablemente reaccionará con una respuesta.

Pero, con aquellos con los que el ser humano se siente ligeramente inquieto es, precisamente, con los demás humanos. Al estar frente a la vista del *otro*, sólo tiene la certeza de que comparten una peculiar forma, pues ambos se mueven, utilizan cosas y hablan, pero a través de las formas puede constatar de que existe algo más allá, que la otra persona tiene una particularidad invisible, algo que sólo pertenece a la intimidad y que le es inaccesible por completo. Pensar, sentir y demás deseos, son operaciones que no pueden ser presenciadas por los demás. De la vida humana, por tanto, sólo conozco la mía. La vida de los demás es algo de lo que únicamente puedo intuir, ya que su vida siempre será a través

5 En el sentido que para ambos la otra parte reacciona, piensa y siente, por lo que se entiende al *otro* como un ser vivo con el que se puede correlacionar.

de la mía. Será algo que analizo en todo momento a partir de lo que yo experimento con mi propia vida, pues la vida del *otro*, sólo puede ser una realidad hipotética para mí, aun pese a que mis sospechas sobre ella sean plausibles y probables. Sin caer en el escepticismo cartesiano, del *otro* me llega la sospecha de que es una vida o un yo muy parecido mí. “Sólo tenemos al *otro* como com-presente: lo que se manifiesta de él, nos oculta el resto.”⁶ Por eso, mucho antes de que la persona cayera en la cuenta sobre sí mismo, este ya había tenido la experiencia de aquellos que no son él, ya que los *otros* existían ahí mucho antes que él. La vida de uno, entonces, siempre es com-presencia de la de *otro* u *otros*. Es por ello que el vivir de cualquiera es indispensablemente un convivir.

Aún así, para que la persona pueda convivir, es necesario que esté más allá del simple estar abierto al *otro*. Ortega y Gasset denomina como “altruismo” a la convivencia pasiva de los humanos, misma que no le permite como tal entablar relaciones. Sólo cuando la persona se abre al *otro*, es cuando pueden interactuar, pues es aquí donde a la acción de uno deviene la respuesta del otro. Esta relación del *yo* y el *otro* genera el *nos-otros*, dos que somos otros distintos de los *otros*: nosotros. A esta convivencia activa Ortega y Gasset la llama “nostridad”. Pues sólo gracias a que el *otro* se hace próximo, este deja de ser uno más, convirtiéndose ahora en alguien inconfundible, cambiando de denominación por el *tú*. En esta correspondencia con el *tú* se sucede el descubrimiento más importante para el individuo, pues es hasta este momento cuando se entiende a sí mismo como un *yo* único e inconfundible. Con esto, Ortega y Gasset expone que la identidad de todo individuo se genera al último, sólo cuando éste ya ha entendido, a través de las similitudes y las

6 Ibid. p. 124. Cursivas en el original.

diferencias con los demás, cómo es que es él. Sólo a partir de las relaciones con las demás personas es que crea su autoimagen.

Jacques Lacan, contrario con los demás, postuló en su teoría del estadio del espejo que la percepción de la autoimagen se sucede a partir de una crisis. Para él, el infante en el periodo pre-especular se concibe como una imagen fragmentada, perdido entre lo exterior.⁷ Sólo entonces, a través de las continuas reflexiones frente al espejo, éste va recreando su imagen y, al unir los fragmentos, crea para sí una imagen unificada. Con júbilo asume el reconocimiento de su identidad. Mas esta percepción no le sirve más que para entenderse a sí mismo.

3.1. Autoimagen: la mirada a través del espejo.

Las tres teorías anteriores están de acuerdo en que es a través de la mirada que el ser humano logra percibir su entorno, a sus iguales y a sí mismo. Las relaciones que éste genera son las que lo van guiando en una vida social. No existen las personas solitarias, ya que indudablemente, en algún momento el individuo necesita relacionarse con los demás. Y este trato interpersonal se da necesariamente a través de la mirada. Por tanto, el rostro es la parte primordial del ser humano, ya que este es el principio consciente de la emotividad de cada uno. Por ello, los griegos hablaban de la importancia de la mirada en las personas y más aún cuando se trataba a la hora de entender y comprender a sus semejantes.

7

Adolfo Vásquez Rocca. Sloterdijk; entre rostros, esferas y espacio interfacial. Eikasía. p. 231

En el momento de la relación humana, el rostro juega un papel de suma importancia, ya que en el acto de ver y ser visto, se juega un papel dual entre ambas partes. Ante nuestra vista tenemos no sólo una parte anatómica, si no el centro de la personalidad de la otra persona. Así, establecemos un encuentro distanciador y al mismo tiempo de cercanía con el *otro*, lo que genera un espacio íntimo bipolar. Los rostros se convierten entonces en emisores y receptores al mismo tiempo de los mensajes que emiten. Y la visión es el medio más importante del ser humano, pues con esta no solamente expresa, sino también comprende lo que le rodea.

El acto de ver no es únicamente una metáfora griega sobre la vida, sino es también una realidad humana, pues fue gracias a este acto de mirar y analizar las cosas que el ser humano se percató de su situación dentro de sus mundos personal y social: por eso el rostro humano emergió de la figura del animal. Sobre esto, el filósofo alemán Peter Sloterdijk establece una relación entre la mirada y la *protracción*⁸ del rostro humano, pues en la época de los hombres de las cavernas, no existía aún una percepción sobre el rostro propio y mucho menos sobre el del ajeno. Este concepto que él utiliza define al acto de extraer y establecer, a partir de la evolución, el rostro en los humanos. Fue gracias al acto de mirarse unos a otros que el ser humano logró entender sus facciones, establecer acuerdos y patrones faciales. La protracción, nos dice, sólo pudo alcanzarse en los sitios donde se establecieron las grandes culturas. Fue justamente ahí donde pudo entenderse al rostro, lo que generó estudios faciales y, estos, a los principios del retrato. El rostro humano, entendido

8 La protracción es la acción que “produce esa salida a la luz o aparición del rostro hasta poder ser reconocido como tal”. Peter Sloterdijk. Esferas I. p. 157

como representación de la persona pertenece exclusivamente a las reflexiones que los antiguos realizaron a partir de las imágenes.

Las miradas de las demás personas nos afectan, tanto en las interrelaciones como en nuestra propia persona. Ya Ortega y Gasset decía que sólo podía el individuo ser él mismo, sin tapaduras, cuando éste se encontraba solo. Pues al encontrarse frente a otro o estar en sociedad, inmediatamente entra dentro de convencionalismos o falsificaciones. Estar en relación con los demás, genera vínculos psicoafectivos lo que genera modelos faciales y sociales. Con respecto a esto, tenemos los retratos antiguos griegos. Aquellos rostros idealizados correspondían a un cierto pensar social. Los hombres tenían que ser correspondientes con los cánones de la época: la mirada estoica en un principio y más tarde buscando la expresividad de la persona pero siempre bajo los estándares preestablecidos. Los césares y los reyes utilizaban su rostro en monumentos y monedas para glorificarse, sí, pero también para convertirse en la imagen del Imperio que gobernaban. Roma no se hizo en un día, el rostro humano tampoco.

Toda persona va formando y transformando su rostro gracias a esta interfacialidad que genera con el *otro*. Ya Gombrich nos hablaba de un rostro de las mil caras⁹ donde cada movimiento que este genera va moldeando una expresión distinta. Un rostro donde cada cara, con cada movimiento que esta realiza, da paso a una nueva cara que expresa emociones distintas de la anterior. Estas expresiones las investigamos y las estandarizamos para después utilizarlas cuando las necesitamos. Por ello Le Brun había hecho su estudio sobre las pasiones humanas y

9

Ernst Gombrich. La máscara y la cara. Arte, percepción y realidad. p. 19

los movimientos que generaba cada expresión para después utilizarlo a la hora de realizar sus pinturas. Como sociedad creamos un patrón de facialidad, aun pese a que cada quien sea distinto. El rostro es un medio de comunicación y al igual que toda lengua, crea modelos a seguir; todos conocemos una sonrisa, una cara de tristeza o cómo es cuando alguien se enoja. Estos movimientos faciales nos han establecido una serie de imágenes que llevamos muy arraigadas en nuestra mente. Al sonreír no analizamos cómo hay que hacerlo, simplemente sabemos lo que hay que hacer. Las expresiones por tanto, no son creaciones propias del individuo sino del grupo al que pertenece. Esto nos ha permitido conformar un lenguaje universal que todos podemos comprender. El rostro es una pantalla directa hacia lo que sentimos, pero este ha dado un paso más allá. Para el ser humano su rostro es ahora, primeramente, un medio de individualidad social.

Todo rostro es distinto, eso nos lo han dejado muy en claro. Éste se conforma gracias a los genes presentes en la genealogía y a los rasgos que indican correspondencia con alguna raza en particular o la mezcla que lo conforma. La piel humana presenta toda una enorme gama de tonalidades, y los ojos una mezcla increíble de colores, pero esto es únicamente lo que corresponde a la parte anatómica. En cuanto al otro aspecto, ya nos hablaba Hogarth de un rostro único al compararlo con una *tabula rasa*, donde cada expresión causada por los sentimientos va moldeándolo día con día hasta crearle una expresión característica. Esto permite en un principio diferenciar un rostro de otro, ya que al ser una pantalla de la persona, le va abriendo un camino de exclusividad facial. Así, del mismo modo las vivencias de cada persona van dejando sus huellas en el rostro. Lo vemos con las enfermedades que suelen transformarle a uno el

semblante, las vivencias traumáticas y, obviamente, los accidentes. Toda vivencia va dejando su marca imborrable sobre el rostro, ya sea buena o mala, y las cicatrices, por su parte, acaban siendo los trazos de las experiencias vividas.

Pero estos cambios no suelen ser percibidos por los dueños del rostro mas que a través de las fotografías, pues la transformación de todo rostro es un proceso paulatino y lento por lo que dentro de nuestro continuo mirarnos al espejo, se diluyen visiblemente los cambios. Sólo en accidentes y enfermedades severas el cambio es tan rápido que es plenamente percibido. Pero esto no suele ser lo común. Como ejemplo de estos cambios por experiencias vividas, tenemos el proyecto fotoperiodístico de Lalage Snow en su serie *We Are The Not Dead* [fig. 31] donde con base al antes, durante y después de la guerra en Afganistán, los rostros de los soldados ingleses cambian drásticamente. La experiencia de la guerra deja secuelas físicas y psíquicas, ya de ello habían teorizado los artistas del expresionismo alemán tras la primera guerra mundial, pero no es sino gracias a las fotografías como las de Lalange que tenemos una prueba directa de esto. Un rostro cualquiera invariablemente cambiará ante este tipo de experiencias. Mirar de frente a la muerte no pasa tranquilamente, deja su huella en la mirada y transforma el semblante de la persona.



Figura 31. Adam Petzsch, de la serie *We Are The Not Dead*. Lalage Snow. Digital, 2010.

3.2. La construcción de la máscara social.

El rostro no solamente se transforma por las vivencias, pues la propia persona también está implicada dentro los cambios que este presenta. El ser humano, perteneciente a una sociedad, se ve inmerso en un continuo trato con los demás, por lo que su rostro, con sus múltiples caras o expresiones, se convierte en la vía esencial de comunicación. Este trato con el *otro*, exige del rostro un concepto más allá del simple valor anatómico. Percibirlo es entenderlo como ventana y pantalla del ser, es por ello que

al permitir expresar emociones y contener a la identidad de la persona, el rostro se convierte en la vía primordial de comunicación con los demás. En este ver y ser visto, se genera el diálogo en el espacio interfacial entre el *yo* y el *otro*, lo que permite la comunicación. El rostro se percibe entonces como la vía que permite la socialización. Y dentro de este mundo de miradas, el *otro* juega un papel imprescindible en la conformación de éste.

El rostro desnudo de toda persona es la abertura directa hacia su individualidad y, al mismo tiempo, hacia su intimidad. Así como en la antigüedad las máscaras se generaban para afrontar a lo extraño o a lo desconocido, el ser humano contemporáneo crea sus máscaras sociales para poder interrelacionarse con las demás personas. Al ir creando grupos sociales, poco a poco vamos desempeñando roles cual actores para encajar en el mundo de los demás. “Nos modelamos nosotros mismos de tal forma [...] que asumimos la máscara”¹⁰, nos dice Gombrich, y la aceptamos a tal grado que esta modela todo nuestro comportamiento.

Esta máscara es algo que nosotros vamos moldeando al ir siguiendo patrones: el maquillaje es uno de ellos. Así como en las civilizaciones antiguas la pintura de guerra servía para transformar a la persona, dándole poderes y hermanándolo con los espíritus para lograr intimidar y vencer al adversario, el maquillaje de las sociedades contemporáneas permite dar nuevos rostros a las personas. Con él se realzan las formas del rostro y da nuevas apariencias. Ante esto, el escritor japonés Kôbô Abe nos plantea la siguiente pregunta: “entonces, el maquillaje, por ejemplo, ¿se usa para que se vea? ¿O bien se usa como tapadera?”¹¹ Adecuamos nuestro rostro para acoplarnos a las sociedades y al mismo

10 Ibid. p. 27

11 Kôbô Abe. El rostro ajeno. p. 207

tiempo para proteger nuestra intimidad. Ortega y Gasset escribía que sólo en la intimidad los seres humanos son verdaderos, ya que en sociedad tienden a ser una falsificación de sí mismos al adentrarse en el juego de los convencionalismos sociales. El problema es que siempre aceptaremos antes a las máscaras que al verdadero rostro de la persona. En el diálogo del *yo* con el *otro*, siempre será más fácil reconocer a la máscara, pues así como le permite a la persona ocultarse de los demás, los *otros* se sentirán más a gusto con un cara provisional que armonice con el entono.

Nuestras sociedades se desenvuelven en grupos de iguales y estos se subdividen a través de los rostros de las personas. El primer problema que esto presenta es el desprecio por los demás, pues “cuanto más se asemeja el otro a la propia autoimagen más aceptable es”.¹² De ahí derivaron los odios por racismo, la xenofobia y la discriminación de cualquier tipo. Por ello las personas se juntan en sociedades a partir de sus gustos y de sus personalidades, y esto desencadena que la persona transforme su rostro para encajar en su lugar. Como ejemplo de estos cambios drásticos y de la facilidad con la que un rostro puede transformarse y adoptar diversos perfiles tenemos a los actores. En ellos se lleva al extremo la situación de las modificaciones faciales para modelarse socialmente. Por la profesión que tienen, representan papeles de las más diversas personalidades y con ello deviene el cambio de actitud, de pensamiento y, desde luego, facial. Como ejemplo tenemos a la actriz Meryl Streep y sus múltiples máscaras. [figs. 32-35] Los críticos de cine la han llamado “camaleónica”, pero fuera del talento actoral en la personificación, cualquier rostro puede transformarse por completo. Sólo unos cuantos pueden llamarse a sí mismos actores de cine o teatro,

12 Sabine Pflieger *et al.* Op cit. supra nota 1. pp. 17-18



Figura 32. Meryl Streep como Miranda Priestly. *El diablo viste a la moda*, 2006.

pero todos somos actores en nuestra propia sociedad por los papeles que desempeñamos sin siquiera razonarlo.

Pero, a todo esto, ¿quién escoge realmente la cara que llevamos por rostro, somos nosotros mismos quienes lo hacemos o son acaso los demás? La respuesta es muy clara: ambos intervienen en la conformación de ésta. Así como el mirarse unos a otros ayudó a la interfacialidad, es durante este acto que se realizan acuerdos. Es aquí donde el estable-



Figura 33. Meryl Streep como Sister Aloysius Beauvier. *La duda*, 2008.

cimiento del *yo* se da gracias a la ayuda del *otro*, como ya nos decía Hegel. No sólo hemos creado patrones faciales, también generamos estándares estéticos. Con esto, el rostro ha dejado de ser simplemente una parte del cuerpo que llevamos siempre frente a la mirada del *otro*, convirtiéndose ahora en algo mucho más complejo. Al transformarse en el centro de nuestra personalidad, buscamos siempre lo mejor para él. Deseamos cambiarlo, alterarlo y con ello mostrarnos distintos de los demás. Se busca que éste resalte e impacte siempre bajo lo preestablecido socialmente



Figura 34. Meryl Streep como Julia Child. *Julie & Julia*, 2009.

como bello. Pese a que el rostro nunca ha sido completamente simétrico, buscamos corregir con maquillaje las leves diferencias de las partes para hacerlo más perfecto. Lo alteramos a placer siempre para ser socialmente aceptados y esto sucede más con las mujeres, pues históricamente han sido ellas las que han marcado las pautas de belleza a través de los tiempos. Así, observamos rostros maquillados con polvo, bocas pintadas, ojos delineados, pestañas postizas y cejas depiladas y corregidas con color.



Figura 35. Meryl Streep como Margaret Thatcher. *La dama de hierro*, 2012.

El rostro se convierte en una máscara social y expresiva que busca encontrar aceptación y unicidad con los demás.

Artísticamente esto ha afectado sobremanera a la forma en que se percibe el rostro de la persona al momento de realizar un retrato. Si a partir de los expresionistas la piel solamente era la envoltura del interior del ser humano, ahora “la carne se ha convertido en una copia artificial de sí misma”¹³, como nos dice Sloterdijk. Al abrirse tantas posibilidades,

13 Peter Sloterdijk. Op cit. supra nota 8. p. 179

el rostro deja de ser una mera parte del cuerpo, transformándose en una máscara prostética. Ésta se altera, se mueve y expresa todo cuanto la persona desea. Se convierte en imagen de él y al mismo tiempo en producto de él. ¿Cómo atrapar entonces esta identidad fugaz de la que goza toda persona en estos tiempos? Esta máscara deja de ser una mera sustitución del rostro desnudo de la persona, tomando ahora la importancia del papel elemental de su propia expresión. Si son las expresiones y las vivencias quienes marcan y modelan el rostro, es ahora el propio humano quien puede recrearlo y corregirlo. Y todos estos cambios siempre son por causa de las relaciones sociales, pues es justamente a través de los ojos de los demás que logramos mirarnos y reconocernos. Y es a partir de las similitudes y diferencias que el ser humano comienza a tener sus apetencias estéticas faciales. “Yo quisiera ser lacio, yo quisiera ser rubia”, oímos sin cesar, y estas ambiciones surgen por esos efímeros estándares que hemos creado como sociedad. Normas que día a día van cambiando, pero que en su momento pesan demasiado sobre aquellas personas que tienen un rostro que no se adecúa a esos patrones.

La máscara acaba devorando por completo a la persona. El yo termina reconociéndose únicamente a partir de lo que el *otro* ve y juzga, y no por lo que es en realidad. Al mirarse al espejo sin la máscara, se aterroriza al ver los defectos que lo componen. Quizá por ello desde que fueron creados, los espejos han sido considerados como objetos misteriosos que hablan sobre la importancia del autoconocimiento. Pero a la persona no le gusta adentrarse en su propio reflejo sin la máscara social. Ésta termina convirtiéndose en una dualidad: reniega del rostro desnudo, pero al mismo tiempo es una cara nueva conformada a partir de los vestigios anteriores. La pregunta que surge a partir de aquí la realiza

excepcionalmente Milan Kundera: “¿Será realmente un triunfo tener dos caras?”¹⁴ Realmente no lo sabemos. Vivimos dentro de una sociedad que exhorta a que continuemos con este juego de máscaras sociales y que día con día exige la actualización y mejoramiento de la cara sustituta.

El mito de Narciso que cae víctima ante la belleza de su propio reflejo es bien conocido. Aquí no sólo se expresa la realidad de que siempre nos perderemos ante las falsedades de nuestros reflejos, sino también cómo dentro de estas sociedades nosotros mismos vamos deslavando paulatinamente nuestro rostro hasta convertirlo en esta máscara-cara que hemos creado para obtener un beneficio social. Narciso desconocía su rostro. Ante los parámetros de la teoría del espejo de Lacan, Narciso aún no había creado su imagen personal, su identidad aún no se había establecido con su reflejo. Para él ese bello rostro reflejado en el agua propiamente no era aún el suyo, pues le era completamente desconocido. Pero indudablemente bien podría un nuevo Narciso nacido en el siglo XXI volver a caer víctima de su reflejo. Estamos ya tan acostumbrados a los espejismos de nuestras máscaras sociales que no sabemos ya bien qué hacer con el rostro desnudo y más aún cuando este comienza a revelarse, dejando al descubierto la realidad de la persona. La gente teme a su reflejo cuando este deja de mostrar lo que ellos quieren. Las arrugas, las bolsas de los ojos y las manchas, mismas que aparecen indudablemente con la edad, son los enemigos de todo rostro contemporáneo. Las personas simplemente ya no saben qué hacer con ellas. ¿Cubrirlas con maquillaje, eliminarlas con tratamientos químicos o aceptarlas y portarlas con orgullo? La última opción está en definitiva fuera de la cuestión.

El tener dos caras se ha vuelto necesario y al mismo tiempo absurdo. En esta época donde el rostro ha sido sobrevalorado hasta llevarlo al extremo, las máscaras comienzan a devorarnos. “La máscara [...] era ante todo mi cara provisional; y [...] la esencia de mi personalidad no tenía por qué dejarse manejar por semejante tipejo como era la máscara”¹⁵, escribe Kôbô Abe.

Aceptamos la máscara-cara que creamos como algo que sólo usaremos por momentos, pero esta termina por envolvernos y convertirse indudablemente en nuestro rostro. El espejo, tan temido ahora, sólo refleja rostros sociales, rostros falsos creados por las personas. Sloterdijk establece que sólo cuando el ser humano se retira de las miradas de los demás, cuando está propiamente frente al espejo sin la mirada del *otro*, es cuando puede observar su verdadero rostro. Si la mirada de los demás ayudó a crear al rostro, a obtenerlo y conformarlo, únicamente cuando estos han dejado de mirar es cuando el rostro puede mostrarse como es en realidad, sin mentiras y sin coberturas. El espejo se ha convertido en ese compañero necesario de toda persona que no sólo comunica y devela el interior, sino que es usado también como referencia para corregir y componer al nuevo rostro social de la persona. Envuelto por tantos reflejos, el *yo* se pierde entre las imágenes de los *otros*. Inmerso en un mundo de semblantes estandarizados por la sociedad que marca normas identitarias y que busca siempre obtener la perfección facial, la persona se diluye entre los rostros ajenos. Con esto, muestra que su identidad se encuentra en fuga. Al presentar tantos y tan variados cambios, el rostro, que era la imagen distintiva de la persona, se convierte en la imagen de un periodo temporal, pues indudablemente dará paso

15 Kôbô Abe. Op cit. supra nota 11. p. 168

a otra, y esta otra imagen de sí mismo, dará pié a otra más, distinta de la anterior, entrando en un juego que nunca terminará.

Pero el espejo, tras haber perdido sus connotaciones místicas en la época contemporánea, sigue sin servir únicamente como una herramienta más para conformar máscaras sociales. Pese a todos los cambios en el pensamiento humano, el espejo continúa teniendo un valor primordial a la hora de la conformación de la identidad. Es una herramienta para poder contemplarse, sí, pero aún así ese reflejo continúa siendo, al fin y al cabo, una relativa mentira. La imagen que devuelve a la vista se encuentra invertida y en esa alternancia de derecha-izquierda se pierden algunas formas y otras tantas se ganan. “El rostro ante el espejo ha entrado en una relación pseudofacial con otro que no es otro”¹⁶, escribe Sloterdijk. Y ese *otro* toma el papel del *alter ego*, pero de manera más directa: se convierte en ese *otro* que es también *yo*. Se genera aquí entonces un cierto desdoblamiento de la persona, pues el reflejo del espejo le permite contemplarse fuera de sí mismo, por ello Narciso se había enamorado, pues ese *otro* que lo miraba de forma seductora era precisamente ese *alter* de sí mismo, reflejado en las aguas del arroyo.

El *otro* perteneciente al espejo, nos permite dilucidarnos y entendernos. Se le podría incluso comparar con el *otro* del retrato: ambas son al fin de cuentas imágenes de la persona. Las diferencias estriban en que mientras el segundo es inmortal hasta la destrucción de la tela o el papel, la imagen del espejo sólo permanece viva mientras la persona se mire sobre la superficie del cristal, pues esta se mueve al mismo tiempo y copia los gestos que haga la persona. Mientras el retrato es la inter-

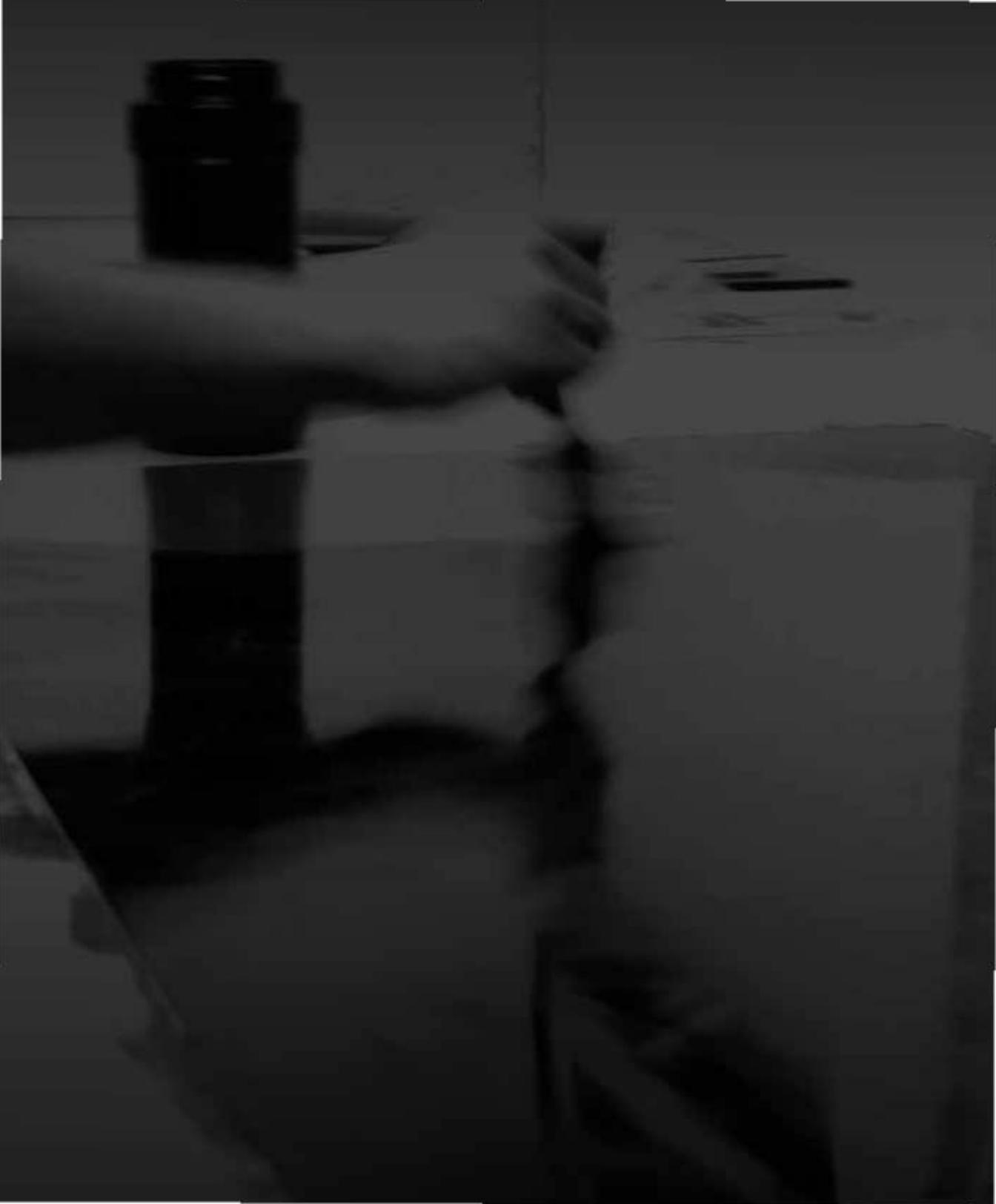
16

Peter Sloterdijk. Op cit. supra nota 8. p. 192

pretación que hace el artista sobre alguien, la imagen del espejo sólo es interpretado por la propia persona.

El reflejo es entonces el doble propio de cada uno, un doble que coexiste con él y que le ayuda a entenderse, como bien propone Lacan, el problema es que se ha convertido en un diálogo infructífero en el instante en que la persona comienza a odiar su reflejo por no ser este compatible con su máscara social en todo momento, ya que la soledad que le permite mirarse tal cual es, se convierte en el enemigo primario de la persona. Nos vemos disueltos en los intentos por que nuestro rostro, nuestra imagen, sea acorde a los prototipos preestablecidos por la sociedad y dentro de este juego de máscaras el individuo se pierde. Su reflejo social se desvanece con el de los demás y su individualidad se transforma en algo odiado. Quizá la única forma que exista para destruir este juego de caras y recuperar al rostro original sea a través del reflejo ajeno, pues así como en el mirar al *otro* se genera la identidad del *yo*, tal vez de la misma forma, mirando el reflejo de la cara desnuda de la otra persona podamos revalorar a nuestro semblante, lejos de inhibiciones, etiquetas y demás prejuicios. Sólo contemplando y entendiendo al rostro humano desnudo puede llegarse hasta lo más profundo de la persona.

Tener dos caras o un rostro cambiante, nunca ha sido un verdadero triunfo. Esto nos ha orillado a establecer nuestras relaciones sociales en una mentira interfacial, puesto que vemos ya sólo lo que el *otro* nos permite ver, perdiendo su verdadera esencia dentro de falsos semblantes. El doble del espejo se vuelve en nuestro *yo* oculto por los espejismos de nuestra realidad, y al mismo tiempo toma el papel del *otro* con el cual coexistiremos durante toda la vida. El rostro no es sólo un mero accesorio social, es la identidad de toda persona, su sello característico: su ánima.



“Crear arte significa sobre-reaccionar, pensar es sobre-reaccionar [...] Todas las actividades humanas decisivas son excesos.”

“...la técnica es por definición una rebelión contra la naturaleza...”

Peter Sloterdijk

Capítulo 4.

Propuesta artística: *Ánima y alteridad.*

A lo largo de la historia muchas han sido las técnicas que ha desarrollado el ser humano para reproducir y recrear aquello que ve, mas con el paso del tiempo, el artista se libera de la necesidad representativa de la realidad, dando paso a la producción de obra de su propia invención, lo que le permite explorar las técnicas hasta llevarlas al límite de lo posible. Ya bien Gadamer consideraba que la *technê* no refería únicamente al acto de producir, sino a la capacidad de idear y planear algo, “en suma, el saber que dirige al hacer”¹, escribe. El perfeccionamiento en los modos de producción en el arte y el tener ya dominados los pasos a seguir de una o varias técnicas, le han dado mayor seguridad al artista a la hora de la creación, permitiéndole dedicarse con mayor soltura a la investigación visual.

1 Juan Martínez Moro. Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XX). p. 55

Es gracias a la técnica que el artista puede transcribir todo cuanto ve o aquello que desea plasmar en su pieza, aunque esta invariablemente se verá constreñida por la propia técnica. Mientras que por un lado abre un infinito de posibilidades al momento de la creación, cualquier técnica se vuelve a la vez un impedimento. Es por ello que se suele decir que el artista no hace lo que quiere, sino lo que puede, ya que su idea es llevada a cabo a través de un procedimiento que le restringe la libertad, puesto que por muy depurados que sean las técnicas, siempre existirán inconvenientes, sea por su rigidez, por su monocromía o por las propiedades características de cada medio, pues toda técnica hace uso de una estética propia e irrepetible.

La gráfica, como suele denominarse, implica todo aquello donde el dibujo sea el medio principal, y esto abarca desde unos simples trazos realizados con carbón sobre papel, hasta las complejas estampas obtenidas por medio de matrices de metal o madera. Por su parte, aquello que se denomina como estampa, involucra todas y cada una de las técnicas de grabado, como la xilografía, el huecograbado, la litografía y serigrafía. Por ello, la técnica del grabado surge originalmente como un medio de reproducción de imágenes para darles difusión, ya fuera como piezas sueltas o dentro de un libro, aunque más tarde, al deslindarse del factor de la ilustración, les abre un nuevo panorama experimental a los artistas. Esto no sólo por su posibilidad de ser impreso innumerables veces, sino por las propias características estéticas que posibilita la propia técnica. Así, el grabado en metal o calcografía, es considerado por muchos como el más complejo de todos, no sólo por el trabajo de precisión que demanda, sino por los diversos procedimientos que requiere.

4.1. La estética de la lámina de metal grabada.

Conocido como huecograbado o calcografía, el grabado en metal consiste en el trabajo sobre una plancha o matriz, ya sea esta de cobre, zinc o fierro, también conocido este último como “lámina negra”. Cada material presenta diversas características ya sean positivas o negativas, pero estas son de suma importancia a la hora de la elección del material en la realización de cualquier proyecto. El cobre es el metal más utilizado a lo largo de la historia por su suavidad y delicadeza al momento de la entalla y por su tenacidad, lo que significa un mayor soporte de presión, por lo que pueden realizarse mayores tirajes. Por su parte, el zinc es más barato y se trabaja prácticamente igual que el cobre, pero sus inconvenientes son la suavidad del material, lo que se traduce en tirajes menores y también presenta la propiedad de alterar algunos colores (como por ejemplo el amarillo) que al ser estampados, los transforma en verdosos². Finalmente, el fierro es el material menos usado por varias razones, pues es un metal extremadamente duro, lo que permite tirajes numerosos, pero por mucho que se lije jamás podrá pulirse, lo que significa que nunca se obtendrán “blancos puros” en la estampa final. Por muchos es considerado como un material desdeñable; barato, sí, pero que no permite realizar un buen trabajo al no permitir la obtención de una gama muy amplia de tonalidades.

Emplear el metal difiere mucho de cualquier otra técnica. Así como la mayoría de las veces al trabajar algo se trata de adición de materiales (sea esto en el dibujo o en la pintura donde se coloca pigmento

2

Walter Chamberlain. Manual de Aguafuerte y Grabado. p. 169

sobre la superficie), en el grabado se traduce en la sustracción de material, lo que hace que este pueda entenderse más como un cierto tipo de bajorrelieve: la matriz no es un sustrato, como lo sería el papel o la tela, es un espacio que se vuelve tridimensional con las sucesivas entallas que realiza el artista en ella. La plancha metálica por sí misma, presenta características sólo equiparables con las existentes en la xilografía. Las diferencias entre una y otra estriban en que mientras en el grabado en madera las tallas que realiza el artista se traducirán en la estampa final como espacios en blanco, en el huecograbado, como su nombre lo indica, son las pequeñas incisiones quienes retendrán la tinta que será más tarde depositada sobre el papel de impresión.

Este acto de tallar o grabar una plancha de metal, no sólo significa un trabajo de delicada precisión, pues se necesita prácticamente la violencia para lograrlo. Michel Melot llama a este proceso como “doloroso”³, pues este implica la fuerza a la hora del trabajo en la plancha y más tarde en la presión del metal contra el papel para la obtención de la estampa. Mientras que en los trabajos finales uno puede ver delicadeza, el proceso que llevó obtener la imagen implicó un acto violento desmedido contra la plancha de metal.

El escarbar, tallar o grabar, como es más correcto, puede realizarse de dos maneras, ya sea de forma directa o indirecta. Los métodos de talla directa requieren que las herramientas incidan directamente sobre el metal, abriéndolo, cortándolo, para ir creando la imagen final. Entre las técnicas que se utilizan de forma directa está el grabado al buril y la punta seca. La talla indirecta, por otro lado, significa que las incisiones no son

3

Michel Melot. Breve historia de la imagen. p. 48

hechas con la herramienta por no contar con la fuerza del grabador. Aquí es otro medio, como el ácido, quien lleva a cabo los cortes en el metal. El artista lo que hace es cubrir con un medio de base cera la lámina y va dibujando sobre esta para ir levantando el barniz, dejando al descubierto el metal. En este caso se utiliza el ácido como medio grabador, por tanto se le denomina aguafuerte. La diferencia entre una técnica y otra es que las primeras presentan el problema de la resistencia del metal contra la herramienta. No hay libertad, pues la propia lámina ejerce resistencia y si no se trabaja con la fuerza suficiente, el metal empuja la herramienta, dejando líneas curvas segmentadas o incluso rotas. En el caso de la indirecta, al no existir resistencia del metal, la libertad en la línea es un aspecto a favor del artista. Como no hay ningún impedimento que retenga a la herramienta, esta puede dibujar todo aquello que se desee.

La particularidad de cualquier tipo de grabado radica en que toda imagen es construida a partir de líneas. [fig. 36] El achurado, por tanto, se convierte en el medio ideal para lograr conformar las imágenes en la plancha, sean estas positivas o negativas, dependiendo la técnica a utilizar dentro del grabado. Gracias a estos intrincados y sucesivos cortes, se genera un sistema de gradaciones o tonalidades que brindan la cualidad de la llamada tercera dimensión, aquello a lo que los artistas renacentistas conocían como “la verdad en la pintura” (aunque en este caso se trata de la verdad en el grabado). Pues gracias al achurado, imágenes de las más diversas extracciones pueden ser talladas sobre el metal sin que esto implique una pérdida de realidad, puesto que al fin y al cabo, como escribe Gombrich, “nos adaptamos con perfecta facilidad a la notación en la que las líneas negras indican a la vez la distinción entre

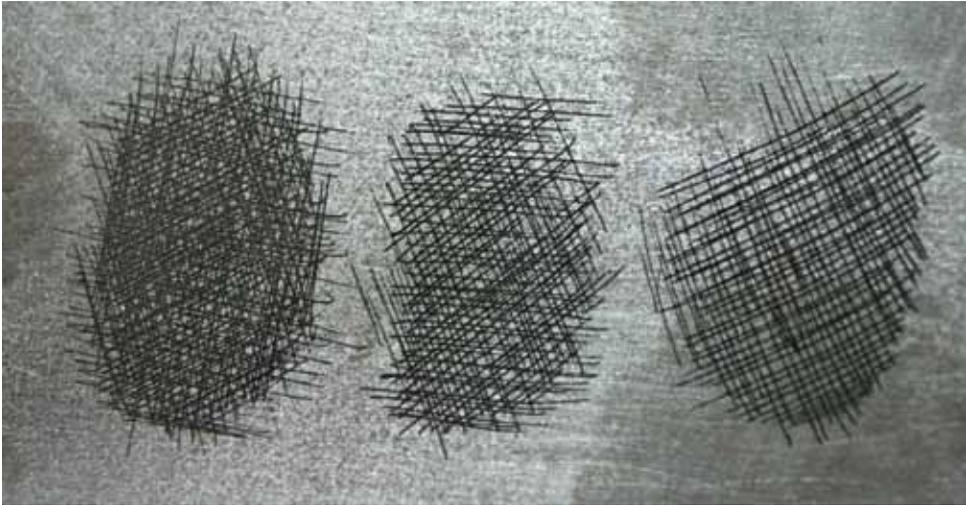


Figura 36. Achurados al aguafuerte sobre lámina de hierro.

fondo y figura y las gradaciones de sombreado”⁴, pues es precisamente dentro del grabado que la sombra genera las imágenes y no la luz, como se suele pensar. Sin embargo, no es sino hasta la invención del aguafuerte cuando el achurado pasa a segundo término, ganando más importancia la línea gestual en la conformación de la imagen. Fondo y figura pueden ser ahora diferenciados con unos simples trazos, con puntos o, de requerirlo, con un contorno sumamente grueso.

Otra singularidad del grabado es que toda imagen deberá ser trabajada invariablemente respetando la inversión de “espejo” de derecha-izquierda, esto por su finalidad de ser estampada. [fig. 37] Esta inversión ha sido un problema para los artistas, ya sea al momento de

4 Ernst Gombrich. Arte e ilusión. p. 38



Figura 37. Comparación de imágenes invertidas entre la lámina calcográfica (izquierda) y su respectiva impresión (derecha). *Rafael...* Aguafuerte y aguainta, 2011. Grabado realizado por el autor.

insertar textos o la firma dentro de la plancha matriz, y al mismo tiempo se convierte en una peculiaridad utilizable a la hora de la creación artística. Todo ello implicado en este continuo trabajo lento, no directo y que conlleva una cierta incertidumbre al crear una imagen que será invertida una vez más al momento de ser estampada.

El grabado en metal, por lo tanto, ejemplifica de mejor manera el viejo dicho de que el arte no es una copia de la naturaleza sino una transposición. Al ir realizando los cortes en la superficie se generan las diversas líneas que en su suma crearán una imagen invertida, la plancha de metal va perdiendo la simple referencia de soporte o sustrato de una imagen, para convertirse en un nuevo objeto artístico. Perdido entre la tridimensionalidad de una escultura y la bidimensión que se traduce

a la hora de su estampación, este objeto (denominado como plancha matriz) es un medio y un fin al mismo tiempo. Su producción requiere de horas de trabajo que implican un detalle preciso, pues se ven involucrados múltiples pasos que van desde la preparación de la plancha, el rayado y hasta el ácido que la graba. A esto se le conoce como la “cocina” del huecograbado, por ser tantos los detalles y pasos que debe seguir el artista a la hora de la creación. Es por eso que William Blake asociaba al aguafuerte con la alquimia medieval. De igual forma, el escritor Théophile Gautier por su parte decía que “no hay lugar en el grabado para la manipulación torpe”⁵, es por ello que técnica y concepto se hermanan en una sola a la hora de la producción de una pieza.

Este objeto artístico denominado plancha matriz o grabado, se convierte en la imagen creada por el artista. No es simplemente un sello o una especie de *master* que sirve para reproducir tal cual lo que contiene. El metal, al estar tallado, al ser un objeto con profundidad, con líneas regulares e irregulares, conforma una pieza única que ni la más fiel impresión de ella sobre papel puede igualarla. Al liberarse el grabado de su mera tarea de reproducción, las matrices cobraron un nuevo sentido al momento de la producción artística, pues es justamente ahí donde se encuentra la mano del artista; es el metal lo que está trabajado con maestría y dónde se halla el bajorrelieve al que estamos acostumbrados en llamar grabado. Ya bien Stanley William Hayter, con su novedoso sistema de impresión por viscosidad de tintas, había revalorado a la plancha matriz al requerir de varios niveles de atacado en la lámina de cobre para lograr una serie de “escalones” donde la tinta sería depositada dependiendo

5 Juan Martínez Moro. op cit. nota 1. p.33

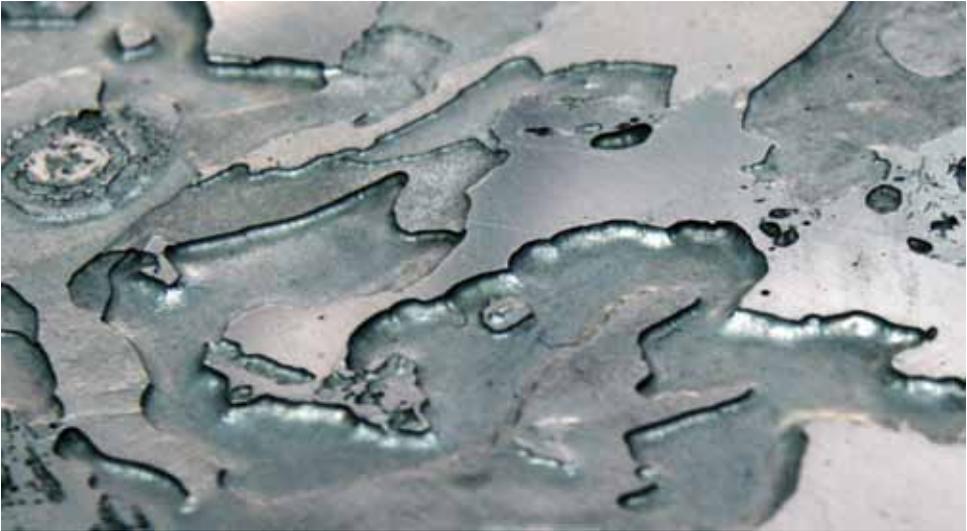


Figura 38. Acercamiento a lámina de zinc grabada (intaglio). De la matriz del grabado *Empress* (2009), realizado por el autor.

de la altura de las entallas.⁶ [fig. 38] Es hasta este momento en que la propia técnica de estampación exige concebir a la lámina como un objeto enteramente tridimensional, aunque el resultado de la impresión sea finalmente un papel.

Estos cambios de pensamiento, de entender primero al objeto como un mero paso hacia la impresión final, y más tarde como un objeto artístico *per se*, va acompañado de los cambios de percepción del entorno del artista. Estas formas regulares y perfectamente establecidas al momento de traducir la imagen al grabado, como lo eran las redes de líneas que dejaba el buril sobre la superficie, fueron sustituidas más tarde por líneas gestuales que interpretaban aquello que el grabador deseaba.

6 Stanley William Hayter. *New Ways of Gravure*. p. 140

El grabado, de ser entendido como algo estable, utilitario y perfectamente definido, fue reinterpretado y valorado ahora como una creación artística inestable y variable de la que la estampación simplemente era un paso más dentro del proceso; si en un principio las matrices eran destruidas tras finalizar la serie de estampas, ahora se protegen y resguardan para evitar posibles daños. Esta revaloración del objeto viene de la mano no sólo del entendimiento de que la lámina es mucho más perdurable que el papel, sino de que es producto directo de la creación del artista. Y es que los metales, como escribe Omar Calabrese, “expresan [...] una duración que va más allá de la vida de los hombres y [...] testimonian su indestructibilidad.”⁷ Si todo arte es realizado con la finalidad de la continuación de la vida del hombre tras su muerte, es el metal un material que cumple a la perfección con estas características. Algunos son más resistentes que otros por presentar un mayor grado de conservación ante los elementos, pero, al fin y al cabo, los metales poseen una mayor duración que la vida humana.

Así pues, la lámina grabada es un objeto transformado en imagen que implica el uso necesario de la técnica. El grabado es la síntesis de los conceptos del artista implicados en el metal. Por lo tanto, concepto y técnica se sirven mutuamente a la hora de la talla. La imagen interpretada a partir de las líneas y los achurados se disuelve en el metal, siendo entonces la intervención del artista la conformadora del objeto artístico. Deja de ser simplemente un paso más dentro de un proceso de estampación, para transformarse finalmente en una pieza única en relieve.

7

Omar Calabrese. La era neobarroca. p. 202

4.2. El metal como espejo.

La lámina calcográfica es por naturaleza un espejo. Por los requerimientos necesarios al momento del entintado, la superficie debe ser pulida antes de grabarse la imagen para que sean únicamente las entallas quienes más tarde reciban la tinta. Sin embargo, esté pulida o no, la lámina de metal continúa siendo equiparable con un espejo por sus propias características, puesto que todo metal tiene la propiedad de tener un cierto grado de reflexión. Es por ello que los espejos nacieron de la superficie de los metales preciosos. Esta característica le abrió la puerta al ser humano a la experiencia de la autoimagen, no sólo a partir del conocimiento físico de uno mismo, sino también para la conformación de la identidad. Como ejemplo a ello está el famoso escudo de Perseo con el cual hace que Medusa se mire a sí misma. Ese reflejo que ella observa es igual de valioso que su propia persona, es por ello que su imagen le causa la petrificación instantánea.

Nos gusta mirarnos sobre la fría superficie de un objeto metálico que ha sido pulido, nos encanta observar nuestro reflejo, pero nos causa incertidumbre entender al espejo por sí mismo como un objeto que ostenta y que al mismo tiempo materializa nuestra imagen. De ahí surge la teoría de Lacan y al mismo tiempo las relaciones oscuras con el *doppelgänger*⁸, ese doble de la persona que muchas veces es considerado como un ser maligno. Si para Lacan el espejo es de ayuda en la construcción

8 Palabra alemana que significa literalmente “doble caminante”, es el doble místico de toda persona de la que se habla continuamente dentro del folclore antiguo. Comúnmente se le relaciona como un doble fantasmagórico e incluso es considerado de mal augurio, puesto que puede simbolizar la pronta muerte del representado.

de la identidad, para los orientales este puede incluso robarnos el alma. El espejo, por tanto, nos abre una puerta hacia lo desconocido; ya bien Alicia⁹ lo había cruzado para encontrarse con un mundo totalmente nuevo para ella, un mundo que no sólo era distinto a su realidad, sino que incluso tergiversaba al mismo País de las Maravillas.

El giro derecha/izquierda que nos presenta todo espejo, genera confusión y desconcierto al momento de mirarnos. En algunos se traduce en una momentánea dislexia donde se pierde el sentido de dirección derecha e izquierda, para otros, en cambio, el enfrente y el detrás se invierte. Pero indudablemente ese *otro* que vemos sobre la cristalina superficie se convierte en nuestra propia imagen, una imagen que realmente no corresponde con la que miran los demás. Mientras que para uno su imagen propia es aquello que el espejo le devuelve, para los demás mirar el reflejo de otro es algo inusitado.

Esta reversibilidad que presenta el espejo, nos abre un nuevo campo de visión donde comprobamos que, por mucho que lo creamos, nadie es cien por ciento simétrico. Nos damos cuenta de que la imagen invertida dista mucho de parecerse al original y sólo la propia persona, que está acostumbrada a mirarse continuamente al espejo y en fotografías que lo captan tal cual es, puede ver una u otra imagen sin que esto le cause extrañeza. En cambio, para todos los demás, estas dos imágenes o “personas” distintas tardan en poder ser entendidas como una sola.

En el caso del artista grabador, sucede algo parecido a esto. La imagen que debe ser trabajada en su forma invertida, le causa en un

9 Lewis Carroll. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí.

principio incertidumbre, especialmente en el momento de comparar la impresión con la plancha grabada. Es por ello que al final la imagen acaba siendo conocida por él desde todos los ángulos y formas, y termina por verlas prácticamente igual. La lámina calcográfica se convierte, justo como la imagen mirada sobre el espejo, en la parte íntima de la persona que nadie más entiende y que sólo el dueño (o en este caso, creador) la juzga como real y fidedigna.

¿Qué sucede entonces con todos aquellos retratos realizados al aguafuerte por Van Dyck y demás artistas? Imagen grabada e imagen impresa son por sí mismas el retrato de la persona, pero la plancha grabada no es únicamente un reflejo de la persona, ya que es al mismo tiempo un relieve de sí mismo. El metal no sólo es dibujado con maestría, también es tallado hasta moldearlo como un rostro.

Todo artista crea imágenes y justo es en los retratos cuando la imagen se convierte en el doble de la persona. Por ello el metal, al ser intervenido, juega un papel ambivalente de objeto/sujeto, pues así como un rostro se va marcando con todas las vivencias de la persona, la plancha de grabado es intervenida una y otra vez hasta ir creando la imagen final. Si Hogarth hablaba sobre un rostro equiparable con una *tabula rasa*¹⁰ que se formaba a partir de las vivencias, es ahora la *lamina rasa* quien lo representa por las líneas y surcos dejados a partir de la incidencia de la herramienta sobre el metal. Este objeto se convierte por tanto en sujeto no sólo por ese doble que exhibe ante el hecho de ser un reflejo o retrato de una persona, puesto que también la lámina se construye como lo hace

10

Ernst Gombrich. Arte, percepción y realidad. La máscara y la cara. p. 56

todo rostro: a partir de vivencias, violencia e improntas de todo un proceso al que solemos llamar vida.

Todo retrato, toda imagen que simboliza al ser humano, es una representación de él que, a través del proceso de contemplación, obtiene un papel por sí mismo, ajeno en muchas veces del propio retratado. El reflejo, por su parte, es el doble efímero de la persona con el cual entabla relaciones dispares de alteridad. La imagen grabada de la lámina detenta ambos significados, no sólo por ser un retrato, pues es también un reflejo fijo sobre la superficie del metal.

Al dejar de lado el proceso de estampación de la lámina, al revalorar la placa como un objeto artístico *per se* que presenta una estética propia, ésta se libera de sus usos históricos como medio de reproducción. Se transforma ahora en una pieza que no sólo detenta los valores ya otorgados desde un principio a todo retrato realizado en pintura (como lo son la trascendencia de la persona e incluso la cualidad de transmutación con la que contaban los íconos medievales), pues también posibilita un diálogo más directo entre el retrato y el espectador. Esta lámina/espejo grabada, se revela en contra de los usos y principios originales por ser la técnica tan sólo ya el medio que permite plasmar las ideas y los conceptos. La creación plástica se libera de los prejuicios anteriores, por lo que no existen ya imperativos a seguir. El acto de grabar el metal se aleja de su función ilustrativa, dando paso a un nuevo fin creativo donde las características reflejantes del medio le permiten al público verse inmerso dentro de la obra e incluso fusionarse con ella. El retrato deja de ser un mero objeto contemplativo al permitir, e incluso exigir, una interacción con el espectador.

El espejo como objeto místico, es un elemento al que recurren con cierta frecuencia los artistas, y siempre como un objeto que demuestra la vanidad de la persona o como símbolo de lo efímero de la belleza corpórea. Desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, se han visto innumerables mujeres sobre la cristalina superficie mientras el espectador, como un *voyeur*, la mira desde la espalda. Pero es hasta el siglo XX con Michelangelo Pistoletto y sus “pinturas-espejo”¹¹ donde la intromisión del espectador se hace directa. [fig. 39] Realizados originalmente al óleo y más tarde como impresiones serigráficas de fotografías sobre acero inoxidable pulido, cuestionan no solamente el espacio ilusorio que generan los espejos al abrir un espacio visual dentro de la pared, sino también patentan la intromisión directa del público sobre la pieza.

Por lo anterior, en opinión propia, ninguna obra artística está completa si no existe un espectador. La comunicación que abre el artista al realizar la pieza necesita forzosamente de un receptor que interprete el mensaje. En el caso de los espejos, si no existe una persona que se mire en la superficie, no existe reflejo alguno. Es por ello que al trabajar sobre una superficie reflejante, se obliga a que el espectador sea partícipe de la narrativa de la pieza, pues sin importar la técnica o la temática, el público es quien completa la pieza.

En el caso de un retrato en metal, el espectador no solamente interpreta la imagen, sino que incluso se presenta de forma más directa la triple relación que declara Jean-Luc Nancy: el retrato no sólo ya semeja, evoca y mira¹², puesto que se convierte en el reflejo extraño y dispar del espectador. Ese rostro que se tiene de frente bien podría ser el propio

11 Ana María Guasch. El arte último del siglo XX. p. 144

12 Jean-Luc Nancy. La mirada del retrato. p. 36



Figura 39. *Mujer sentada con computadora personal*. Michelangelo Pistoletto. Impresión serigráfica sobre acero inoxidable micro-pulido. 1962-2008.

al estar conformado como un reflejo, pero este no entabla una relación directa por ser un reflejo ajeno. El espectador se convierte entonces en un intruso y al mismo tiempo en un falso objeto de representación. Se encuentra en medio de un juego de rostros, donde él mira hacia un espejo que no le devuelve su imagen, sino otra ajena a él.

Si antes el espejo servía para autoconocerse, ahora, al verse la persona dentro de un juego de rostros ajenos, el reflejo sirve para entender al prójimo. Al mirar el retrato grabado, uno empieza a entender

cómo es que el *otro* se mira y cómo es que se entiende ante el espejo. Esa imagen invertida de la que sólo el dueño es consciente, se hace ahora presente ante el espectador. Retrato y reflejo se juntan para crear una nueva imagen autónoma de la propia persona. La imagen, por tanto, se convierte en un desconocido para nosotros, un desconocido que nos permite interactuar con él, que tiene una realidad propia y que nos semeja indiscutiblemente. Por eso, al estar de frente, nosotros nos convertimos en el espejo del *otro* que está en la superficie del metal. Ambas realidades se miden en ese momento a través de la antigua frase *vanitas vanitatum omnia vanitas*, pues si lo miramos, él nos mirará de vuelta, si lo juzgamos, él nos juzgará, e indiscutiblemente haremos comparaciones entre ambos rostros.

Este juego interfacial con el reflejo ajeno pone al descubierto el hecho de que las comparaciones que realizamos entre un rostro y otro, no sólo nos permiten entender al *otro* como un ser distinto que presenta particularidades afines a las mías, sino que gracias precisamente a estas comparaciones, uno mismo va reajustando y revalorando la propia percepción del rostro. El *yo* se forma a partir de la interacción con los *otros*, y es justamente a través de los espejismos que podemos ir desentrañando la verdadera identidad de la persona. Este ir y venir entre rostros, interpretaciones y reajustes a la identidad facial, sólo dejan en claro que toda identidad puede ser considerada “como un *ready made* étnico”¹³, como bien apunta Sloterdijk.

El rostro y la identidad son construidos a partir de la mirada de los demás. Si se retira la máscara social, sólo nos quedará el frío reflejo que

13

Peter Sloterdijk. Esferas III. p. 155. Cursivas en el original

nos devuelve el espejo. Ahora el metal nos introduce en un nuevo juego donde deja de mostrarnos quiénes somos para abrirnos una ventana hacia la realidad de alguien más. Quizás para entendernos por completo será necesario entender al *otro* a partir de su rostro privado: un rostro que sólo es mostrado en la intimidad del reflejo.

4.3. Proyecto *Ánima y alteridad*.

A partir de las consideraciones de reflejo, rostro y retrato, expuestas con anterioridad, donde las tres se ven inmersas en un juego de identidades dentro de la conformación de la individualidad de la persona, es donde surge el proyecto *Ánima y alteridad*. Éste consta en un principio de una serie de seis retratos grabados sobre lámina de fierro. Para su ejecución se seleccionaron seis personas distintas, tres hombres y tres mujeres, para tener un equilibrio en cuanto a rasgos y fisonomías. El procedimiento que conllevó realizar cada retrato se describirá a continuación, utilizando como ejemplo la elaboración del retrato “E. R. 2”.

4.3.1. El modelo.

Para la elección del modelo se tomaron diversos factores que se vieron reflejados en el retrato final. En este caso, el modelo, del sexo masculino, fue seleccionado por su serie de tatuajes en el cuerpo y por los dos *piercings* que tiene en la cara: en labio inferior y en el lóbulo de la

oreja. Todo este tipo de alteraciones que se realizan las personas responden a diversos factores, ya sean éstas por razones de moda, estética o, como en el caso del modelo, por creencias filosóficas.

Todo tatuaje es una marca imborrable sobre la piel, una seña particular de cada individuo que si es hecha por razones más fuertes que por el simple hecho de la moda, contiene siempre un mensaje de suma importancia para la propia persona. En este caso, la serie de tatuajes sobre su cuerpo marcan la región específica donde se localizan los siete *Chakras*¹⁴ del Yoga.

Se realizó una sesión fotográfica con el modelo con el fin de obtener material para la elección de la imagen final. El uso de la cámara facilita la obtención de imágenes sin caer en el lento y desgastante período de posado a la hora del bocetaje. Se tomaron diversas fotografías resaltando en este caso los dos tatuajes que representan los *Chakras: Anahata y Vishuddha*, localizados a la altura del plexo solar y la garganta, respectivamente. De todas las fotografías realizadas, se seleccionaron cuatro para de ellas escoger la que sería ideal para el retrato. [fig. 40] La fotografía seleccionada al final tuvo como parámetros distintivos el que estuvieran visibles los tatuajes y los *piercings*, ya que estos, además de sus propios rasgos físicos, constituyen la fisonomía específica del modelo.



Figura 40. Selección de fotografías del modelo.

4.3.2. El retrato.

Para la realización del retrato se utilizó lámina de hierro (lámina negra) calibre 20 en medidas de 90 cm. x 60 cm. Las características propias que presenta este metal son el color gris oscuro y la rugosidad de la superficie, misma que junto con la dureza del material, hacen imposible poder pulirlo. Es por ello que la preparación de la lámina consistió en la limpieza y desengrasado de ambas caras y del secado inmediato para evitar cualquier tipo de oxidación.



Figura 41. Aplicación de barniz de aguafuerte.

El retrato se realizó siguiendo los pasos de la técnica del aguafuerte, por lo que la lámina requirió ser esmaltada por un lado para protegerla de los efectos corrosivos del ácido, mientras que por la otra cara se aplicó barniz líquido de aguafuerte que consta de cera de abeja, betún de Judea y goma Dammar. El barnizado de la lámina se hizo con brocha de pelo de camello para que la capa de barniz fuera lo suficientemente pareja y con ello evitar burbujas o zonas donde pudiera quedar al descubierto la superficie del metal. [fig. 41] Después se dejó secar al ambiente por alrededor de hora y media.



Figura 42. Acercamiento a una zona trabajada del retrato.

La imagen seleccionada para conformar el retrato fue invertida y más tarde transferida a la lámina gracias al uso de papel carbón, lo que permitió fijar sobre la superficie del barniz las zonas más representativas del rostro. Se procedió entonces a dibujar sobre la lámina con tres puntas de acero, siendo estas la punta utilizada para la técnica de punta seca, un *échoppe* y una gubia plana xilográfica. El uso de estas tres herramientas permitieron realizar tres tipos distintos de líneas, lo que facilitó la interpretación del rostro. La técnica consiste en ir dibujando y al mismo



Figura 43. Lámina en el primer baño de ácido nítrico.

tiempo levantando el barniz para dejar al descubierto la superficie virgen de la lámina, misma que más tarde será grabada al sumergirse en ácido. [fig. 42]

Una vez terminado de dibujar sobre la plancha de metal, se procedió a la inmersión de la misma en ácido nítrico al 7% por un período de 45 minutos. [fig. 43] Durante este lapso de tiempo fue necesario retirar continuamente, con la ayuda de una pluma de ave, el sedimento que se forma sobre la zona grabada, para así permitir un atacado más parejo.



Figura 44. Lavado de la lámina al chorro de agua.

Habiendo terminado el tiempo de atacado, la lámina se enjuagó con abundante agua de la llave para así retirar todo rastro de ácido nítrico y de sedimentos. [fig. 44]

Después se procedió a retirar el barniz con solvente (aguarrás) y se lavó perfectamente la lámina con jabón para desengrasarla y poder revisar la imagen grabada. Esto permitió corroborar el nivel de atacado de las líneas [fig. 45] y constatar que sería necesario volver a dibujar sobre la lámina para perfeccionar el nivel de detalle del dibujo para lograr

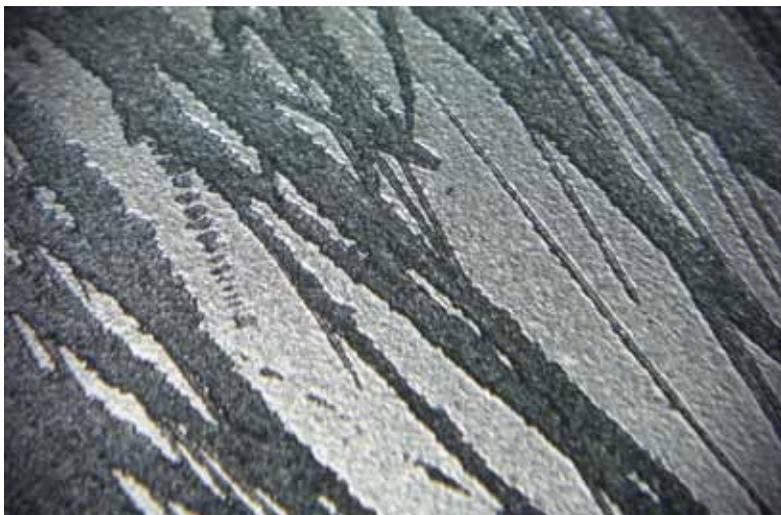


Figura 45. Acercamiento a la lámina donde puede apreciarse el trabajo de las entallas.



Figura 46. Aplicación de la segunda mano de barniz de aguafuerte.

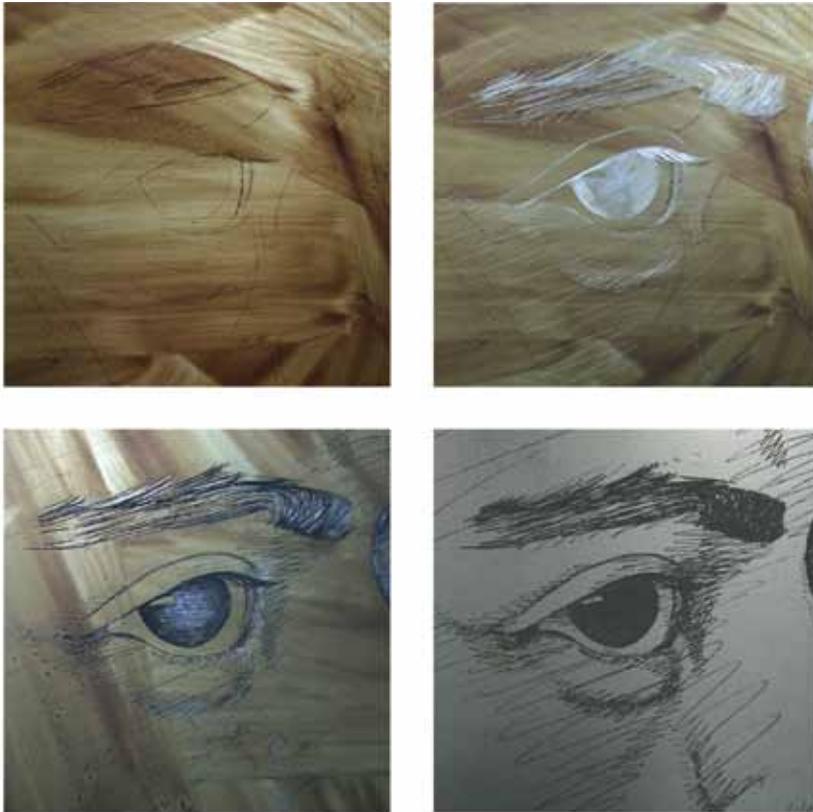


Figura 47. Acercamiento a la zona del ojo del retrato donde pueden apreciarse las distintas etapas de trabajo.

una mayor obtención de zonas oscuras. Este segundo trabajo requirió abrir líneas previamente grabadas para así engrosarlas y también dibujar zonas que no habían sido trabajadas con anterioridad. Esto requirió repetir todo el procedimiento anterior, lo que significó volver a barnizar la lámina [fig. 46], dibujar sobre ella y sumergirla en el ácido de nueva cuenta por otros 45 minutos.

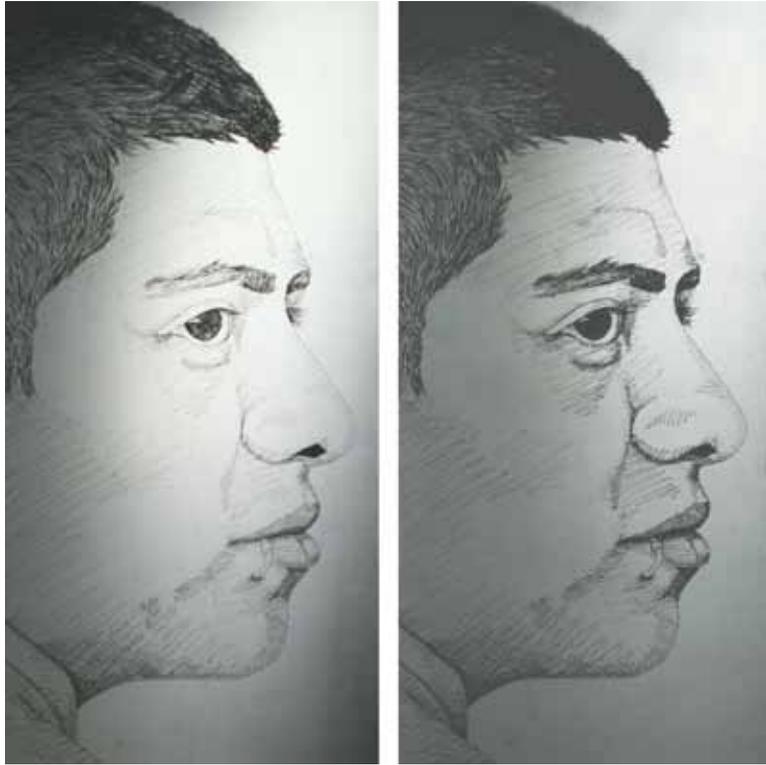


Figura 48. Comparación entre la primera etapa de trabajo (izquierda) y la segunda (derecha), donde pueden observarse los cambios realizados.

Todo este proceso podría ilustrarse de manera más sencilla en el acercamiento realizado sobre el ojo derecho del retrato que puede ser apreciado en la figura 47. Aquí se puede ejemplificar cómo se procedió desde la transferencia de la imagen, hasta la versión final tras el segundo atacado por el ácido. Este segundo trabajo de la imagen permitió obtener más precisión y un mayor contraste, lo que puede ser apreciado en la comparación entre el primer estado y el segundo estado de la lámina [fig. 48], donde son notorias las diferencias de calidad y contraste.

4.3.3. Preservación y enmarcado.

Todo metal es proclive a la corrosión y el fierro es de los más propensos a esta, es por ello que la lámina grabada debe ser protegida para así evitar el contacto con la humedad del medio ambiente. Como medio preventivo se recurrió al esmaltado alquidálico de la parte posterior, pero la cara frontal era la que presentaba los mayores problemas, pues al ser la parte a exhibir, es necesaria su conservación con algún medio transparente y duradero que no altere sus propiedades visuales.

El Paraloid B-72¹⁵ es una resina acrílica utilizada por los museos y talleres de restauración para la protección de láminas calcográficas. Esta resina transparente permite la manipulación y la exhibición de las láminas pues encapsula al metal, impidiendo que este quede al contacto con el medio ambiente. No es alterable con la luz y su transparencia prácticamente es cristalina. Es por ello que se procedió a aplicar el Paraloid por aspersion sobre el metal, ya que esto permite crear una película uniforme.

En cuanto al enmarcado refiere, se diseñó un doble marco con acabado industrial, donde el marco exterior estaría incompleto. Los colores seleccionados fueron el negro, para el marco externo, y color metálico para el marco interior. Se realizaron dos bocetos [fig. 49], de los cuales se seleccionó el segundo por dotar de mayor inestabilidad visual, lo que se traduce en una sensación de que la lámina puede caerse. [fig. 50]

En la selección del color metálico se intentó acercarse lo más posible al color original de la lámina grabada para crear la ilusión de que este marco es parte del material del propio retrato.

15

Marta Lage de la Rosa. Grabado calcográfico. Conservación y restauración de matrices. p. 183



Figura 49. Bocetos de posibles marcos realizados en cartón.



Figura 50. Retrato *E. R. 2* ya con el marco final.

4.3.4. La serie de retratos.

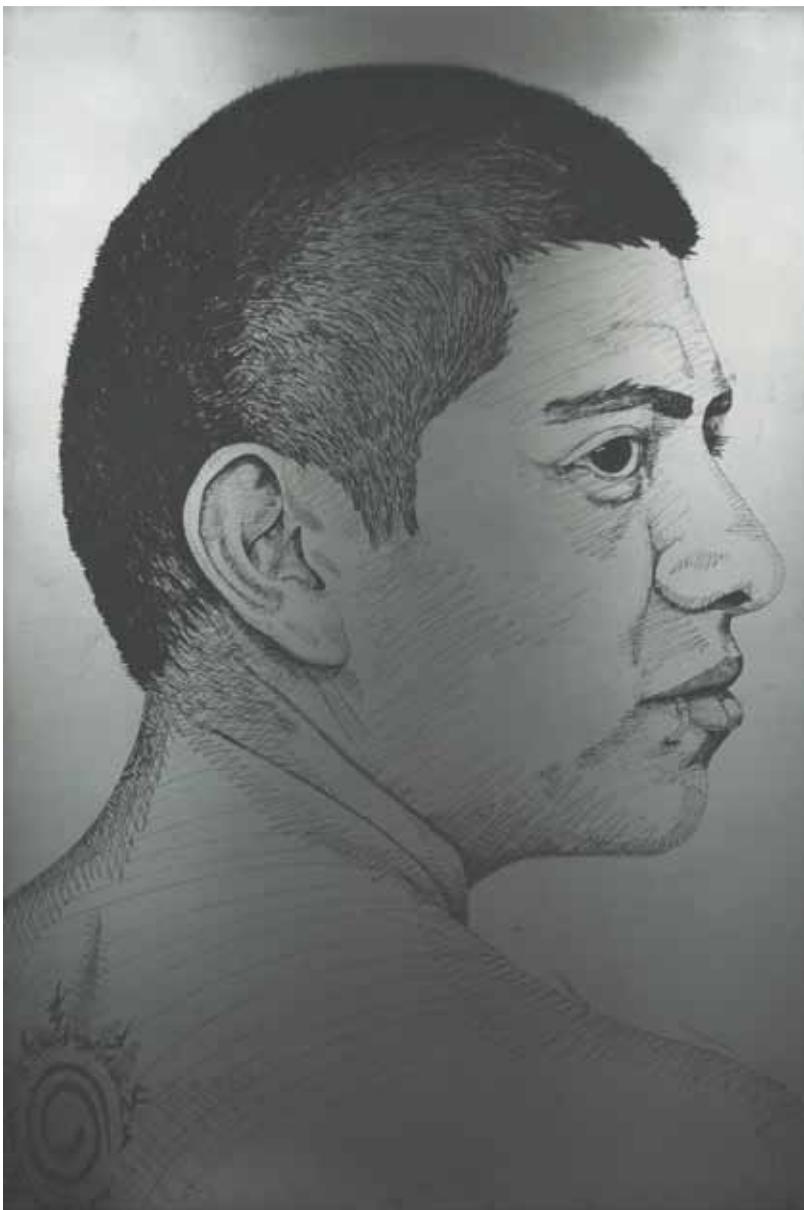
Los seis retratos que conforman el proyecto *Ánima y alteridad* están realizados a partir del grabado de las líneas sobre el metal. Éstas, al no estar llenas de tinta, producen un efecto evanescente de la imagen, por lo que el rostro aparece y desaparece de la superficie con el movimiento del espectador, reforzando la idea de espejo, lo que permite que cada retrato pueda ser contemplado desde varios ángulos. Esto hace que la pieza no está enteramente completa si no hasta que alguien interactúa con ella. Cada retrato por tanto, es una pieza abierta.



M. O. 1 Lámina de hierro grabada. 90 cm. x 60 cm. 2013.



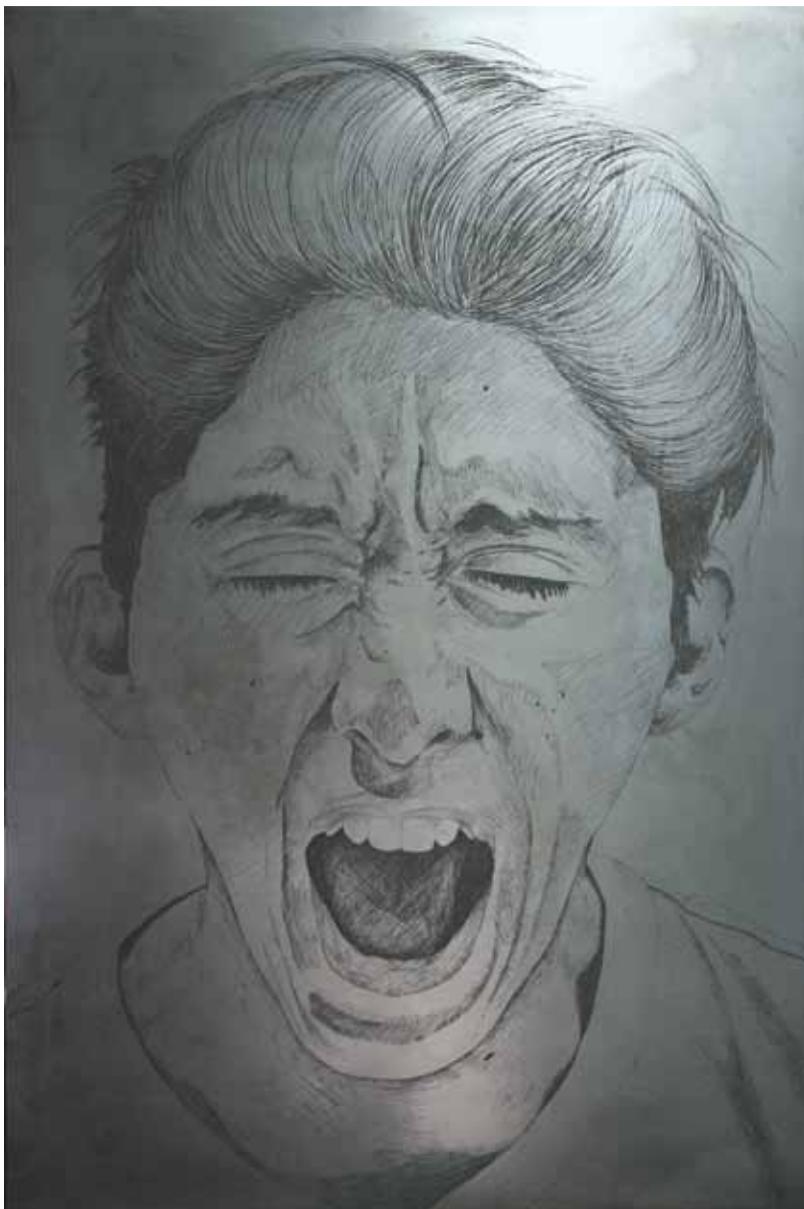
D. S. 2 Lámina de hierro grabada. 90 cm. x 60 cm. 2013.



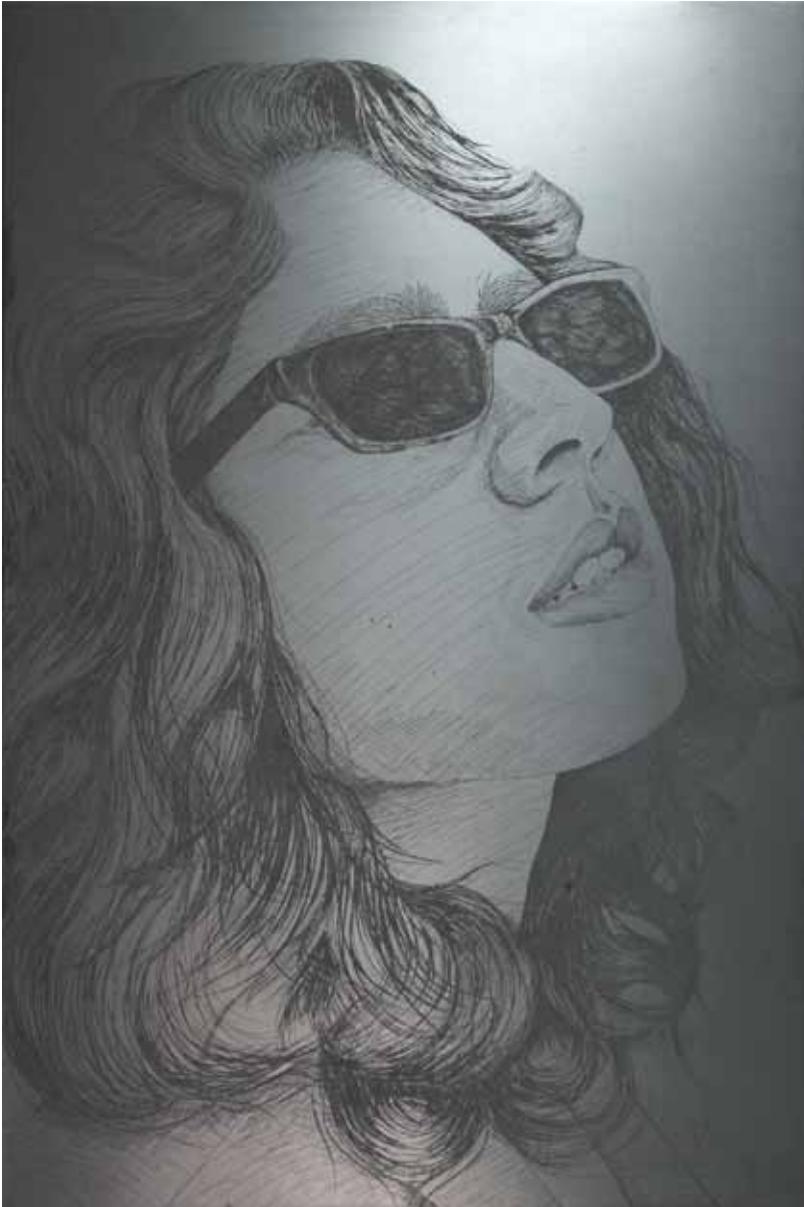
E. R. 2 Lámina de fierro grabada. 90 cm. x 60 cm. 2013.



A. G. 1 Lámina de hierro grabada. 90 cm. x 60 cm. 2013.



E. P. 2 Lámina de fierro grabada. 90 cm. x 60 cm. 2013.



P. F. 3 Lámina de fierro grabada. 90 cm. x 60 cm. 2013.

4.3.5. Reflexión.

La serie de retratos que conforman el proyecto *Ánima y alteridad*, son piezas abiertas en el sentido de que estas no acaban en el momento en que son enmarcadas, pues cuando son expuestas ante los espectadores se transforman en espejos que incitan e incluso exigen ser vistos no sólo de frente. Así, los medios gráficos por los que está conformada cada pieza (los cortes de la superficie), se ven utilizados en función de un arte objeto, donde la interacción del espectador se vuelve imprescindible para poder completarla. La placa grabada, por tanto, permite una visión expandida no sólo de la gráfica, sino incluso de un rostro ajeno que es confrontado ante el espectador como una posible imagen suya. Es por eso que cada retrato lleva por título sólo las iniciales del nombre del retratado para así conservar ignota su identidad.

El hecho de mirarse sobre estos espejos genera diálogos con un *alter ego* ajeno, lo que entabla diálogos interfaciales, donde el acto de ver y ser visto son llevados hasta últimas consecuencias. El espectador bien podría ser un intruso en el acto contemplativo de alguien invisible que se mira ante un espejo. Es entonces en estos retratos donde la identidad de cada espectador se ve puesta en duda. Si cada persona es creadora de su propia imagen facial, ¿dónde queda su identidad cuando el rostro que mira al espejo deja de ser suyo?

Conclusiones.

De la reflexión a la imagen.

En marzo del año 2003, Gabriel Orozco presentaba en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, el libro de artista titulado *Polvo Impreso*¹. La edición bilingüe realizada por el impresor estadounidense Jacob Samuel, consistía en 12 estampas realizadas con la técnica de barniz blando² y presentados en una edición de 25 carpetas (10 encuadernadas, 15 en formato de portafolio y 7 copias de artista). Los grabados fueron un parteaguas en la gráfica mexicana, ya que el artista, pese a valerse de medios antiguos de impresión, reconceptualiza los procesos de creación. Estas 12 imágenes fueron creadas a partir del polvo y pelusa obtenidos de secadoras de ropa, mismos que fueron transferidos a las planchas de cobre para después ser impresas sobre papel de algodón. [fig. 51]

1 Gabriel Orozco. *Polvo impreso* (en inglés *Lint Book*), 2002. Editor Jacob Samuel. Santa Monica. <http://www.editionjs.com/img/orozco/>

2 También conocida como aguafuerte de impronta. Esta técnica consiste en aplicar un barniz suave con vaselina sobre la lámina para así poder transferir texturas, mismas que después serán grabadas en el metal a través de su inmersión en ácido.



Figura 51. Sin título (imagen 11), *Polvo impreso*. Gabriel Orozco.
Barniz blando sobre lámina de cobre. 2002.

Al recolectar estos desechos de máquinas secadoras se considera entonces a este polvo como algo no-sucio, puesto que es obtenido de prendas limpias que pese a que son usadas diariamente, ya han sido higienizadas. Al perder su valor negativo, este polvo se convierte en un objeto de implicaciones estéticas sin igual: representa el convivir diario de las personas, su ir y venir dentro de un espacio común y al mismo tiempo este material representa y significa. El polvo y pelusa dejan de

ser deshechos para transformarse en un objeto que puede ser alterado, modificado, representable y significativo.

Al fijar este polvo por medio de técnicas gráficas sobre planchas de cobre y después imprimirlas en papel, las estampas congelan la imagen de ese objeto. Éste, al ser un material suave y volátil, toma corporeidad al ser transformado en tinta. El grabado (re)presenta todos aquellos conceptos que el polvo original patentaba y los lleva un paso más allá al ser mostrados en formato de serie-libro. Dejan de ser algo contemplativo y se presentan ahora como un *compendium*: en un objeto de polvo y en un catálogo que presenta imágenes de polvo que a su vez están en continuo contacto con el polvo del exterior, lo que nos hace partícipes de ese interrelacionarse del objeto con el medio y el ambiente.

En *Polvo Impreso* es el proceso de estampación quien permite la creación del objeto artístico. Las líneas, los puntos y manchas impresas con tinta sobre el papel conforman a la imagen al recrear al polvo y pelusa que fueron recogidos de las secadoras de ropa. Por otro lado, en el proyecto *Ánima y alteridad*, desarrollado en esta tesis, este proceso es dejado de lado. Al retirar el valor de la plancha grabada como un medio para ser impreso, ésta deja de ser un simple *medium* y se transforma en objeto. Las líneas grabadas pierden la obligatoriedad de recibir tinta, transformándose en receptáculos que reflejarán luz y sombra para crear efectos visuales. Este objeto artístico que surge (la lámina grabada) no sólo es algo contemplativo, ya que entabla interacciones con los espectadores.

De la imagen a la reflexión.

La serie *Ánima y alteridad* consta de una serie de seis retratos grabados sobre lámina de fierro. Pese a que los retratos están realizados con técnica de aguafuerte, cada lámina presenta características y personas distintas por lo que se hablará de cada una por separado para después presentarlas en su conjunto. Esto para comprender que no sólo pueden ser entendidas como unidades, ya que como serie conforman un discurso envolvente. Cada retrato está titulado con las iniciales del nombre del retratado y con el número de la imagen seleccionada de cuatro que originalmente conformaban el boceto.³ Así se preserva en anonimato el nombre de la persona, lo que hace que sean únicamente las facciones y expresiones quienes le concedan la identidad.

Como primer pieza se presenta *M.O. 1*. Aquí podemos observar el rostro de un hombre durmiendo. La luz que incide sobre él, al ser artificial y directa, genera grandes sombras del lado izquierdo, mismas que incluso recortan algunas partes de la cara. Las formas son generadas a través de la trama del aguafuerte y el fondo sobre el que se encuentra se forma a partir de las sombras que el mismo rostro deja sobre la almohada. Al dormir nuestro rostro se distiende y realmente no conocemos cómo es que alguien nos miraría al dormir. El espectador por lo tanto, se convierte en un *voyeur* al estar de frente al retrato, toma el papel de alguien que ha roto un espacio de confort, no sólo por el hecho de que el mirado se encuentra dormido, sino que la cercanía y el tamaño del

3 Infra. p. 166

rostro observado induce a pensar que estamos tan sólo a unos cuantos centímetros de él.

El siguiente retrato, *D.S. 2*, nos muestra a una mujer velada por una burka que nos mira de frente. La composición del retrato es prácticamente simétrico, salvo por los pliegues de la tela, lo que rompe lo estático de la imagen e incluso la llena de textura. Las diferencias entre la trama de la tela, lo terso de la piel y la meticulosidad en el dibujo de los ojos, hace que el espectador inmediatamente se enganche a la mirada de la retratada. Nos atrapa y nos hace recorrer el drapeado de la tela hasta darnos cuenta que nosotros mismos nos reflejamos en los ojos de ella. Se entabla entonces una comunicación directa con la retratada, pues lanza una mirada directa que sólo se verá rota cuando el espectador retire la vista. No existen intermediarios, sólo la mujer y quien la observe.

En el retrato *E.R.2* nos encontramos con un hombre que nos muestra parte de su espalda. Se pueden observar dos tatuajes, uno en medio de los omóplatos y otro en el cuello. Como ya se explicó en páginas anteriores, estos tatuajes representan la localización de dos *chakras*.⁴ En esta imagen el fondo se recorta de la forma por una línea continua de contorno y la mayor textura la encontramos en el cabello, en el ojo que intenta no mirarnos y en los dos tatuajes, principalmente en el de mayor tamaño. Este personaje no sólo está tatuado, también cuenta con un *piercing* en la comisura del labio inferior. Estos dos elementos suelen causar en el acto el repudio de las personas. Se juzga a quienes están tatuados y que cuentan con perforaciones en el cuerpo como *non gratas* y la gente se aleja con desprecio y algunas veces hasta con miedo.

4

Infra. p. 167

Tienden a considerarse estos elementos como algo abyecto o repugnante, cuando es simplemente una alteración sobre la piel que en la mayoría de las veces busca alcanzar un grado de belleza. Es por ello que en este retrato se busca activar una respuesta en el espectador, ya sea esta de aceptación o de rechazo.

La cuarta lámina lleva el nombre de *A.G. 1*. Ésta nos presenta el rostro tranquilo y sonriente de una mujer. Ella ocupa la mayor parte de la composición y tal como en el retrato anterior, es una simple línea quien separa el rostro y la blusa del fondo. La gran diferencia en cuanto a factura de este retrato se encuentra entre las líneas delgadas que forman la cara y las líneas gruesas que conforman el cabello. La mujer no nos mira ya que le sonrío a alguien más, pero somos nosotros quienes sí la miramos directamente. El espectador entonces se entromete en lo que pareciera una conversación. Esa sincera sonrisa nos es ajena, ya que no va dirigida hacia nosotros, pero la comprendemos e incluso quisiéramos saber la razón de su felicidad.

El retrato *E.P. 2* nos presenta a un joven con el rostro deformado a causa de un grito. La sien se contrae, los músculos de la cara se mueven, la boca se abre y la garganta se tensa para lanzar un fuerte sonido de dolor. Para remarcar aún más la deformación de la carne, la luz que incide sobre el rostro le genera prolongadas sombras debajo de los ojos, nariz y cuello. Los límites de la playera que porta sólo se definen por una línea continua, lo que le concede mayor peso al rostro. Aquí el espectador deja de lado el papel de *voyeur* para encontrarse ahora de frente al grito. Ya sea que el grito provenga del odio, del miedo o del dolor, éste induda-

blemente nos perturbará. En una sociedad donde se busca la medida de emociones, la pérdida de esta siempre causará desconcierto.

Finalmente el retrato titulado *P. F. 3* nos muestra a una joven de perfil que porta unos lentes oscuros. Toda ella se ve recortada del fondo a través de los rizos de su cabello, mismos que generan una gran textura. La composición es diagonal, equilibrando la imagen la zona vacía o fondo que existe en la parte superior derecha. En este retrato se muestra la actitud soberbia de la joven que nos mira de reojo a través de unos lentes oscuros, lo que crea una barrera hacia ella. Podemos verla, pero no tenemos acceso a su mirada, lo que convierte su identidad en hermética. Podríamos reconocerla por sus facciones, mas no por su sentir o por pensamiento. La juzgamos y la etiquetamos con prejuicios, y podría decirse que ella hace lo mismo con nosotros. Unos simples lentes de sol son capaces de bloquear las relaciones interpersonales y este retrato es prueba de ello.

Los seis retratos, por su factura y montarse en serie, son piezas abiertas que incitan y requieren la participación del espectador. Al ser mirados, el frío metal de la superficie refleja vagamente al espectador lo que inmediatamente le evoca encontrarse frente a una serie de espejos. Éstos, además, demandan ser observados de forma activa, ya que la iluminación del lugar influenciará de manera directa, dando el efecto que los retratos aparecen y desaparecen con el movimiento del espectador y con la dirección de la luz que incide sobre las hendiduras. Lo anterior abre todo un abanico de posibilidades discursivas, ya que al ser el rostro humano la parte del cuerpo donde reside la identidad, no sólo se presenta

ahora por medio del retrato, pues el reflejo juega también un papel de importancia dentro de la pieza.

Mientras el retrato muestra ante los demás la identidad de una persona generando un diálogo entre retratado-artista-espectador, el reflejo que surge ante el espejo sólo entabla un diálogo personal. De ahí que en este sentido se busque plasmar ambas posibilidades en un mismo objeto. Pues al ser al mismo tiempo retratos y reflejos de las personas mostradas, se presenta en mayor medida la comunicación bipolar entre obra y espectador.

En esta serie se busca que la técnica no sólo sea un medio que fije los retratos sobre algún soporte específico, puesto que es precisamente la técnica la que conforma los rostros y permite que estos puedan ser visualizados de forma activa. Esto surge gracias a los principios básicos del grabado al aguafuerte, que son las incisiones realizadas en el metal. Ellas permiten que la luz incida de formas caprichosas, lo que da como resultado no sólo la visión del rostro grabado, puesto que obliga al espectador a transitar para poder captar la imagen de mejor manera. Rostro, retrato y reflejo se pueden concebir ahora como una única pieza.

Al comparar el libro de artista *Polvo impreso* y la serie *Ánima y alteridad*, se puede constatar que en ambos proyectos el acto de grabar es el punto más importante. En el primero la técnica se convierte en el medio que posibilita la perduración del objeto efímero conocido como polvo. Lo calca y plasma su corporeidad sobre la plancha de cobre, misma que más tarde retendrá la tinta que dará forma, de nueva cuenta, al polvo al ser impreso sobre papel. Mientras tanto, en el segundo caso, es el proceso de grabado quien conforma al rostro al construirlo a partir de

líneas y hendiduras. El retrato es creado a través de un medio que utiliza los valores de profundidad que posibilitan la estampación, aunque éstos no son utilizados con ese propósito.

Asímismo, al ser algo creado a partir de la talla y el atacado con ácidos, es equiparable a la forma en que el rostro humano se va conformando. Si las vivencias de cada persona van modelando su rostro, si incluso puede a placer ir cambiándolo para jugar roles en la vida y pertenecer a distintos grupos sociales, muy bien esto puede ser representado con el proceso de creación de los seis retratos que conforman la serie. La superficie de la lámina de fierro es tersa y son precisamente las líneas talladas quienes la van alterando, mellando y dejando una impronta imborrable en su superficie, tal como si fuera la piel de un rostro humano.

Por todo lo detallado anteriormente, no podrían obtenerse estas relaciones de rostro-retrato-reflejo si la serie hubiera sido realizada mediante otros medios. Aquí no sólo se muestra la identidad del retratado y la diversidad de perspectiva de el reflejo, ya que la propia mirada del espectador se ve inmersa en el juego de caras. Se mira buscando el rostro propio, encontrándose con un rostro ajeno que devuelve la mirada de forma directa. ¿Y dónde queda entonces la identidad de cada persona? Al momento de buscarla se crea una comunicación bipolar interfacial.

El arte contemporáneo se ha permitido abrir nuevas puertas que le facilitan mayor libertad en el proceso de creación, pues no sólo ha explorado y anexado nuevos campos de conocimiento para verse enriquecido, sino que insta en todo momento a seguir investigando día a día. La pintura, el arte objeto, la instalación y los medios alternativos reafirman la flexibi-

lidad con la que cualquier concepto puede ser abordado artísticamente, ya que han dejado de existir fronteras para ellos. El problema surge con aquellos medios considerados como “ancestrales” donde los propios artistas son su mayor opositor.

Tal es el caso del grabado, donde sin importar el tipo (ya sea la xilografía, calcografía o litografía), siempre ha sido considerado como arte menor. Habiendo nacido como un medio de reproducción, tras más de seiscientos años, sigue considerándosele como algo parecido a la artesanía al ser su gran pecado la finalidad original de ser impreso innumerables veces. Es por ello que en un primer intento por considerarlo como arte mayor se limitó el tiraje de sus impresiones y se comenzó a bautizarlas con el nombre de “originales múltiples”⁵, aunque lamentablemente esto no sería suficiente. Así, el grabado, aún hoy día, sigue siendo considerado como algo menor, como un medio preparatorio para una pintura de mayores proporciones, como una simple ilustración o, incluso, como un divertimento de niños y adolescentes.

Pocos son quienes aún graban sobre metal y aquellos que lo hacen ayudan continuamente en su detrimento por varias razones que van desde la cerrazón en cuanto a la técnica, ya que no permiten investigar nuevos métodos procesuales ni temáticos, como hasta incluso el negar la técnica por su dificultad o en su defecto por su peligrosidad al emplear

5 Fue en el Tercer Congreso Internacional de Artistas (en inglés *Third International Congress of Plastic Arts*), realizado en Viena en el año de 1960, donde se establecieron los conceptos, la obligatoriedad y las formas de numeración de cada estampa dentro de una serie. Aunque ya desde el siglo XIX, con el nacimiento de la fotografía, se instaba a los artistas a firmar sus grabados para poder considerarlos como originales realizados por ellos, no fue sino hasta la celebración del congreso cuando se pudo definir con mayor precisión la forma de entender a la Estampa como una serie de “originales múltiples” y no como meras copias de una imagen. Para mayor información: Jaime Cruz M. *Léxico del Grabado en metal*. p. 44 y <http://tecnicadegrabado.es/>

químicos corrosivos. Por otro lado se llega a observar que algunas instituciones promueven al grabado como mera artesanía, invitando a los espectadores a realizar su propia estampa en tan sólo unos minutos.⁶ Ante este panorama vemos innumerables escenas pueblerinas, ruinas, reproducciones de grabados antiguos, calaveras o simples motivos ilustrativos. ¿Dónde quedó esa búsqueda plástica-conceptual, propuesta por S. W. Hayter, de la estampa como un medio alternativo de proporciones desmedidas donde la placa era la herramienta primordial, donde las distintas alturas de sus entallas permitían investigar juegos policromos que se veían reflejados en las impresiones finales?

Los artistas no grabadores, se refieren a la técnica como algo artesanal y quienes se dedican al grabado lo consideran como algo sacro que no debe ser alterado ni corrompido. No se permite alterar pasos, no se permite valorar aquello que no es considerado valioso, ni cambiar los medios o fines de un grabado, por lo que esto se ve reflejado en el continuo abandono de la técnica por parte de los artistas.

Las academias y escuelas nos enseñan las técnicas y nos ayudan a perfeccionarnos en cuanto a los procesos que requiere realizar una buena estampa, sin embargo, un buen grabador va aprendiendo a ver a través de las simples apariencias y debe ir más allá de lo primeramente aprendido. Las inversiones de la imagen de derecha-izquierda, los reflejos producidos por las planchas calcográficas e incluso el mismo sistema

6 No sólo como ejemplos tenemos a los innumerables cursos de verano infantiles impartidos en diversas casas de cultura y museos. Como ejemplo más directo, en la primera edición de la *Affordable Art Fair Mexico City* (2012), la extinta galería Thomas Fléché montó una sección de taller de linograbado donde los participantes podían grabar matrices previamente serigrafiadas con copias de calaveras. Después un trabajador de la galería entintaba e imprimía el linóleo, por lo que el participante se llevaba a su casa una impresión de su grabado.

de impresión invitan a profundizar y a explotar de mayor forma los elementos.

Al grabar una lámina, al lavarla las veces necesarias que requiere el proceso y al mirarla continuamente para revisar y corregir las entallas, se va valorando y entendiendo más a la plancha como un ente tridimensional y no sólo como un simple medio de estampación. Es por ello que de ese continuo trato surge el interés de la presente tesis por no estampar las láminas. ¿Qué sucede si la propia lámina trabajada se presenta ahora como un objeto artístico único? Las respuestas son infinitas.

Al poner en duda el concepto de original múltiple del grabado, nos lleva a descartar la finalidad originaria de la plancha matriz, por lo que nos encontramos ahora frente a un original único, ya que esta ha dejado de ser un medio o una herramienta de estampación. Pierde sus connotaciones de gráfica tradicional para mostrarse ahora como un objeto artístico donde la técnica, en este caso las entallas, es el medio que lo conforma. Esto abre un nuevo camino donde el espectador se ve enfrentado contra un metal que está justo entre el bajorrelieve y lo completamente bidimensional. La imagen gráfica no sólo obtiene forma a través de los achurados, sino que el propio metal, con su textura, color y reflexión, le da una nueva corporeidad. Aunado a esto, por ser las entallas algo tridimensional, la luz juega un papel imprescindible al incidir sobre ellas, lo que es traducido en que la imagen puede ser vista de manera positiva, negativa e incluso desaparecer.

Estas posibilidades visuales que presenta el metal grabado son de suma importancia, ya que permiten mostrar la imagen de un rostro no sólo como mera representación visual, puesto que el rostro grabado

se involucra de forma directa con el espectador. La pieza se vuelve interactiva y esta posibilidad hace que el rostro pueda ser entendido de manera más profunda, no ya sólo como un retrato que inmortaliza a la persona, sino como un objeto que logra atraparla de imprevisto en un momento determinado. Por ello, el rostro humano puede ser entendido no únicamente por sus partes, particularidades y movimientos que forman expresiones, sino por su totalidad generadora de identidad.

El rostro cambia continuamente y no sólo ya a causa de las sensaciones, puesto que toda persona transforma su rostro a placer para encajar socialmente. Tenemos el maquillaje, los tatuajes, los *piercings*, los cortes de cabello y demás aditamentos que sirven para embellecerlo y alterarlo. Todos estos cambios son quienes van generando la identidad en la persona, y estos siempre se han visto inmortalizados en los retratos. Es por ello que el valor del retrato no es únicamente un documento del momento y situación de la persona, pues también es un medio de exploración de la intimidad del retratado.

Pero por otro lado, es el reflejo del espejo quien en verdad desnuda al rostro al estar inmerso en un acto de intimidad. Hay quien no soporta verse al espejo y del mismo modo quien no puede mirar su retrato. Otros, por el contrario, no dejan de contemplarse y se retratan infinidad de veces con su teléfono celular para publicarse en las redes sociales. Estos juegos faciales son los que pueden investigarse y ponerse de manifiesto con mayor facilidad a través de las láminas grabadas, ya que espejo y retrato se funden en uno solo.

El rostro contemporáneo ha rebasado los límites de lo previsto antiguamente, puesto que sus valores plásticos, estéticos e identitarios

se han visto redefinidos como resultado de los cambios sociales. Si a principios del siglo pasado el rostro de toda persona reflejaba al mismo tiempo la decadencia y el sufrimiento de mirar de frente a las grandes guerras, ahora el rostro del siglo XXI es un ente efímero compuesto de multitud de imágenes instantáneas que se suceden continuamente y en todo momento. Es por ello que para poder entenderlo, es necesario aproximarse a él de forma multidisciplinar, involucrando al mismo tiempo, arte, fisionomía, estética, psicología y filosofía.

Este proyecto implicó una ardua tarea de investigación teórico-técnica donde se exploraron distintos métodos de entender al rostro humano desde los estudios fisionómicos y anatómicos, hasta su importancia en las relaciones de alteridad surgidas entre individuos. Miramos continuamente a los rostros ajenos, sabemos cómo son y qué partes los componen, pero hemos dejado de comprenderlos más allá de las meras apariencias. Es por ello que surge el interés de tratar de entenderlos y exponerlos por medio de los juegos interfaciales de retrato-reflejo-rostro, ya que si un rostro se encuentra en continuo cambio y en constante (re)creación, este siempre será un campo fértil para la investigación plástica y para generar conocimientos.

Bibliografía.

- ABE, Kôbô. **El rostro ajeno**. Ed. Siruela. España, 2007.
- AMIGOS del Prado, Fundación (comps.). **El retrato**. Galaxia Gutenberg. España, 2004.
- ARENCEBIA, Luis (coordinador). **Estampas de la Calcografía Nacional: La Colección Real de Pintura 1791/1798**. Comunidad Autónoma de Madrid. España, 1984.
- ARNHEIM, Rudolf. **El pensamiento Visual**. Paidós, España, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Itaca. México, 2003.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Gustavo Gili. España, 2000.
- CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Cátedra. España, 1999.

- CRUZ Montalba, Jaime. **Léxico del grabado en metal**. Ediciones Universidad Católica de Chile. Chile, 1992.
- CARROLL, Lewis. **A través del espejo y lo que Alicia encontró allí; La caza del Snark**. Edimat Libros. España, 2009.
- CASSIRER, Ernst. **Antropología filosófica**. Fondo de cultura económica. México, 2012.
- CHAMBERLAIN, Walter. **Manual de Aguafuerte y Grabado**. Ed. Hermann Blume. España, 1988.
- CHASTEL, André. **El gesto en el arte**. Siruela. España, 2004.
- DA VINCI, Leonardo. **Tratado de la pintura**. Ediciones Libertador. Argentina, 2006.
- DANTO, Arthur C. **Después del fin del arte. El arte contemporáneo**. Ed. Paidós. España, 1999.
- **Qué es arte**. Ed. Paidós. España, 2013.
- DAVIS, Flora. **La comunicación no verbal**. Alianza. España, 2010.
- DEBREY, Régis. **Vida y muerte de la imagen. (Historia de la mirada en Occidente)**. Paidós. España, 1994.
- FOSTER, Hall; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin; Joselith, David. **Art Since 1900. (Modernism, Antimodernism, Postmodernism)**. Thames & Hudson. Inglaterra, 2011.
- GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica**. Phaidon. China, 2012.

- GOMBRICH, E.H.; Hochberg, J.; Black, M. **Arte, percepción y realidad**. Ed. Paidós. España, 1993.
- GUASCH, Anna María. **El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural**. Alianza Editorial. España, 2005.
- HAYTER, Stanley William. **New Ways of Gravure**. Watson-Guption Publications. Estados Unidos de América, 1981.
- IVINS, William. **Imagen impresa y conocimiento. (Análisis de la imagen prefotográfica)**. Gustavo Gili. España, 1975.
- KANZ, Roland. **Retratos**. Taschen. Alemania, 2008.
- KUNDERA, Milan. **La identidad**. Tusquets Editores. México, 2012.
- LAGE de la Rosa, Marta. **Grabado calcográfico. Conservación y restauración de matrices**. Ed. Síntesis. España, 2007.
- LALANNE, Maxime. **A Treatise on Etching**. Estes and Luriat Publishers. Estados Unidos de América, 1880.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. **El retrato: del sujeto en el retrato**. Ediciones de Intervención Cultural. España, 2004.
- MARTÍNEZ Moro, Juan. **Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)**. Ed, ENAP/UNAM. México, 2008.
- MELOT, Michel. **Breve historia de la imagen**. Siruela. España, 2010.
- MELOT, Michel; Griffiths, Antony; S. Field, Richard; Béguin, André. **El Grabado**. Skira Carroggio. Italia, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. **La mirada del retrato**. Amorrortu editores. Argentina, 2006.

- O CAMPO, Estela; Peran, Martín. **Teorías del arte**. Icaria. España, 2002.
- PERICOLI, Tullio. **El alma del rostro**. Siruela. España, 2006.
- PFLEGER, Sabine; Steffen, Joachim; Steffen Martina (comps.) **Alteridad y aliedad. La construcción de la identidad con el otro frente al otro**. Ed. UNAM/CELE. México, 2012.
- PLASENCIA Climent, Carlos. **El rostro humano (observación expresiva de la representación facial)**. Universidad Politécnica de Valencia. España, 1993.
- POE, Edgar Allan. **Tales, Poems and Essays**. Collins. Italia, 1952.
- PSEUDO Aristóteles; Anónimo. **Fisiognomía; Fisiólogo**. Editorial Gredos. España, 2008.
- REBEL, Ernst. **Autorretratos**. Ed. Taschen. Alemania, 2008.
- RUIZ de la Presa, Javier. **Alteridad. Un recorrido filosófico**. Iteso, Universidad Iberoamericana Puebla. México, 2007.
- SIVANANDA, Sri Swami. **Kundalini Yoga**. Ed. Kier. Argentina, 1953.
- SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I. Burbujas. Microsferología**. Siruela. España, 2011.
- **Esferas II. Globos. Macrosferología**. Siruela. España, 2011.
 - **Esferas III. Espumas. Esferología plural**. Siruela. España, 2009.
 - **Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger**. Akal. España, 2011.
- SLOTERDIJK, Peter; Heinrichs, Hans-Jürgen. **El sol y la Muerte**. Siruela. España, 2004.

VARIOS. **La iconografía en el arte contemporáneo. Coloquio Internacional de Xalapa.** UNAM. México. 1982.

VÁSQUEZ Rocca, Adolfo. **Sloterdijk; entre rostros, esferas y espacio interfacial. Ensayo de una historia natural de la afabilidad.** Eikasia, Revista de Filosofía. año III, 17 (marzo 2008).
<http://www.revistadefilosofia.com/revista17.pdf>

WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray.** Könemann. Hungría, 1995.

ZAMORA, Fernando. **Filosofía de la imagen. (Lenguaje, imagen y representación).** ENAP/UNAM. México, 2008.