



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PINTURA Y EMPATÍA  
ANALOGÍA ENTRE  
EXPRESIÓN FACIAL Y GESTO PICTÓRICO  
COMO FUNDAMENTO INTERDISCIPLINARIO PARA LA  
CONSTRUCCIÓN DE UNA PROPUESTA PICTÓRICA PERSONAL:  
*LA EVIDENCIA DEL GESTO*

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES, ORIENTACIÓN PINTURA

PRESENTA:  
MIRIAM GUADALUPE PUENTE ESTRADA

TUTOR:  
DR. MARCO ANTONIO ALBARRÁN CHÁVEZ (FAD)

COMITÉ TUTORIAL:  
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES (FAD)  
DRA. MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RODRIGUEZ (FAD)  
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)  
DRA. BLANCA GUTIERREZ GALINDO (FAD)

México, D.F. Enero 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



## Agradecimientos

*“Las pasiones sobre cuyo origen nos engañamos  
son las que nos tiranizan con mayor dureza.  
Los más débiles motivos son aquellos de cuya naturaleza  
no nos damos cuenta. A menudo sucede que cuando creemos  
que estamos haciendo una experiencia sobre los demás,  
en realidad la estamos haciendo sobre nosotros mismos.”  
Oscar Wilde*

Resulta incierto definir el preciso instante en que nació este proyecto, podría decirse que todos los acontecimientos de mi vida me llevaron a esta única dirección para aventurarme a indagar sobre las emociones. Este proyecto no sólo me obligó a ver el rostro de las personas y tratar de entender las tragedias y dichas que expresan sus gestos, me obligó a verme a mí misma y cuestionarme mis más profundos sentimientos con respecto a la vida, al arte, a la pintura, el conocimiento y el amor. Por esta razón, para hacer más corta mi lista de agradecimientos, tendría que decir que agradezco a la vida y a todas las personas que tuvieron contacto conmigo, porque las emociones existen y se manifiestan en las acciones cotidianas. La ira, el odio, el temor, el resentimiento, la frustración, el dolor, la repulsión, el deseo, el amor, el placer, la alegría y la sorpresa, todo sucede y se detona en presencia de alguien más, incluso el recuerdo de alguien.

Por otro lado, un proyecto de estas características sólo pudo haberse realizado gracias al apoyo del Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM y Programa Jóvenes Creadores FONCA CONACULTA. De igual manera quiero agradecer a mis asesores y maestros: Marco Antonio Albarrán Chávez, Javier Anzures, Blanca Gutiérrez Galindo, María del Carmen López Rodríguez, Fermín Javier Ruiloba Ausín, María Antonia González Valerio, Adriana Raggi, Jesús Lugo, Eric Pérez y una especial gratitud a maestro Julio Chávez Guerrero por escribir el texto de introducción a la exposición La Evidencia del Gesto.



Un singular reconocimiento merece la participación del Actor Mauricio Davison, por creer en este proyecto y contribuir con su talento e imagen para la realización de las obras, le agradezco profundamente su confianza y apoyo.

Quisiera hacer extensiva mi gratitud a mis compañeros y amigos pintores, a Mauricio Zárate por animarme a entrar en la Maestría. A mis compañeros de la Maestría Salvador Sánchez, Aaron Elnecave, Ana Hursh, Carla Ramos, Christian Santana, Jorge Palos y Karen Cheirif, muchas gracias amigos realmente disfruté mucho compartir el taller con un grupo tan entrañable. A la vez, también fue muy enriquecedor dialogar con distintos círculos de pintores fuera de la Academia de San Carlos. También agradezco a mi compañero del FONCA y poeta Luis Paniagua por apoyarme a difundir el resultado de esta investigación y producción en la Facultad de Estudios Superiores de la UNAM en Cuautitlán, Estado de México.

Como en cada uno de mis proyectos y aspiraciones, agradezco de todo corazón el apoyo y amor incondicional de mi familia. A mi madre Guadalupe Estrada por ser un alma tan sensible, por conmoverse y preocuparse por los acontecimientos de mi vida. A mi Padre por su fe en mis capacidades y en mi valor para seguir adelante. A mis hermanos Hugo y Rogelio por darme ánimos. A mi hermana Brenda y su mamá Ana por estar siempre en mis exposiciones.

Finalmente le agradezco de una forma muy especial a la persona que padeció más de cerca todas mis dudas y mi locura, quien me ayudó a confiar en mi misma, quien me escuchó y ayudó a profundizar mis ideas y sentimientos, quien me brindó su cariño incondicional y me dio la fuerza para continuar mi propio camino, gracias Salvador Araujo.

## ÍNDICE

Introducción: <i>La dirección en que crece tu miedo</i>	1
Capítulo 1: <i>La lógica del juego</i>	
1.1 Charles Le Brun, pasión domesticada	15
1.2 <i>Técnica Duchenne</i>	33
Capítulo 2: <i>Intuición en la ejecución</i>	
2.1 Rembrandt, teatro de las emociones	49
2.2 <i>Stop Emotion</i>	62
Capítulo 3: <i>Inversión emocional</i>	
3.1 Rothko, experiencia del drama humano	77
3.2 <i>Topología Cutánea</i>	90
Conclusión: <i>La evidencia del Gesto</i>	121
Bibliografía	132
Lista de imágenes	136
Anexos: <i>Senderos que se bifurcan</i>	
1 Pintura Empática y Arte Digital	139
2 <i>Retratos de Dorian Grey</i>	146
3 <i>Rostro Modular</i>	152
4 <i>Muecas</i>	161



## INTRODUCCIÓN

*Uno de los caminos seguros que conducen al  
verdadero futuro, pues también existe un futuro falso,  
es ir en la dirección en que crece tu miedo.  
Milorad Pavić (Diccionario Jázaro).*

Esas fueron las palabras de Nikon Sevasto, nombre con el cual habitó Satanás en la región balcánica, antes de ir de caza una mañana. Nikon capturó a su propia alma, el arcángel Gabriel, y le pidió su mediación para hacer pinturas en su honor. Dado que Nikon era zurdo, la recomendación del arcángel fue simplemente cambiar de mano y comenzar a pintar con la derecha. La pintura de Nikon adquirió una belleza inigualable, él solía decir que cuando pintaba era como si usase un diccionario de colores y el espectador, con las palabras de ese diccionario, componía las oraciones y los libros, es decir los cuadros. Un buen día pensó que si así pintaba con la mano derecha pintaría mejor con la izquierda. Su pintura seguía siendo magnífica, pero poco a poco los demás pintores comenzaron a pintar tan bien como él. Nikon se preguntó de qué le servía ser un pintor de iconos como todos los demás, entonces rechazó sus pinceles y nunca más pintó un cuadro.<sup>1</sup>

El relato de Nikon alude a una etapa de introspección dentro del proceso creativo, el encuentro de un pintor con su alma en la búsqueda de un camino que perfeccione su pintura. La mediación del arcángel aparece como una manifestación de la inspiración divina. Y en efecto, el artista puede experimentar su proceso como un fenómeno inconsciente que impulsa y modela su intención. Al pintar, ciertos condicionamientos motrices y creencias se filtran en la acción del pintor. Si esta creencia es entendida como Pere Salabert sugiere, entonces

---

<sup>1</sup> Milorad Pavić, *Diccionario jázaro Novela léxico*, Ejemplar masculino, Traducción de Dalibor Soldatic, Editorial Anagrama, Col. Panorama de narrativas, 1989, Barcelona.

encierra en su interior una región instintiva que le permite al artista encontrar relaciones afectivas entre las cosas, evitando la regulación de un método.<sup>2</sup> La creencia del pintor implica una confianza narcisista, la seguridad en sí mismo que según Salabert puede interpretarse como una fe laica inevitable.<sup>3</sup> El poder de su voluntad lo guía en el flujo continuo entre la intuición y la razón, pero ¿cuáles son los factores que impulsan la voluntad y alimentan la obstinación del artista?

En una cultura creacionista como la occidental, la analogía entre el artista y dios o el principio creador de todas las cosas dio origen a la idea de la inspiración divina, introducida por Platón en el *Ion o de la poesía*: “La musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo, y se forma una cadena de inspirados. No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas.”<sup>4</sup> Para Platón el término *techné* puede significar arte o ciencia, un *saber hacer*. Los poetas a menudo hablan de asuntos en los cuales no son expertos, desde hazañas heroicas hasta técnicas ancestrales. Al no conocer todos los detalles que están de por medio en los temas que trata, el poeta puede pasar por un hombre injusto que habla sobre algo que desconoce o por un hombre divino inspirado por las musas y siempre es “mucho mejor pasar por un hombre divino.”<sup>5</sup>

La imagen del artista como hombre divino funcionó por un tiempo como una respuesta provisional sobre la fuente de su inspiración y motor de su creación. La inspiración divina absolvía al artista de la necesidad de tener una consciencia sobre los temas que abordaba. Pero las transformaciones de la concepción del arte trajeron consigo nuevos cuestionamientos que no podían satisfacerse con la simplicidad de ese argumento. Kant (1724-1804), por ejemplo, introdujo la idea del genio como alguien con el talento innato de descubrir las reglas de la naturaleza pero incapaz de comunicar su proceso creativo y las reglas que determinan su

---

<sup>2</sup> Salabert, Pere. *Teoría de la Creación en el Arte*. Madrid: Akal/Arte y Estética, 2013, p. 20.

<sup>3</sup> *Íbidem*, p. 25.

<sup>4</sup> Platón. *Diálogos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1921-22, p. 355.

<sup>5</sup> *Íbidem*, p. 374.

creación. De ahí que la originalidad sea una de las principales características del genio, al carecer de un método que pueda ser transmitido, su obra puede ser imitada y despertar el talento de otros genios pero no igualada.

Así que dentro del campo de la creación artística aparentemente siempre existe un aspecto que escapa de la consciencia del artista o que participa indirectamente en su creación. Por lejanas que parezcan en el tiempo, estas ideas contribuyeron a la construcción del antagonismo entre arte y ciencia, intuición y razón y, a su vez, al cuestionamiento sobre la aportación que el arte hace a la esfera del conocimiento. En pleno siglo veintiuno parece que las fronteras entre el arte y la ciencia se han desdibujado y aunque en el campo de la ciencia la subjetividad y afectividad, han cautivado el interés de los científicos, abriendo nuevas rutas de investigación; en el arte la introducción de la metodología científica ha generado más confusiones que aportaciones. Los artistas que aspiran a integrarse al ámbito académico o a recibir cualquier tipo de apoyo institucional a nivel nacional e internacional, ahora están obligados a justificar conceptualmente sus propuestas y proyectos como si existiera una certeza sobre los resultados. Sin embargo, muy en el fondo la idea del genio y del hombre divino continúa teniendo eco en la forma en que un artista enfrenta su propio trabajo e incluso dentro de la mitología que abunda sobre la educación artística. Ni siquiera la lógica y el rigor de Kant fueron capaces de derrumbar la creencia en el artista como un ser superior y del misterio que se encuentra detrás de la creación de una obra.

Si bien la falta de conciencia sobre el método en que el artista da cuerpo a su obra es uno de los aspectos que contribuyeron al mito del artista como ser superior, otro aspecto irrenunciable es el efecto que la personalidad y el contexto en que vive el artista genera en su obra. Alejado de la rigidez filosófica de Kant, el espíritu del romanticismo se reflejaría con más fuerza en la filosofía de Johann Gottfried von Herder (1744-1803). Herder fue uno de los primeros en introducir el concepto de expresionismo según el cual el valor de una obra de arte radicaba en el hecho de constituir una expresión de su creador, el cual de manera consciente

o inconsciente reflejaba en su obra su propia actitud ante la vida. “El valor de una obra de arte debe analizarse en relación con el grupo particular al que se dirige, la intencionalidad del hablante, del efecto sobre los interlocutores y del vínculo que se crea automáticamente entre el hablante y el interlocutor.”<sup>6</sup> Estos factores que considera Herder resultan indispensables para acercarse a una obra, pero es difícil identificar hasta qué punto el artista puede reconocer la manera en que estas variables influyen dentro de su proceso creativo. Así que ambos aspectos, los interiores que impulsan el proceso de un artista y los exteriores que definen hasta cierto punto la forma que tendrá y la manera en que será recibido parecen escaparse de la consciencia del artista en la ejecución de su obra.

Al mismo tiempo, ideas como las anteriores alimentaron el supuesto de que ciertas prácticas artísticas, en especial las *expresionistas*, dependen en gran medida de la convicción del pintor en ciertos principios “artísticos”, vinculados a su sensibilidad particular así como a su autobiografía, de modo que cualquier idea que pueda “contaminar” la auto-expresión debe ser evadida e ignorada por el bien de la obra. ¿Hasta qué punto un pintor debe permanecer ciego ante la historia de las ideas que conforman la tradición pictórica de la cultura occidental y la forma en que dicho conocimiento estimula o frena su proceso creativo?

Por otra parte, el impacto de la práctica pictórica sobre el estado afectivo del autor es un aspecto poco estudiado y la reacción del pintor a ese estado es difícil de valorar. Frecuentemente el pintor asume ese riesgo como parte del proceso creativo y busca el equilibrio en otro tipo de experiencias gratificantes, muchas de las cuales han conformado el paradigma del pintor bohemio. Tarde o temprano llega un momento en que el pintor se cuestiona sobre la naturaleza de su proceso y las ideas que lo acompañan, al menos eso fue lo que sucedió en mi caso. Aunque la idea del artista como hombre divino o del genio del romanticismo

---

<sup>6</sup> Berlin, Isaiah, Sir. *Las raíces del romanticismo : conferencias A.W. Mellon en Bellas Artes, 1965, The National Gallery of Art, Washington D.C.*; ed. de Henry Hardy ; traducción de Silvina Mari. Madrid : Grupo Santillana, 2000, p.91.

parezca anacrónica en pleno siglo veintiuno lo cierto es que aún dentro de los círculos académicos existe una resistencia o confusión sobre qué tan consciente tiene que ser un artista sobre sus métodos y si el conocimiento de su cultura tiene un efecto positivo sobre su creación o uno limitante.

Con todo, la existencia de un grado académico como el de Maestro en Artes Visuales pone en evidencia el conflicto de intereses entre el proceso de creación y el de investigación en el campo del arte. Aún no queda claro cuál es la relación entre la investigación y la producción artística, incluso hay quienes afirman que no debe haber una relación entre ambos, y que el artista puede dividirse en dos: el investigador y el pintor.

Desde un principio la actitud que guío la producción e investigación que presento en este texto es que, al menos en mi caso, es inevitable que todos los elementos que rodean la producción artística afecten en cierta medida la obra. Algunos de estos factores provienen de la investigación, otros del ámbito de la experiencia personal. Para el historiador del arte los aspectos biográficos resultan una fuente de información valiosa, que puede brindar datos sobre el contexto cultural en que se generó la obra y la manera en que esta fue recibida. Pero cuando el investigador es el mismo artista entonces esa información biográfica parece restarle objetividad a la investigación y por lo tanto la contribución del artista es puesta en duda. El artista contribuye con su obra, no con sus palabras, la misma posición que defendía Sócrates en su diálogo con Ión. Y si el artista habla sobre su propia vida el resultado parece más una confesión que un posicionamiento con respecto al arte, en mi caso sobre la pintura. Por esta razón, elegí no incluir ninguna referencia autobiográfica en este escrito, lo cual no significa que experiencias personales profundas se encuentren detrás de las decisiones que dieron forma tanto a la investigación como a la producción, inclusive la misma selección del tema.



Acepto que la obra es la aportación más importante que hace un artista, pero en esta época de crisis sobre los fundamentos y profesionalización del arte, las palabras del artista resultan imprescindibles. Los límites de esta investigación fueron forjados por dos condiciones; la primera es una metodología basada en mi propio proceso creativo; la segunda, que la experiencia personal del artista, su vida, es aceptada dentro del campo académico como objeto de estudio pero no como fuente de conocimiento. Mi estrategia para hacerle frente a esas limitantes fue comenzar por la aceptación de una ceguera con respecto a todo aquello que consideraba evidente y certero en la pintura, lo cual me llevó a una revisión de la historiografía del concepto de expresión en la historia de la pintura. El propósito de esta revisión fue suscitar un cambio epistemológico sobre mi manera de ver la pintura que afectaría a su vez mi proceso creativo y por lo tanto el cuerpo de obra generado durante el proyecto.

En suma, mi ingreso al programa de la Maestría en Artes coincidiría con la necesidad de cuestionar las premisas fundamentales de mi visión de la pintura y replantear mi vocación. Pero el camino de esta investigación no estaría definido por un programa lógico que siguiera una secuencia lineal de argumentos para comprobar una hipótesis. Antes bien respondió a la misma naturaleza de mi proceso creativo y por lo tanto adquirió un curso complejo guiado por la identificación de analogías.

La analogía propuesta tiene como ejes de construcción de sentido dos ideas principales la *expresión* y la *empatía*, acotadas por una idea secundaria que refuerza la unidad de ambas: *La expresión facial de las emociones*. Ambas ideas forman parte de las premisas fundamentales de la tradición pictórica. Aunque la última se desarrolló a partir del siglo veinte, podría decirse que su presencia dentro de las discusiones teóricas y las propuestas pictóricas de artistas de siglos anteriores se encontraba implícita en la preocupación por conseguir una respuesta empática por parte del espectador, un impacto afectivo, es decir, conmoverlo.

Dentro de la práctica pictórica suele identificarse (por la “crítica”) la noción de *expresión* con ciertos recursos plásticos como: “las pinceladas nerviosas, la aplicación de empasto pesado, el contraste entre colores y los contornos oscuros”.<sup>7</sup> También se aplica este término para referirse a cualidades abstractas relacionadas con la gestualidad, es decir la manera en que las pinceladas revelan la mano o la acción del pintor, como: fluidez, rigidez, viveza, libertad, intensidad, soltura, espontaneidad o timidez.

La expresión no es un concepto aislado, por definición cuando se habla de expresión en el arte se habla de algo muy particular: *La expresión de las emociones*. Detrás de las diversas propuestas teóricas que han abordado el tema de la expresión en el arte es posible vislumbrar que el problema sobre la expresión de las emociones engloba la esencia del fenómeno de creación artística como una experiencia que aspira a ser compartida, no sólo a un nivel intelectual sino también afectivo.

Por ejemplo, el filósofo e historiador británico, R.G. Collingwood (1889-1943) propone una definición del arte como expresión. Para él, “el sello característico de la expresión propiamente dicha es la lucidez o inteligibilidad; una persona que expresa algo adquiere de ese modo conciencia de qué es lo que expresa, y permite a otros tener conciencia de ello en esa persona y en ellos mismos.” Pone como ejemplo el trabajo del actor, y dice que si su objetivo es el arte, lo que el actor se propone “no es producir un efecto emocional preconcebido sobre su público por medio de un sistema de expresiones, o lenguaje, compuesto en parte de palabras y en parte de gestos para explorar sus propias emociones; es descubrir en él mismo emociones de las cuales no se percataba y, permitiendo a los espectadores presenciar el descubrimiento, darles oportunidad de hacer un

---

<sup>7</sup> Buchloh, Benjamin H.D. "Figuras de Autoridad, claves de la regresión, Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea (1981)." En *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, edited by Brian Walls, 464. Madrid: AKAL, 2001, p. 120.

descubrimiento similar acerca de sí mismos.”<sup>8</sup> Lo mismo podría decirse, según Collingwood, de cualquier otro artista ya sea poeta, músico o pintor.

Para el filósofo y pedagogo John Dewey (1859-1952), uno de los fundadores del pragmatismo, la experiencia estética denota el punto de vista del consumidor más que del productor.<sup>9</sup> Para percibir un objeto como obra de arte el contemplador debe crear su propia experiencia. La emoción es, para Dewey, la fuerza móvil y cimentadora que proporciona unidad cualitativa a las partes variadas de una experiencia. Aunque la creación de la experiencia incluya relaciones comparables a las que sintió el creador, lo que le falta al contemplador para ser artista es la capacidad para elaborar una idea y una emoción vagas, en términos de un medio definido. Siguiendo este razonamiento la expresión es la clarificación de una emoción turbia; los apetitos del contemplador se conocen a sí mismos cuando se reflejan en el espejo del arte, y al conocerse quedan transfigurados.<sup>10</sup>

Dewey y Collingwood escribieron sus teorías a mediados de los treinta, el primero destaca el tema de la expresión como núcleo de su teoría mientras que el segundo le da un papel fundamental a la emoción. Ambas teorías fueron relativamente opacadas por el giro conceptual que provocarían las ideas de Walter Benjamin (1892-1940) sobre la transformación tecnológica de los medios<sup>11</sup>. Sin embargo, el problema de la expresión en el arte sería retomado por otros teóricos a finales del siglo XX.

---

<sup>8</sup> Collingwood, R.G. *Los principios del arte*. Primera reimpression, edición 1960. Trad. Horacio Flores Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 119.

<sup>9</sup> Dewey, John. *El arte como experiencia*. Trad. Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós Estética 45, 2008, p.54.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>11</sup> Shiner, Larry. "Three Philosopher-critics on the Division of Art." En *The invention of Art: A Cultural History*, Larry Shiner, 263-266. Chicago: University of Chicago Press, 2001, ps. 263-266.

En los ochenta, Ernst H. Gombrich<sup>12</sup> (1909-2001) propuso una alternativa a lo que llamó la *teoría centrífuga*, la cual indica un movimiento que va del interior al exterior, es decir aquella que identifica la expresión de las emociones con el síntoma de las emociones del artista. En su lugar, Gombrich propone una *teoría centrípeta*, en la cual “los signos expresivos aparecen en primer lugar, y son ellos precisamente los que propician una respuesta emocional en el actor, el orador y en cualquier artista; sea éste un pintor, un poeta o un músico.” En realidad, la primera teoría encarna uno de los clichés más comunes con respecto al arte, la idea que el artista pinta lo que siente y que el cuadro sólo es un reflejo de aquello. La segunda teoría ya se encontraba implícita dentro de las reflexiones de Dewey, de ahí que las emociones aparezcan como un criterio de valuación y la obra se presente como un detonador de experiencias estéticas.

Poco después de la muerte de Gombrich, Julian Bell (1952-) pintor y crítico de arte publicaría su libro *¿Qué es la pintura?, Representación y arte moderno*. Bell señala que la expresión no es exactamente una alternativa a la representación sino un modo de experimentar el acto de representación, como si fuera un esfuerzo corporal para extraer o exprimir del interior de uno mismo lo que será representado.<sup>13</sup> La escala que traza sobre las nociones de *lo que se expresa* en la pintura fue uno de los puntos de partida para mi investigación. Bell dice que nuestras nociones acerca de lo que se expresa pueden desplazarse a lo largo de una escala que va desde la “cualidad intrínseca” o la manera de ser de las cosas, el “significado”, el “sentimiento” hasta el “yo”, lo que se conoce como expresión propia. Probablemente el menos estudiado de estos valores sea el primero “cualidad intrínseca” o “el Dao de las cosas” que Bell relaciona con la actitud que

---

<sup>12</sup> Gombrich, E. H.(Ernst Hans). "Four Theories of Artistic Expression." *Architectural Association Quarterly* 12, no. 4, 1980 ps. 14-19.

<sup>13</sup> Bell, Julian. *¿Qué es la pintura?, Representación y Arte Moderno*. Barcelona: Galaxia de Gutenberg, 2001, p. 145.

debe tomar el pintor según los cánones de la pintura tradicional china<sup>14</sup>. En cambio es más conocida “la expresión al servicio del significado”, la cual se definía a través de los gestos y el lenguaje corporal de los personajes de un cuadro. Este recurso fue ampliamente explorado para cumplir la función general de la pintura solemne, dedicada a motivos bíblicos e históricos, cuya ambición era conseguir una lectura clara por parte del espectador para dotar de verosimilitud al relato.<sup>15</sup> Bell se refiere a la transición desde la noción de expresar el sentimiento a expresar el yo como “la idea de que las pinturas expresan al pintor- una noción desarrollada del romanticismo mediante los valores de la autenticidad, espiritualidad, sublimidad y, más recientemente, con el recurso al carácter corporal y sexual de las personas-”.<sup>16</sup> La expresión personal se manifiesta a través de un repertorio que integra color y textura, a diferencia de la expresión en la “pintura solemne”, donde la forma es lo más importante. El cuerpo sigue siendo esencial, sin embargo, en este caso se trata del cuerpo del pintor, a través del movimiento, o del cuerpo de la pintura, es decir, su materialidad. El enfoque de Bell, fue indispensable en mi aproximación al tema de la expresión de las emociones; tal vez debido a la empatía generada por el hecho de que Bell, desde la visión de un pintor, había conseguido transmitir los retos y convenciones que intervienen no sólo en la pintura sino en el acto de pintar.

El canon que sirvió de dirección para este proyecto fue precisamente la empatía, la identificación de ciertos rasgos comunes entre mi proceso creativo y el de otros pintores. Además de la relación de la obra de estos pintores con el tema de la expresión de las emociones, un criterio relevante para la selección fue el acceso a fuentes que sirvieran como evidencia de las investigaciones personales

---

<sup>14</sup> Este elemento poco estudiado en la bibliografía occidental me llevaría a profundizar el estudio de la expresión en la pintura tradicional China. Bell únicamente menciona que los procedimientos del pintor chino pretenden conjuntar cuanto participa en la actividad del pintor-ojo, mano, cuerpo, mente, pincel y tinta, con los aspectos generales de esta cualidad intrínseca

<sup>15</sup> Bell, Julian. *¿Qué es la pintura...*, *op.cit.*, p.150.

<sup>16</sup> *Íbidem*, p.184

de estos artistas y la manera en que dichas investigaciones definieron el curso de su producción.

Dado que el interés principal de esta investigación se encuentra en las creencias e ideas que sirven como fundamento y motor del proceso creativo de los pintores, este estudio no incluye análisis formal de las obras, ni se ocupa en sugerir una interpretación o un análisis iconográfico. La analogía que propongo entre la expresión facial y el gesto pictórico se manifiesta en la forma en que el espectador entra en contacto con la obra. Así como la expresión facial de una persona detona un impacto afectivo en quien lo ve y motiva cierto tipo de acciones en respuesta, del mismo modo la expresión en la pintura provoca un impacto afectivo en el espectador y es la cualidad de ese impacto quien define cómo será visto el cuadro.

La relación entre mi propia investigación y la obra le dio un carácter eminentemente pragmático a la estructura de este trabajo.<sup>17</sup> La búsqueda sobre el fundamento de mi propuesta plástica sólo puede confirmarse en la medida en que permitiera un acercamiento más eficaz a mi producción artística, desde las raíces del proceso creativo hasta su contacto con el espectador. Por eficaz entiendo un proceso que coincide con el pensamiento chino:

“volver” a la “raíz”, a la “base”, o sea al punto de partida de lo que como condición, llevado luego por la evolución de las cosas, irá progresivamente imponiéndose sólo. El efecto, entonces, no es sólo probable, como en relación construida de medios a fin, sino que, emanando *sponte sua*, se produce infaliblemente.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> La importancia del pragmatismo radica en que, desde un enfoque pragmático, “la legitimidad de una hipótesis no se deriva del lugar de donde provino la idea sino de lo que se puede hacer con ella y de si la experiencia futura la sustenta o no”. Houser, Nathan, *¿Qué es el pragmatismo y por qué es importante?* Conferencia impartida en diversas Universidades de Buenos Aires, 4-6 septiembre 2006 Traducción castellana de Óscar Esquisabel [www.unav.es/gep/HouserImportanciaPragmatismo.html](http://www.unav.es/gep/HouserImportanciaPragmatismo.html) [Consultado el 18/12/2014].

<sup>18</sup> Julien, Francois. *Tratado de la Eficacia*. Trad. Anne-Hélène Suárez. Madrid: Siruela, 1999, p. 81.

El trabajo está dividido en tres capítulos que tienen como eje principal una dimensión cognitiva distinta a partir de la cual se desarrolla el proceso creativo: *lógica del juego, la intuición en la ejecución, inversión emocional*. Cada capítulo consta de dos secciones, la primera expone la estrategia con la cual un pintor enfrenta la expresión de las emociones, como ejemplo de cada una de las tres dimensiones cognitivas mencionadas. La segunda sección corresponde a mi producción pictórica en diálogo con el pintor seleccionado.

El primer capítulo *lógica del juego*, se refiere a la dimensión racional en la pintura. El ejemplo paradigmático sobre la expresión facial de las emociones es la propuesta de Charles Le Brun<sup>19</sup> y su *Expresión de las pasiones* basadas en el tratado de Descartes<sup>20</sup>, *Las pasiones del Alma*. La segunda sección se refiere a la serie *Técnica Duchenne*, obras de experimentación técnica con copal y cuya referencia formal consiste en imágenes conocidas del *Mécanisme de la Physionomie humaine* del médico francés de finales del siglo XIX Guillaume Duchenne de Boulogne<sup>21</sup>.

El segundo capítulo trata el tema de la *intuición en la ejecución*. La primera sección rescata dos aspectos relevantes en el proceso de Rembrandt: como actor, la exploración de la expresión facial de las emociones en sus autorretratos dibujados y como pintor, el papel de la intuición en la materialidad de su pintura. La segunda sección se refiere a la primera serie del proyecto pictórico, titulada *Stop-emotion*. Siguiendo con la misma bifurcación entre el actor y el pintor, esta serie fue elaborada con la generosa colaboración del reconocido actor Mauricio

---

<sup>19</sup> Charles Le Brun (París, 1619- id.,1690) Pintor francés. Fue uno de los fundadores de la Real Academia de Pintura y Escultura de París. Nombrado pintor del rey, fue director y organizador de las obras de Versalles.

<sup>20</sup> René Descartes (La Haye, Francia, 1596 - Estocolmo, Suecia, 1650) Filósofo y matemático francés.

<sup>21</sup> Guillaume Benjamin Amand Duchenne, conocido como Duchenne de Boulogne (Boulogne-sur-Mer, 1806 - París, 1875), fue un médico e investigador clínico francés del siglo XIX que se considera como pionero en la neurología y en la fotografía médica

Davison y tomando como guion las siete expresiones faciales de las emociones propuestas por las investigaciones del psicólogo estadounidense Paul Ekman.<sup>22</sup>

El tercer capítulo trata la dimensión de la *inversión emocional*, es decir la pintura como una experiencia. La primera sección recupera las reflexiones sobre la expresión de las emociones en los escritos de Rothko<sup>23</sup> y el giro hacia la noción del gesto pictórico como expresión personal. La segunda sección se refiere a la serie *Topología Cutánea*, cuadros de gran formato de detalles del rostro, donde a la sensualidad, el pliegue, el tacto y la textura de la superficie pictórica se suman la experiencia emotiva que filtra contenidos inconscientes en la obra.

El trabajo se encuentra complementado con los anexos que se muestran bajo el título: *Senderos que se bifurcan*. Este apartado hace mención a las obras que se generaron como vías alternativas dentro de mi producción pictórica. Una de las premisas de este proyecto fue desarrollar en la medida de lo posible cada una de las vías de exploración plástica que fueran surgiendo dentro de la producción. De todas las piezas realizadas sólo una, *Rostro Modular*, se incorporaría al proyecto *La evidencia del Gesto*.

Finalmente, el carácter académico y teórico de este escrito no debe eclipsar el motor que diera origen a toda la producción que comprende el proyecto *La evidencia del Gesto*. Además de definir el fundamento de mi práctica pictórica y entrar en discusiones teóricas sobre el concepto de expresión en la pintura, el principal impulso que generó todas estas inquietudes respecto a la relación empática entre el autor, la obra y el espectador, fue identificar la necesidad de conocer la naturaleza de las emociones en la vida cotidiana, de ahí que la expresión facial de las emociones se volviera el eje principal la obra. Décadas de investigaciones sobre la neurofisiología de las emociones comienzan a revelar el papel primordial que desempeñan las emociones y la intuición en la toma de

---

<sup>22</sup> Ekman, Paul. *Unmasking The Face, a Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions*. Cambridge: Malor Books, 2003.

<sup>23</sup> Rothko, Mark. *La realidad del artista*, Trad. Marisa Abdala. Madrid: Síntesis, 2004.



decisiones, poniendo en evidencia que la dimensión afectiva de la racionalidad es una vía legítima para la obtención de conocimiento y el desarrollo personal. Justo en una época que parece haber hecho a un lado la dimensión afectiva de la creación privilegiando las discusiones teóricas a favor de las justificaciones conceptuales del arte, resulta necesario superar la barrera de dividir la mente y el cuerpo para conciliar a las ideas y las emociones, a la mente y el corazón en los discursos artísticos, comenzando por aquellos de carácter académico.

## CAPÍTULO 1:

### *La lógica del juego*

#### 1.1 Charles le Brun; La pasión domesticada

A finales de los setenta el historiador de arte André Chastel (1912-1990) anunciaba el debilitamiento del modelo lingüístico que había dominado las ciencias humanas por más de un cuarto de siglo. En su seminario sobre el *Gesto en el arte del Renacimiento*, que tuvo lugar en el Collège de France<sup>24</sup>, evidenció una marcada tendencia hacia la moderación del “punto de vista dogmático según el cual el lenguaje es constitutivo de la conciencia hasta el extremo de que el psiquismo en su totalidad debe ser interpretado en función de las leyes del discurso.”<sup>25</sup> Según Chastel, era “indispensable que se descubriesen, como contrapartida, la existencia y las modalidades de la comunicación no verbal.”<sup>26</sup> El nacimiento de esta rama de conocimiento representó una alternativa para la investigación en las ciencias humanas, un camino complementario a aquél de la lingüística. Justo en esa época aparecieron las publicaciones más emblemáticas sobre el estudio de la comunicación no verbal, *El Mono Desnudo* (1967) de Desmond Morris y *La comunicación no verbal* (1973) de Flora Davis.

Aunque las experimentaciones de carácter científico en la investigación de la comunicación no verbal son muy recientes, es posible rastrear sus orígenes hacia 1872, año de la aparición del célebre libro de Charles Darwin, *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*. Darwin utilizó prácticamente todas las fuentes disponibles en su momento. Su libro incluía las fotografías del médico francés Guillaume Duchenne, quien en *Mécanisme de la Physionomie humaine*

---

<sup>24</sup> Chastel, André. *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela, 2004, p. 23.

<sup>25</sup> *Íbidem*, p. 24.

<sup>26</sup> *Íbid.*, p. 24.

(1862)<sup>27</sup> analizó el papel de los músculos faciales en la configuración de las expresiones mediante la aplicación de corrientes eléctricas en el rostro. El título completo del libro fue *Mecanismo de la fisionomía humana o análisis electrofisiológico de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas*. La serie de fotografías publicadas en el libro además de ilustrar los resultados de su investigación fueron propuestas por Duchenne como fuente de inspiración para la representación del rostro en el arte. Algunas de ellas incluso trataban de recrear escenas que podrían provenir de temas abordados en la pintura como el éxtasis místico. Claro que la presencia de los electrodos utilizados para la estimulación eléctrica de los músculos y en algunos casos la presencia del propio Duchenne aplicándolos, generaban una atmósfera inquietante cercana al registro de un método de tortura. Sin embargo, el modelo era una persona que tenía paralizados los músculos faciales, y no percibía el dolor en esas áreas. Lo anterior aseguraba que las expresiones causadas por los movimientos de los músculos eran producto de las estimulaciones eléctricas y no por movimientos fingidos o causados por emociones reales.

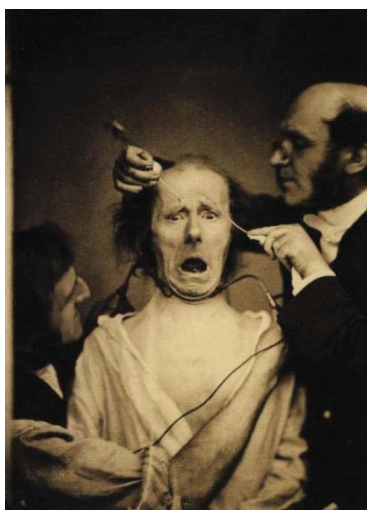


Figura 1 Guillaume Duchenne provocando una expresión de miedo por estimulación eléctrica

---

<sup>27</sup> Duchenne, Guillaume-Benjamin. *The Mechanism of Human Facial Expression* / By G.-B. Duchenne de Boulogne ; ed. and trad. Andrew Cuthbertson. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

El método de Darwin para discernir hasta qué punto los gestos expresan realmente estados de ánimo, consistió en reunir información a partir de la observación y análisis de fuentes tan diversas como: la observación de las expresiones faciales de niños, enfermos mentales, personas de distintas razas y animales domésticos. Además, utilizó las imágenes de Duchenne para reunir las apreciaciones de distintas personas, preguntándoles a qué emoción correspondían. Por último, y acaso lo más relevante con respecto al arte, analizó fotografías y grabados de grandes obras maestras.

Había esperado obtener mucha ayuda de los grandes maestros de la pintura y la escultura que son observadores certeros. Así pues, he examinado fotografías y grabados de muchas obras famosas. Sin embargo, salvo algunas excepciones, no me han sido de provecho. La razón es, sin duda, que el principal objetivo de las obras de arte es la belleza, y los músculos faciales contraídos con fuerza la destruyen. La historia de la composición narra con fuerza maravillosa y con realismo mediante recursos complementarios aplicados hábilmente.<sup>28</sup>

En este caso, la decepción de Darwin revela una de las diferencias fundamentales entre la observación científica y la observación artística. Ambos tipos de observación discriminan jerárquicamente la información que sus disciplinas exigen. Por ejemplo, Darwin buscaba evidencias de comportamiento natural, en cambio, las obras artísticas a las que hace referencia se encuentran ineludiblemente insertas dentro de un código visual, carentes de movimiento y congelados en el tiempo. Si la observación de obras artísticas no resultó un apoyo adecuado para el estudio de la comunicación no verbal: ¿cómo es que el arte pudo adquirir la reputación de representar las emociones humanas, al grado de que Darwin llegara a considerarlas como una fuente de información?

Ésa es precisamente la pregunta que plantó el historiador de arte E.H. Gombrich con respecto al problema sobre la acción y expresión en el arte

---

<sup>28</sup> Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*. Navarra: Laetoli, 2009, p.37.

occidental. La trampa en la que cayera Darwin surge de la expresión “sólo le falta hablar”. Según Gombrich “esta fórmula tradicional de elogio de las obras de arte parece dar a entender que la pintura y la escultura pueden ser material adecuado para el estudioso de la comunicación no verbal.”<sup>29</sup> Sin embargo, a la pintura no sólo le falta hablar, le faltan los recursos principales que hacen posible la comunicación, siendo el más importante el movimiento.

Para Gombrich, la explicación a este mal entendido radica en la efectividad del arte para satisfacer ciertos requisitos específicos de verosimilitud, lo cual se logra en un “proceso secular de ensayo y error”. Según esta táctica de calibración, el arte no parte de una observación directa de la realidad para ajustarse a ella; “comienza construyendo “modelos mínimos” que se modifican gradualmente a la luz de la reacción del espectador hasta que se ajustan a la impresión que se desea.”<sup>30</sup> De modo que se han de compensar las carencias del arte por otros medios “hasta que la imagen satisfaga los requisitos que se le imponen”.<sup>31</sup>

El primero de los desafíos ya ha sido señalado por Gombrich y se trata precisamente del movimiento. En consonancia con este factor podrían incluirse también los problemas de la imagen, en relación a la pose, es decir, si la expresión de la que se parte es una pose o una expresión natural. Y finalmente, cómo afecta el contexto la percepción y lectura de la expresión pintada. Aquí es donde los resultados de las investigaciones sobre la comunicación no verbal pueden ser de gran utilidad. En los años cincuenta el consenso era que imágenes estáticas del rostro proporcionaban poca evidencia confiable sobre las emociones. Dicha desconfianza se encontraba justificada por dos razones: la primera era que los resultados obtenidos en la identificación de las expresiones por parte de un espectador podían ser producto, simplemente de la casualidad; la segunda era que en la vida diaria las expresiones que encontramos son movimientos que

---

<sup>29</sup> Gombrich, E.H.(Ernst Hans). *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2000, p. 78.

<sup>30</sup> *Íbidem*, p. 78.

<sup>31</sup> *Íbid.*, p.78.

comienzan sobre la base de la fisionomía<sup>32</sup> de la persona, la cual en algunos casos presenta naturalmente, por ejemplo, un ceño fruncido o una sonrisa tonta. Sin embargo, a raíz de los experimentos que salieron a la luz en los años setenta, el consenso ha cambiado; de tal suerte que las fotografías estáticas de un rostro expresando una forma extrema de emoción pueden producir juicios confiables al menos de un rango limitado de emociones básicas.<sup>33</sup>

La principal evidencia que dio lugar a este giro fue aportada por las investigaciones del psicólogo norteamericano Paul Ekman, quien en 1965 orientó su investigación hacia la expresión facial de las emociones. Cuando comenzó su proyecto estaba convencido de que la expresión y el gesto eran factores socialmente aprendidos y que variaban de una cultura a otra, tal como proponía, entre otros, la antropóloga Margaret Mead. Darwin había sostenido lo contrario, trató de diferenciar las expresiones innatas o instintivas de aquellas expresiones y gestos convencionales, adquiridos por el individuo en las primeras etapas de la vida.<sup>34</sup> Pero su hipótesis sobre las emociones se vio opacada por el resplandor de su teoría evolutiva.

Para sorpresa de Ekman, su investigación lo llevó en la misma dirección a la que apuntaba la corazonada de Darwin. La imagen desempeñó un papel muy importante dentro de su proyecto. Ekman tomó fotografías de distintas expresiones faciales en las cuales un actor realizaba los movimientos musculares dictados por el psicólogo. Aquellas expresiones que reflejaran una emoción extrema fueron presentadas a personas de diferentes culturas, entre ellas dos tribus de Nueva Guinea. Sus experimentos demostraron que existen al menos siete expresiones faciales universales: La ira, el miedo, la tristeza, la alegría, la

---

<sup>32</sup> Fisionomía (del gr. "physis", naturaleza, y "gnomon", juzgar o interpretar) En español. el nombre de la disciplina ha dado origen a la palabra "fisionomía" o "fisonomía", cuyo significado se refiere al aspecto particular del rostro de una persona.

<sup>33</sup> Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions, the Origin and the Influence of Charles le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*. New Haven & London: Yale University Press, 1994, p. 2.

<sup>34</sup> Darwin, Charles. *La expresión de las emociones.....*, *op.cit.*, p. 37.

sorpresa, el asco y el desprecio. En 1978 hizo público junto con su colega Wally Friesen su Sistema de Codificación de la Actividad Facial, conocido por sus siglas en inglés como FACS (*Facial Action Coding System*). La efectividad de este sistema puede comprobarse mediante su aplicación en la actualidad como herramienta en la investigación científica, la animación digital e inclusive para la detección de mentiras.<sup>35</sup> Sin embargo, más allá del uso que pueda darse a esta herramienta, lo interesante es cómo el estudio de la expresión facial puede aportar conocimiento que contribuya a una mayor comprensión sobre la naturaleza de las emociones.

Ahora bien, el hecho de que la mayoría de los experimentos se hayan llevado a cabo por medio de fotografías estáticas es “una ventaja para aquellos interesados en el arte, donde surgen problemas similares en el reconocimiento de un caso seleccionado de un continuo”<sup>36</sup>. Al menos así lo señala la Jennifer Montagu en su libro *The Expression of the Passions, the Origin and Influence of Charles le Brun's Conference sur l'expression générale et particulière*. En la introducción a su tesis doctoral la autora expone los desafíos que representa el estudio de la expresión facial tanto para los psicólogos como para los artistas. Uno de estos desafíos es, como se dijo, la cuestión sobre la validez entre las expresiones posadas en contraposición a las espontáneas. Este es un reto al que se enfrentan tanto científicos como artistas, dada la dificultad de capturar imágenes que correspondan a expresiones de emociones en el momento en el que ocurren. Afortunadamente, como lo comprueba el experimento de Ekman, existe evidencia de que las expresiones posadas pueden reconocerse con más facilidad que las espontáneas.

Por otra parte, se sabe con seguridad que el contexto tiene un poderoso efecto en la expresión que se lee de un rostro neutral. Un ejemplo muy citado de

---

<sup>35</sup> Ekman, Paul. *¿Qué dice ese gesto?* Trad. Jordi Joan Serra. Barcelona: RBA, 2004, p. 32.

<sup>36</sup> Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions...*, *op.cit.*, p. 6.

este fenómeno es el *efecto Kuleshov*<sup>37</sup>. Este experimento, realizado por el pionero del cine soviético Lev Vladímirovich Kuleshov, consistía en mostrar, a través del montaje, la yuxtaposición de un mismo primer plano del actor Iván Mozzhujin con planos de un plato de sopa, una niña en un ataúd y una mujer en un diván. Las tres breves secuencias hacían al espectador reconocer en la impassible cara del actor las sensaciones de hambre, dolor y lujuria.

Como puede observarse, en esta clase de estudios, el uso de imágenes estáticas ha resultado ser un elemento imprescindible, aunque no suficiente para el estudio de la expresión facial de las emociones. La mayoría de estos experimentos combinan información proveniente no sólo de distintas fuentes como videos, entrevistas, estadísticas, etc., sino también de distintas disciplinas. El método que Darwin utilizó sería un buen ejemplo. El tratado más antiguo consultado por Darwin fueron las “famosas” *Conferences sur léxpression générale et particuliére* del pintor Charles le Brun, publicadas en 1667.<sup>38</sup> Pero, los comentarios que realiza Darwin sobre las descripciones de Le Brun más que aplaudirlo lo ridiculizan. Como ejemplo “de los sorprendentes absurdos que se han escrito sobre el tema” incluye una cita textual sobre la expresión del espanto:

La ceja bajada de un lado y elevada del otro muestra que la parte elevada parece acercarse al cerebro para confirmar el daño percibido por el alma, mientras que la parte bajada y que parece hinchada nos lleva a ese estado debido a los abundantes espíritus que vienen del cerebro, como para cubrir el alma y defenderla del mal que teme; la boca muy abierta muestra el sobrecogimiento del corazón por la sangre que se retira hacia él, lo cual obliga al mismo al querer , a hacer un esfuerzo que provoca que la boca se abra exageradamente, y que, al pasar por los órganos de la voz, forme un sonido que no es en absoluto articulado; y si los músculos y las venas parecen hinchados es simplemente por los espíritus enviados allá por el cerebro.”<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> *Íbidem*, p. 2.

<sup>38</sup> Darwin, Charles. *La expresión de las emociones.....*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>39</sup> *Íbidem*, p. 29.



Es de evidente que, a los ojos de Darwin, este tipo de descripción resultó más mística que científica si se compara con la propuesta de Duchenne, quien había estudiado minuciosamente la contracción de cada músculo por separado y las consiguientes arrugas producidas en la piel.<sup>40</sup> Lo anterior no elimina la posibilidad de que la propuesta de Le Brun pueda servir de punto de partida para resolver la incógnita planteada por Gombrich: ¿cómo es que el arte pudo adquirir la reputación de representar las emociones humanas?

#### El cartesianismo de Charles Le Brun (1619-1690)

El nombre de Charles le Brun se encuentra directamente asociado a la surgimiento de la Academia en Francia. Para entender la magnitud de su aportación en la historia de la expresión en la pintura es prudente recordar el tipo de organización que existía antes de la fundación de las Academias. Ya desde la época de los grandes talleres de la Edad Media los gremios tenían el monopolio de la enseñanza artística. Para ingresar, los aprendices firmaban un contrato y le entregaban una remuneración al maestro que los recibía. Una vez que contaban con la aprobación técnica de su trabajo se convertían en compañeros. La única manera de acceder al rango de maestro y poder abrir un taller propio, estaba condicionada por la presentación de una “obra maestra” y que ésta fuera aceptada por los que ya eran maestros. Las características de este sistema se traducían en un ambiente de gran rivalidad. La enseñanza era esencialmente práctica, el aprendiz estaba obligado a copiar los dibujos del maestro sin realizar ningún tipo de marca personal y su ascenso era frenado para mantenerlo como subalterno de sus compañeros.<sup>41</sup>

Charles le Brun fue hijo de un escultor, y en su etapa inicial de formación destacó rápidamente en el dibujo y después en la pintura. Pasó primero una estancia en el taller de Francois Perrier, absorbiendo lo que su maestro había

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>41</sup> Méjanes, Jean-Francois. *Arte de las Academias Francia y México/ siglos XVII-XIX*. México: D.G.E. Editores, 1999, p. 22.

aprendido durante su primer viaje a Italia. Fue protegido del canciller Séguier y trabajó con Simon Vouet. A la edad de 29 años ya recibía encargos del cardenal Richelieu, Primer Ministro del Rey Luis XIII. Siguiendo el consejo de ambos personajes, Le Brun se unió a Nicolas Poussin en su viaje a Italia para completar su formación en Roma.<sup>42</sup> En ese entonces el viaje a Italia, era una aventura necesaria para el adiestramiento de los pintores. Una de las razones era entrar en contacto con las grandes obras de la antigüedad. Pero, también cabe recordar que Italia fue cuna del surgimiento de las Academias de Arte. Cuando Giorgio Vasari (1511-1574) creó la primera Academia del Diseño en Florencia, inauguró también un método que tenía como eje fundamental el dibujo, el cual era definido como “la expresión sensible y la formulación explícita de una noción interior del espíritu”.<sup>43</sup> La práctica del dibujo se realizaba con modelo en vivo, algo que ocurría en muy raras ocasiones en los talleres del gremio. Las Academias que surgirían posteriormente continuarían ese modelo que privilegiaba el intelecto sobre las habilidades de la mano. Por tanto, en la Academia de Pintura, en vez de enseñarse pintura, se enseñaba dibujo, y sólo como complemento a la formación teórica.

La fundación de la Academia en Francia en 1648, estuvo acompañada de grandes cambios en el sistema político, económico y social de esa región. El personaje del momento era el Rey Luis XIV, a quien Le Brun convenciera de ser el patrocinador y mecenas principal de la Academia. El evento que dio lugar a esta relación entre el Rey y la Academia, sucedió en el castillo de Fontainebleu, donde Le Brun pintó, ante los ojos del rey el cuadro *Las Reinas de Persia a los pies de Alejandro*. Este cuadro acompañaría al rey durante toda su vida y se convertiría en un ejemplo de las transformaciones de orden social que inauguraban una nueva relación entre súbditos y jerarquía<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Méjanés, Jean-Francois. *Arte de las Academia...*, op.cit., p. 92.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 26.

El cuadro pertenecía al género de la *peinture d'histoire*. La pintura de historia, la tarea más elevada del artista, consistía en la elección de temas provenientes de textos religiosos o relacionados con la historia de la antigüedad y la fábula, es decir la mitología. De igual manera, las cualidades perseguidas correspondían más a dotes literarias que pictóricas, como: la correcta solemnidad, el noble acento oratorio y la contenida pasionalidad.<sup>45</sup> Los mensajes eran transmitidos a través del lenguaje de la alegoría y la iconología, mediante atributos simbólicos. Lo importante de este arte narrativo no radicaba en su capacidad de comunicar el hecho del acontecimiento, sino también su significación dentro del contexto del mundo contemporáneo. Una de las estrategias del arte para guiar al espectador en este sentido, provenía del “lenguaje de los gestos”, el cual según Gombrich podía ser comparado con el lenguaje de las palabras: “todo movimiento simbólico tiene también un “tono” que transmite carácter y emoción”.<sup>46</sup>

Si lo que se quería era conseguir una respuesta empática por parte del espectador, el artista debía ser hábil en la representación de las emociones humanas, que estaban a su vez sujetas a las reglas del decoro. Lo cual significa que no era suficiente que el artista imitara las expresiones naturales que podría llegar a ver a su alrededor; tenía que representar la naturaleza ideal, no como ésta es, sino como debería ser. Las reglas del decoro ponían énfasis en que aún las emociones más extremas debían restringirse dentro ciertos límites, marcados, a su vez, por la edad, el sexo el rango del personaje pintado.<sup>47</sup>

En su cuadro *Las Reinas de Persia a los pies de Alejandro*, Le Brun propone una de las virtudes propias de los grandes personajes de la historia mítica, “la magnanimidad con la que Alejandro trata a los vencidos” como analogía de la magnanimidad mostrada por Luis XIV en sus guerras contra España e

---

<sup>45</sup> Marchetti, Francesca Castria. *“El absolutismo Barroco: en la corte del rey sol”*. Barcelona: Electa, 2005, p. 225.

<sup>46</sup> Gombrich, E.H.(Ernst Hans). *La imagen y el ojo...*, *op.cit.*, p. 91.

<sup>47</sup> Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions...*, *op.cit.*, p. 4.

Inglaterra”<sup>48</sup>. Al menos así es como lo interpreta Feliz de Azúa en su libro *La pasión domesticada, las Reinas de Persia y el Nacimiento de la pintura moderna*, donde analiza la labor de Charles le Brun dentro de la Academia Francesa para la construcción de una imagen de la realeza que sustituiría el fundamento teocrático de autoridad por uno tecnocrático, anteponiendo la razón sobre la superstición.<sup>49</sup>

Blaise Pascal había advertido, que el principio de autoridad se basaba en la imaginación y no en la razón, a través de la ostentación de una autoridad simbólica como estrategia de control con la apariencia de legitimidad y respetabilidad. Siguiendo este principio, la construcción de una imagen unitaria de la monarquía estaba a cargo de las Academias, vistas ahora como máquinas de producción escenográfica o simbólica. Las condiciones que favorecieron esta transición hacia el Estado Moderno implicaban también un nuevo orden de pensamiento. Como describe Foucault, hasta finales del siglo XVI, la semejanza había desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental<sup>50</sup>. Distintos tipos de semejanza conectaban, por ejemplo, el macrocosmos y el microcosmos. El mundo era explicado a través de las leyes de simpatías, emulaciones, analogías y conveniencias. Los avances en la ciencia revelaban un universo regido por leyes que se expresaban en fórmulas matemáticas. A partir del siglo XVII la semejanza es rechazada y sustituida por la búsqueda de estas leyes. Aunque este nuevo acercamiento a la realidad era perseguido y severamente castigado por la Iglesia, eso no impidió que el futuro estado moderno adoptara las imágenes puestas en circulación por Galileo, Locke, Newton o Descartes.

Luis XIV en persona había censurado la lectura de Descartes, pero durante su largo reinado de casi setenta años es indudable que no hizo otra cosa sino aplicar el pensamiento de Descartes a la racionalización del Estado. La pintura de Le Brun *Las Reinas de Persia a los pies de Alejandro* es un

---

<sup>48</sup> De Azúa, Félix. *La pasión Domesticada, Las Reinas de Persia y el Nacimiento de la pintura Moderna*. Madrid: Abada Editores, 2007, p. 10.

<sup>49</sup> *Íbidem*, p. 14.

<sup>50</sup> Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2004, p. 26.

buen ejemplo puesto que se funda en uno de los libros prohibidos por el rey, el *Tratado de las pasiones* de Descartes.<sup>51</sup>

*Las pasiones del alma* (1649) fue la última obra de Descartes. Se trata de un libro de divulgación escrito en francés, producto de la correspondencia entre Elizabeth de Bohemia y el “eterno andante” o el “caballero vestido de verde”, como era conocido Descartes. Su principal mérito es que, al reunir sus ideas sobre la física, la fisiología y la ética, Descartes interpretó las pasiones como un mecanismo fisio-psíquico normal. Al contrario de la tradición filosófica y cristiana que rechazaba las pasiones por considerarlas un obstáculo para la virtud. Lo anterior puede comprobarse al leer el artículo con el cual concluye el tratado: “De las pasiones depende todo el mal y todo el bien de esta vida.”<sup>52</sup>

Por lo demás; el alma puede tener sus placeres aparte; mas los que le son comunes con el cuerpo dependen enteramente de las pasiones: de suerte que los hombres a los que más pueden afectar son capaces de sacarle a esta vida los más dulces jugos. Verdad es que también pueden encontrar en ellas la máxima amargura cuando no saben emplearlas bien y la fortuna les es contraria; mas en este punto es donde tiene su principal utilidad la cordura, pues enseña a dominar de tal modo las pasiones y a manejarlas con tal destreza, que los males que causan son muy soportables, y que incluso de todos ellos puede sacarse gozo.<sup>53</sup>

Así pues, las pasiones no sólo son necesarias para la vida sino que además pueden manejarse para obtener beneficios. Algunas de las ideas de Descartes aparecen como intuiciones muy atinadas sobre el mecanismo de las emociones. Por ejemplo, para él, las pasiones incitan y disponen el alma del hombre a querer cosas para las cuales preparan sus cuerpos; “de suerte que el

---

<sup>51</sup> De Azúa, Félix. *La pasión Domesticada...*, *op.cit.*, p. 32.

<sup>52</sup> Descartes, René. *Las pasiones del alma*. Primera edición en Cien del Mundo. Trad. Consuelo Berges. México: Dirección General de Publicaciones de CONACULTA, 1993, p. 133.

<sup>53</sup> Descartes, René. *Las pasiones del alma*, *op. cit.*, p. 133.

sentimiento de miedo incita a huir, el de valor a luchar, y así en otros casos”.<sup>54</sup> También advierte que “nuestras pasiones no pueden tampoco ser excitadas directamente ni suprimidas por la acción de nuestra voluntad, pero pueden serlo indirectamente mediante la representación de las cosas que tienen costumbre de ser unidas a las pasiones que queremos tener, y que son contrarias a las que queremos rechazar.”<sup>55</sup> Sin embargo, el ejemplo que mejor ilustra la pertinencia de un conocimiento sobre las pasiones para la construcción de una imagen de autoridad, se encuentra en el artículo que define en qué son útiles todas las pasiones y en qué son nocivas:

Fortalecen y conservan en el alma pensamientos que conviene conserve y que, sin ellas, podrían borrarse fácilmente. Y todo el mal que pueden causar consiste en que fortalezcan y conserven estos pensamientos más de lo necesario, o bien fortalezcan y conserven otros en los que no conviene detenerse.<sup>56</sup>

En la actualidad, neuro-científicos como Michael Gazzaniga han aportado evidencia empírica sobre la estrecha relación que existe entre percibir y evaluar. Juicios y decisiones morales involucran partes del cerebro que procesan emociones. O cómo diría Roland de Souza, “las emociones son portadoras de patrones de relevancia, los cuales condicionan lo que cuenta como objeto de atención, como línea de búsqueda o como estrategia de inferencia” de Souza.<sup>57</sup> Más aún, juzgamos lo que ocurre para que resulte coherente con la emoción que sentimos y así poder justificarla y mantenerla. Para Paul Ekman, “el mismo mecanismo que guía y centra nuestra atención puede deformar nuestra capacidad

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.51.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>57</sup> Pérez Ransanz, Ana Rosa, con Christina Di Gregori. *Las emociones en la ciencia y el arte*. Vol. Arte y Ciencia: mundos convergentes. Madrid: Sixto Castro y Alfredo Marcos, Plaza y Valdés, 2010.

de manejar las nuevas informaciones y el conocimiento ya guardado en el cerebro.”<sup>58</sup>

No obstante, en el terreno de la fisiología, Descartes pasó por alto algunos avances en la medicina de su tiempo que a la larga hicieron que la su propuesta cayera en desuso. En 1628 el médico inglés William Harvey ya describía al corazón como una bomba que ponía en movimiento la sangre en las arterias.<sup>59</sup> Para Descartes la “dilatación de la sangre al entrar en el corazón, el músculo más cálido del cuerpo,” provocaba su expulsión hacia el sistema nervioso. Para él, las partes más sutiles de la sangre que el calor había rarificado en el corazón entraban continuamente en las cavidades del cerebro.”<sup>60</sup> Dichas partes componían, un aire o viento muy sutil, denominado espíritus animales; los cuales a través de los nervios eran responsables de todos los movimientos de los músculos y los sentidos.

Para Descartes existían sólo seis pasiones primarias: La admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza. El resto de las pasiones las consideraba pasiones compuestas de alguna de estas seis o especies de las mismas.<sup>61</sup> Los cambios en el ritmo del corazón y la sangre eran algunos de los síntomas que diferenciaban las pasiones. Por ejemplo, para él la primera de las pasiones era la admiración, la cual definía como “una súbita sorpresa del alma que hace a ésta considerar con atención los objetos que le parecen raros o extraordinarios”.<sup>62</sup> Según Descartes, en esta pasión no se produce ningún cambio en el corazón ni en la sangre. También consideraba que cada pasión podía ser útil o nociva para la vida. En el caso de la admiración, ésta es útil en la medida que “hace que aprendamos y retengamos en la memoria las cosas que antes ignorábamos; pues admiramos lo que nos parece raro y extraordinario.” Pero

---

<sup>58</sup> Ekman, Paul. *¿Qué dice ese gesto?*, op.cit., p. 62.

<sup>59</sup> Descartes, René. *Las pasiones del alma*, op. cit., p. 28.

<sup>60</sup> *Íbidem*, p. 34.

<sup>61</sup> *Íbid.*, p. 64.

<sup>62</sup> *Íbid.*, p. 65.

también puede ser nociva, porque puede llevarnos a “admirar demasiado y pasmarse al ver cosas que no merecen sino muy poco o nada que se repare en ellas.”<sup>63</sup>

Con respecto a la expresión facial de las emociones, Descartes hace un comentario sobre la dificultad de percibir los cambios sutiles en la expresión del rostro.

No hay pasión alguna que no sea revelada por algún gesto de los ojos. (...) Pero, aunque estos gestos de los ojos se adviertan fácilmente y se sepa lo que significan, no por eso es fácil describirlos, porque cada uno se compone de varios cambios que se producen en el movimiento y en la forma de los ojos y son tan particulares y tan pequeños que no pueden percibirse cada uno de ellos separadamente, aunque sea fácil notar lo que resulta de su conjunto (...) generalmente el alma puede cambiar todos los gestos, sean del rostro o de los ojos, cuando, queriendo ocultar su pasión, imagina intensamente una contraria; de suerte que lo mismo podemos servirnos de los gestos para disimular nuestras pasiones que para expresarlas.<sup>64</sup>

Charles le Brun conservó las definiciones propuestas por Descartes y se aventuró a resolver y proponer un método para describir y dibujar estas pasiones siguiendo un patrón geométrico que dividía el rostro en secciones que permitieran diferenciar los movimientos del rostro en cada una de ellas. El objetivo era proponer un método que fuera fácil de aprender y reproducir, y que pudiera ser aplicado para brindar un contenido emotivo a los personajes de las pinturas que fuera claramente percibido por el espectador. La conferencia de Le Brun sobre la expresión de las pasiones introdujo aproximadamente en 1668 el tema como objeto de estudio dentro de la Academia, difundiendo no sólo su método para la

---

<sup>63</sup> *Íbid.*, p. 67.

<sup>64</sup> *Íbid.*, p. 85.



representación de las pasiones en el rostro sino además las ideas propuestas por Descartes sobre la fisiología de las pasiones y su relación con la actividad cerebral.

El alma está ligada, como ya te he dicho, a todo el cuerpo, cada parte del cuerpo puede servir para expresar las pasiones: El miedo, por ejemplo, puede ser expresado por un hombre corriendo o huyendo, la ira por alguien que aprieta su puños, y parece golpear a otro. Pero si es cierto que hay una parte interior, donde el alma ejerce sus funciones de manera más inmediata, y que esta parte está en el cerebro, entonces podemos también decir que la cara es la parte donde sus sentimientos se hacen más evidentes. Y como ya hemos dicho que la glándula que se encuentra en el centro del cerebro es el lugar donde el alma recibe las imágenes de las pasiones, por lo tanto la ceja es la parte de la cara donde las pasiones se distinguen mejor, aunque muchos han pensado que serían los ojos.<sup>65</sup>

Así las cejas cumplirían un papel fundamental en la representación de las pasiones. Otros elementos que analizaré gráficamente serán los cambios en la pupila y los párpados, y los músculos de la boca y la barbilla. Los diagramas se presentaron con líneas horizontales que permitían medir la inclinación y movimientos de las cejas y la boca, tanto de frente como de perfil para después presentar dibujos terminados de un personaje representando cada una de las pasiones descritas ya sea las seis pasiones simples o las complejas: Admiración, estima, veneración, éxtasis, desprecio, horror, terror, amor, deseo, esperanza, miedo, celos, odio, pena, dolor, alegría, risa, llanto, ira, desesperación y rabia.

Como ya hemos dicho la admiración es la primera y más templada de todas las pasiones, en la que el corazón siente la menor perturbación, por lo que la cara también sufre muy pocos cambios en cualquier parte. Si hay algún cambio, es sólo en la elevación de la ceja, pero los dos extremos de la

---

<sup>65</sup> Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions...*, *op.cit.*, ps. 127-128.

misma se mantendrán al nivel; el ojo estará un poco más abierto de lo habitual, y la pupila se encontrará equidistante de los párpados, e inmóvil, fija en el objeto que causa asombro. La boca también estará ligeramente abierta, pero permanecerá casi sin mostrar cambios, al igual que el resto de la cara. Esta pasión produce una suspensión del movimiento sólo para dar tiempo al alma para deliberar sobre lo que debe hacer, y tener en cuenta el objeto atentamente, por ser raro y extraordinario, de este primer movimiento sencillo surgirá la estima.<sup>66</sup>

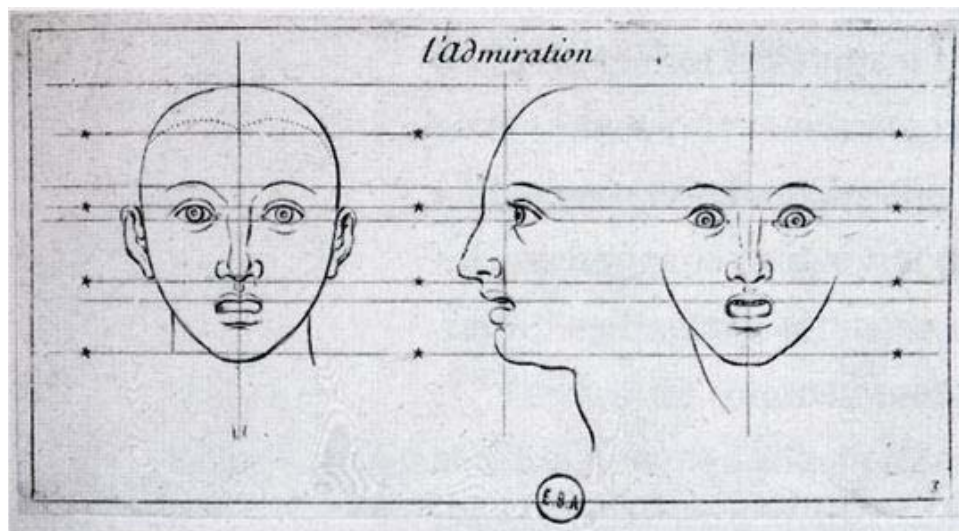


Figura 2 Charles Le Brun, *L'admiration*, Paris Musée du Louvre

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 132.



Figura 3 Charles Le Brun, *L'admiration*, Paris Musée du Louvre

La recepción que tuvo la publicación de las conferencias de Le Brun y la difusión de su método fue un tanto ambigua y contradictoria. Por un lado los diagramas de Le Brun se convirtieron hasta cierto punto en un catálogo de patrones para el dibujo de las expresiones, y hubo en adelante muchos intentos de crear nuevos patrones que cubrieran un rango más amplio de expresiones para utilizarlos como herramientas didácticas. Sin embargo, su aportación teórica fue muy criticada, quizá debido a que la misma teoría de Descartes cayó en desuso. Lo que me gustaría destacar de la aportación de Le Brun es su esfuerzo por proponer un sistema fundamentado teóricamente por los conocimientos científicos de la época, por muy cuestionables que fueran sus descripciones, el resultado de sus observaciones fue bastante atinado como método de estudio. Si comparamos los diagramas de Le Brun con el sistema creado por el psicólogo Paul Ekman a finales del siglo XX podemos reconocer la misma intención de dividir sistemáticamente el rostro en unidades que tengan una función expresiva de las emociones. Le Brun lo hizo con las herramientas y conocimientos a las que tenía

acceso, en su caso la teoría de Descartes y el dibujo geométrico. Ekman utilizó la fotografía que le permitió revelar movimientos más sutiles y estudiar expresiones con variaciones más detalladas.

## 1.2 Serie Técnica Duchenne

Esta serie responde a la necesidad de manifestar un vínculo entre la investigación artística y científica. Mi primera respuesta a esta necesidad estuvo vinculada directamente con los estudios de Paul Ekman. De manera que la fase preliminar de la producción comenzó con la realización de una serie de 20 dibujos como una introducción a la anatomía facial para estudiar los músculos que intervienen en los movimientos de las expresiones faciales. Además de los estudios anatómicos reproduje a lápiz algunas de las imágenes que aparecen en el libro de Paul Ekman, *Unmasking the Face*. Este ejercicio sirvió como un entrenamiento para educar la mirada e identificar las formas típicas de las siete expresiones faciales de las emociones consideradas como universales: La sorpresa, tristeza, alegría, ira, asco, miedo y desprecio.

La tristeza es una de las emociones de más larga duración. Presenta dos aspectos: la tristeza y la angustia. La tristeza y la angustia reflejadas en la expresión facial y en la voz conforman una llamada de auxilio lanzada a los demás.<sup>67</sup> En el rostro el extremo interno de las cejas se eleva; la piel debajo de la ceja se triangula, con el extremo interno arriba; el extremo interno del párpado superior se eleva; las esquinas de los labios han bajado o el labio tiembla.<sup>68</sup> La marca distintiva de esta expresión es la marca en la frente comparable a una herradura.

---

<sup>67</sup> Ekman, Paul. *¿Qué dice ese gesto?*, *op.cit.*, p. 121.

<sup>68</sup> Ekman, Paul. *Unmasking the Face, a Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions*. Cambridge: Malor Books, 2003, p. 126.

La ira es producida generalmente cuando alguien interfiere en lo que queremos hacer, esta frustración puede generar una amplia gama de sentimientos coléricos: molestia, rabia, indignación, etc. En las sensaciones de ira se incluyen las de la presión, tensión y calor. La frecuencia cardíaca se acelera, así como la respiración, la presión de la sangre aumenta y puede haber rubor facial. En el rostro existe una tendencia a apretar los dientes como mordiendo y a proyectar el mentón hacia adelante. Las cejas bajan y se juntan; los ojos se abren de forma que los párpados superiores empujan contra las cejas descendidas; los labios se aprietan uno contra otro; los labios también pueden aparecer abiertos como si se gritara.

La sorpresa es la más breve de todas las emociones; dura escasos segundos. Inmediatamente después, en cuanto entendemos lo que está ocurriendo, la sorpresa desaparece y se funde con el miedo, la alegría, el alivio, la ira, el asco, etc. En la expresión facial de la sorpresa las cejas se elevan, de modo que se curvan y suben; la piel debajo de la ceja se estira; arrugas horizontales se marcan en la frente; los párpados se abren; el párpado superior se eleva y el párpado inferior baja; lo blanco del ojo - la esclerótica- se muestra encima del iris, y a menudo por debajo; la mandíbula cae abierta de modo que los labios y los dientes se separan, pero no hay tensión o estiramiento de la boca.<sup>69</sup>

El miedo se detona ante la amenaza de un daño físico o mental, de modo que podemos aprender a temer casi cualquier cosa. Las expresiones faciales cuando estamos preocupados por una amenaza próxima les dicen a los demás que hay una amenaza al acecho para que eviten el daño, o también puede ser una forma de pedir ayuda para hacer frente a esa amenaza.<sup>70</sup> En el miedo los párpados superiores se elevan al máximo, y los párpados inferiores se tensan; la boca se abre y los labios se estiran horizontalmente; las cejas se elevan y tienden a juntarse.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>70</sup> Ekman, Paul. *¿Qué dice ese gesto?*, *op.cit.*, p. 200.

El asco tiene como función apartarnos de lo que parece repugnante. Físicamente por ejemplo nos evita comer cosas podridas. Pero también existe una forma de repulsión a nivel social, lo cual puede constituir una emoción peligrosa, porque deshumaniza a aquellas personas que consideramos repulsivas.<sup>71</sup> En la expresión facial del asco el labio superior está elevado al máximo; la arruga que va por encima de las ventanas de la nariz hacia abajo hasta más allá de las comisuras de los labios es profunda y presenta una forma de U invertida; las aletas de la nariz se levantan y aparecen arrugas en ambos lados y en el puente de la nariz; la elevación de las mejillas y el descenso de las cejas crea unas arrugas de pata de gallo.

El desdén afirma el poder y el estatus. La sensación producida durante la experiencia del desdén no es inherentemente desagradable. Resulta difícil asignar una función para el desdén más allá de señalar el sentirse superior, de no necesitar adaptarse o tomar parte de algo.<sup>72</sup> La expresión del desdén se caracteriza porque la comisura del labio está tensa y algo elevada sólo en uno de sus extremos, es la única expresión en la que el rostro no actúa simétricamente.

La alegría engloba una serie de emociones placenteras. Es la única emoción positiva entre las siete expresiones universales propuestas por Ekman. El placer físico, la excitación, el alivio, son formas de alegría y también está la felicidad que involucra todo aquello que mejora la visión que tenemos de nosotros mismos. En la expresión facial de la alegría las comisuras de los labios se elevan; la boca puede permanecer cerrada o con los dientes expuestos; una arruga (el pliegue naso labial) desciende desde la nariz hasta el borde exterior más allá de las esquinas de los labios; las mejillas se levantan; el párpado inferior muestra las

---

<sup>71</sup> *Íbidem*, p. 222.

<sup>72</sup> *Íbid.*, p. 226.

arrugas, y puede elevarse pero no se tensa; arrugas patas de gallo van hacia el exterior de las esquinas exteriores de los ojos.<sup>73</sup>

Las investigaciones de Paul Ekman fueron para mi proyecto de pintura lo que *Las pasiones del Alma* de Descartes fueron para Le Brun, un medio para fundamentar científicamente la representación de las expresiones faciales de las emociones en la pintura. A medida que avanzó la producción y la investigación de mi proyecto fui separándome de esta pretensión científicista. Sin embargo, la conciencia sobre el impacto de las emociones en la expresión facial fue un paso imprescindible para establecer las reglas del juego, es decir los principios que definirían la producción y las posibles vías de exploración plástica.

---

<sup>73</sup> Ekman, Paul. *Unmasking the Face...*, *op.cit.*, p. 112.



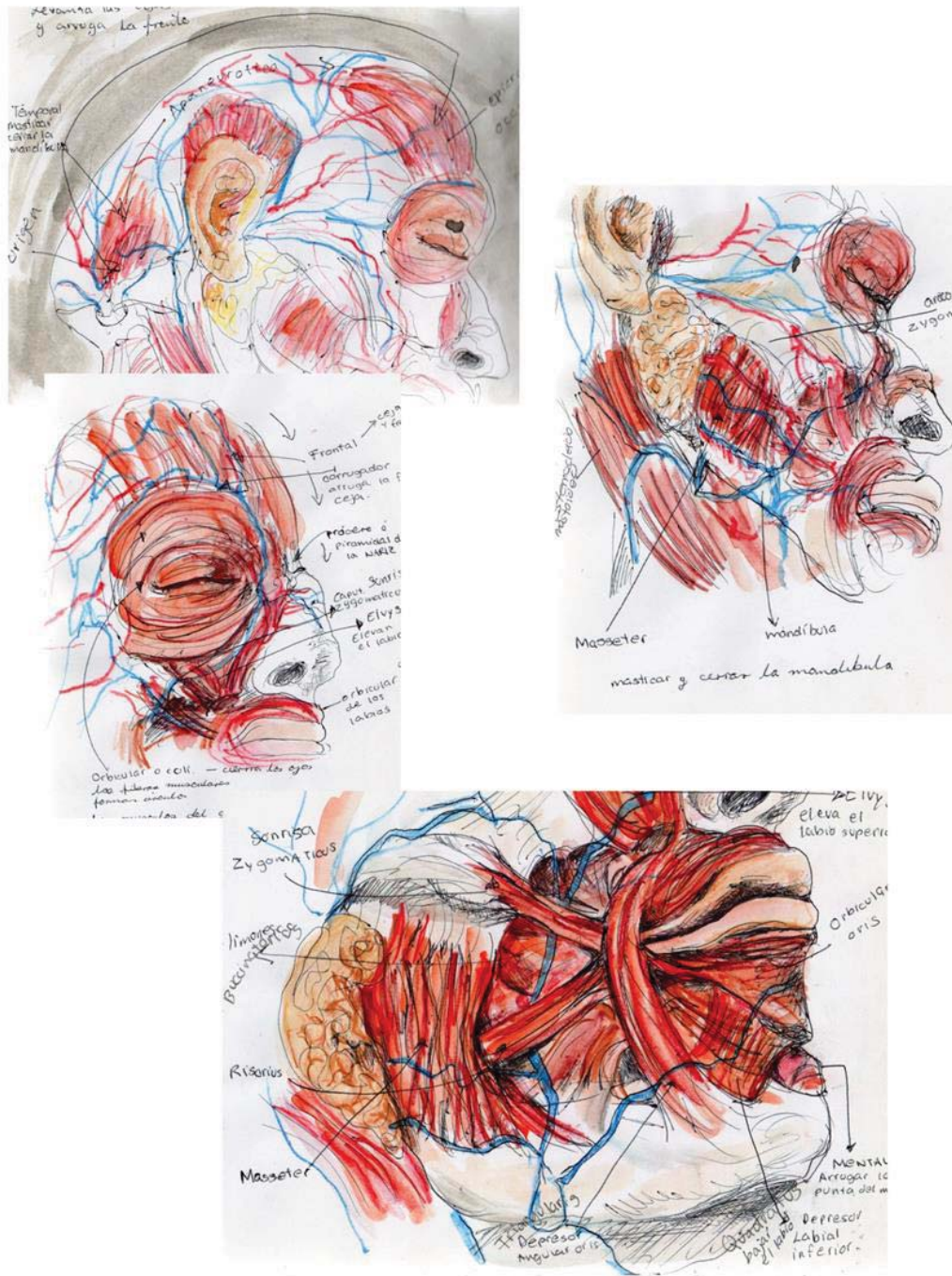


Figura 4 Miriam Puente, dibujos anatómicos con pluma, tinta y acuarelas sobre papel bond, 12 x 19.5 cm, 2011



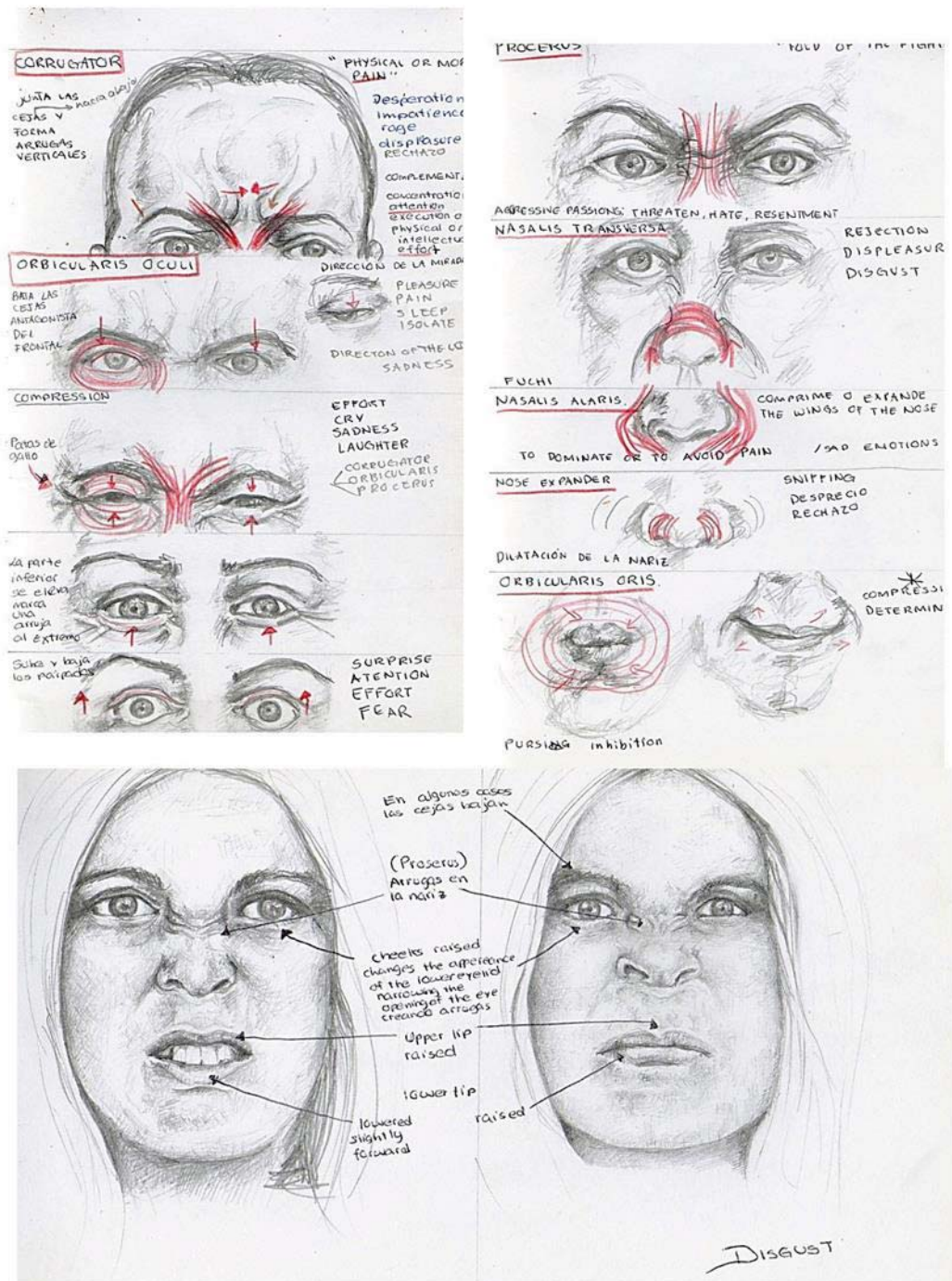


Figura 5 Miriam Puente, Dibujos a partir de las imágenes del libro *Unmasking de Face*, lápiz, 12 x 19.5 cm, 2011

Las reflexiones que surgieron en este proceso me llevaron a considerar el pliegue de la piel, es decir las arrugas, como guía para modelar volúmenes en la pintura de rostros. Dado que el problema de la representación de la expresión facial implicaba la necesidad de evocar movimiento a partir de una imagen fija, este movimiento podía sugerirse a través de las tensiones direccionales de los pliegues de la piel. Considerando la naturaleza sutil de estos movimientos y arrugas se planteó la necesidad de utilizar formatos grandes para exagerar la tensión direccional. El producto de estas reflexiones encarnaría la serie *Topología Cutánea* que se abordará en el tercer capítulo y en suma tenía el objetivo de explorar los pliegues del rostro por medio del aislamiento de los detalles y poniendo énfasis en el gesto pictórico y los contrastes de color.

Resulta conveniente aclarar que el interés en el rostro no tendría como objetivo el retrato y sus preocupaciones por el parecido e identidad del sujeto, sino dar prioridad a la universalidad del gesto. De manera que desde el inicio de la producción se consideró la posibilidad de utilizar en las series de rostro completo un mismo modelo y utilizar la repetición como una estrategia plástica.

Otra característica de la producción sería la necesidad de partir de imágenes fotográficas. Sin embargo, los medios para obtener estas imágenes variarían según las intenciones particulares de cada serie. En la práctica resultaría una experiencia muy distinta partir por ejemplo de fotocopias, imágenes digitales extraídas de internet o fotografías tomadas directamente con el modelo en una sesión fotográfica. Del mismo modo, surgió la necesidad de experimentar también con los procesos técnicos en la realización de los cuadros, estimulada por la idea de que el encuentro con la materia dictaba los límites y potencialidades del gesto pictórico.

Los puntos mencionados marcarían lo que he llamado las reglas del juego, es decir, la definición de los límites que definirían cada una de las series realizadas como parte del proyecto. Estos límites resultaron ser, más que un

obstáculo, un estímulo para explorar diversos caminos derivados de la práctica alrededor de un tema en común, que sería la expresión facial de las emociones. La relación de estas series con la investigación teórica se daría además en ambas direcciones, es decir, en ocasiones la investigación documental influiría en la selección del modelo a pintar, y en otras la obra pintada definiría el aspecto que se habría que investigar, ya sea un autor, una técnica, una idea, etc. Por este motivo, la investigación documental no obedece una estructura lineal, ni se refiere a un periodo histórico específico, sino a las asociaciones que pueden derivarse de un concepto que dentro de la historia de la pintura ha adquirido diversas interpretaciones, las cuales en vez de anularse unas a otras amplían su significado y por lo tanto sus posibilidades plásticas: la expresión.

Como se mencionó al inicio de esta sección la *Serie Técnica Duchenne* surgió de la necesidad de manifestar un vínculo entre la investigación artística y científica. Para hacer más evidente esta intención decidí aceptar la invitación abierta que el propio Duchenne hizo de utilizar sus imágenes como modelo para la realización de los cuadros. El título de la serie revela tanto la fuente de las imágenes como el propósito de la serie, es decir, la experimentación técnica.

La *Serie Técnica Duchenne* está integrada por 7 piezas de 25 x 20 cm con diversas técnicas de aglutinantes con copal sobre media creta. En ella retomo las emblemáticas imágenes del libro *Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Anayse Électro-physiologique de L'Expression des Passions* de Guillaume Duchenne de Boulogne publicado en 1862. Como ya se ha mencionado, el médico francés del XIX, considerado pionero de la neurobiología y de la fotografía médica, analizó el papel de los músculos faciales en la configuración de las expresiones mediante la aplicación de corrientes eléctricas en el rostro de un paciente con parálisis facial. Darwin reprodujo dichas imágenes en su libro *La expresión de las emociones en los hombres y los animales*. Ambas publicaciones comparten la visión de aproximarse al estudio científico de las emociones partiendo de su expresión. Esta tarea no resulta ajena a la historia del arte, ya en el siglo XVII el

pintor de la Academia Francesa Charles Le Brun había incorporado la teoría de Descartes sobre la expresión de las pasiones para crear un método sistemático que pudiera aplicarse en la pintura histórica y conseguir conmover al espectador.

Las connotaciones de las imágenes de Duchenne me motivaron a girar en otra dirección de la investigación artística. A mi modo de ver, la frialdad detrás del método empleado por Duchenne y Le Brun para estudiar las emociones podía compararse con el rigor técnico de la investigación química sobre los materiales utilizados en la ejecución de un cuadro. Actualmente las investigaciones sobre las técnicas de los grandes maestros han rebasado el análisis del estilo para convertirse a una especie de autopsia o estudio forense a manos de los restauradores, quienes intentan descubrir a nivel microscópico los tipos de pigmentos utilizados, las imprimaturas, las capas de pintura y el grado de deterioro de estos. Por otro lado, también existen investigaciones que proponer rescatar o proponer el uso de materiales para pintar fuera de aquellos producidos a nivel industrial. El conocimiento derivado de estas investigaciones se ofrece también como una invitación abierta para su uso por parte de los artistas. Sin embargo, creer que el uso de ciertos materiales asegure la calidad de una obra resulta un tanto engañoso. Del mismo modo que conocer los movimientos de los músculos faciales no es suficiente para comprender la naturaleza de las emociones.

En la *Serie Técnica Duchenne* consideré precisamente la variable de la capa pictórica como elemento expresivo en sí mismo. Para esto apliqué siete de las técnicas y procedimientos propuestos por la Doctora María del Carmen López para la inserción de la resina copal de obtención reciente, en nuevos aglutinantes para la pintura. Cada una de las piezas lleva en la ficha técnica el nombre del aglutinante según aparece en su libro la *Resina copal y su inserción en nuevos aglutinantes para pintura*<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> López, María del Carmen. *Resina copal y su inserción en nuevos aglutinantes para pintura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.



El cuadro *Serie Técnica Duchenne No. 3* muestra una de las aportaciones más representativas de Duchenne la acción del orbicular en la sonrisa franca, a esta sonrisa se le ha dado el nombre de Sonrisa Duchenne.

En general, las personas que suelen sonreír implicando el orbicular afirman que se sienten más felices, su presión arterial es más baja y sus parejas y amigos dicen de ellas que son felices. En nuestros estudios hemos descubierto que sonreír con los músculos oculares y los labios activa zonas del cerebro – temporal izquierdo y regiones anteriores – típicas del disfrute espontáneo; en cambio sonreír sólo con los labios no las activa.<sup>75</sup>



Figura 6 Miriam Puente, *Serie Técnica Duchenne No. 3*, Aglutinante base 1 con copal, 25 x 20 cm, 2012

---

<sup>75</sup> Ekman, Paul. *¿Qué dice ese gesto?*, *op.cit.*, p. 256.

Para la realización de esta serie se utilizaron fotocopias directas del libro de Duchenne disponible en la biblioteca del Instituto de Fisiología Celular de la UNAM. Esta obra en específico fue realizada con utilizando el Aglutinante Base 1 como medio. Utilizando la fórmula tal y como aparece en el libro de la Doctora María del Carmen López:

AGLUTINANTE BASE 1

100 ml de aceite de linaza purificado

8.7 ml de resina alquídica

6.25 ml de barniz copal (1-2)

3.75 ml de cera de abeja (1-1)

7.5 ml de aceite de linaza polimerizado

8.75 ml de esencia de trementina<sup>76</sup>

Cada uno de los siete cuadros que comprenden la *Serie Técnica Duchenne* fue realizado aplicando una fórmula de aglutinante con copal distinta, con el propósito de estimular en el espectador la capacidad de percibir las sutiles diferencias que manifiesta la superficie pictórica. Aunque las piezas pueden observarse por separado, aisladas una de otras, la variación de la técnica sólo puede diferenciarse cuando se observan en conjunto. Resta decir que estos sutiles detalles sólo pueden percibirse de manera presencial frente a la obra, ya que escapan de la definición de las imágenes fotográficas. Este es quizá un aspecto que considero también fundamental en todas las pinturas que comprenden el proyecto *La evidencia del gesto*, la necesidad de verlas en vivo.

A lo largo de la historia de la pintura, la preparación de los materiales para la realización de un cuadro ha formado parte de la formación de un pintor, lo mismo que la experimentación de nuevos aglutinantes y pigmentos. Sin embargo, aunque los manuales de materiales para pintura presenten formulas estandarizadas, como las que he aplicado en las obras de la *Serie Técnica Duchenne*, esta sistematización cuantitativa en la práctica se vuelve menos

---

<sup>76</sup> López, María del Carmen. *Resina copal...*, *op.cit.*, p. 60.

exacta. Es el pintor quien define por medio de la intuición y la sensibilidad la proporción de materia, medios y pigmentos que necesita para conseguir los efectos deseados. Lo mismo sucede con la representación del rostro. Aunque Le Brun propusiera una forma de estudiar sistemáticamente la representación de las expresiones faciales en el dibujo, la generalización de estas expresiones se convierte sólo en una guía provisional, puesto que el rostro particular de los personajes y el estilo particular de cada pintor, brinda elementos que pueden suavizar o exagerar dicha expresión general. Por esta razón, métodos como el de Le Brun cayeron en desuso con el paso del tiempo, a favor de medios de representación más intuitivos como se describirá en el capítulo siguiente en la obra de Rembrandt.

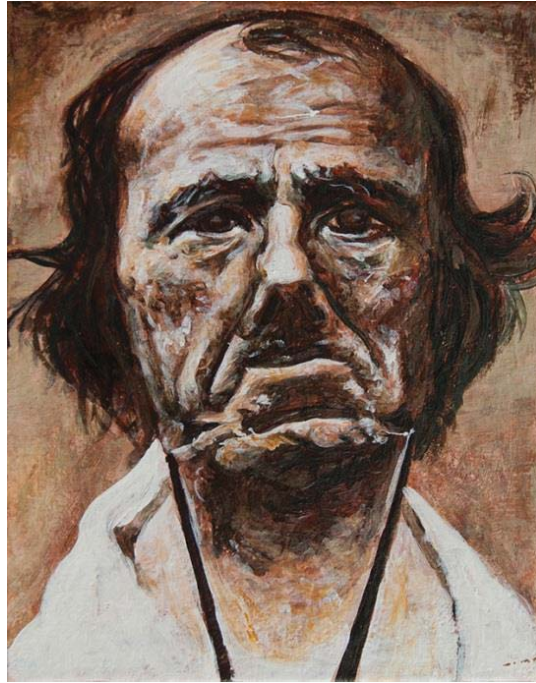


Figura 7 Miriam Puente, *Serie Técnica Duchenne No. 1*, temple de goma con copal\*, 25 x 20 cm, 2012

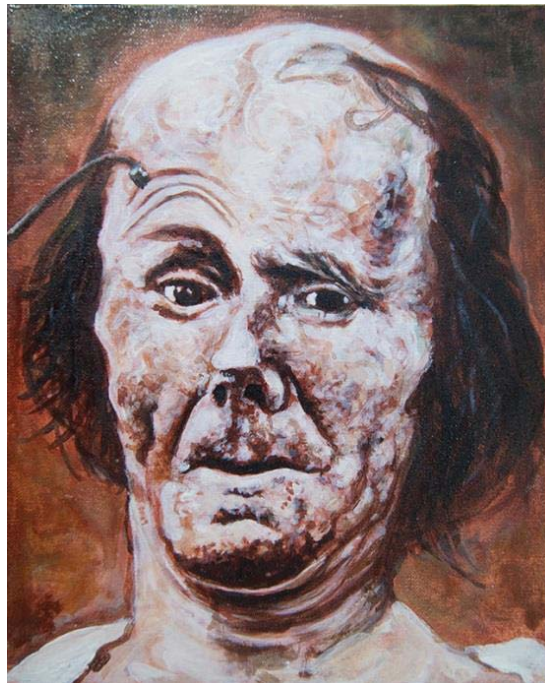


Figura 8 Miriam Puente, *Serie Técnica Duchenne No. 2*, Barniz copal\*, 25 x 20 cm, 2012



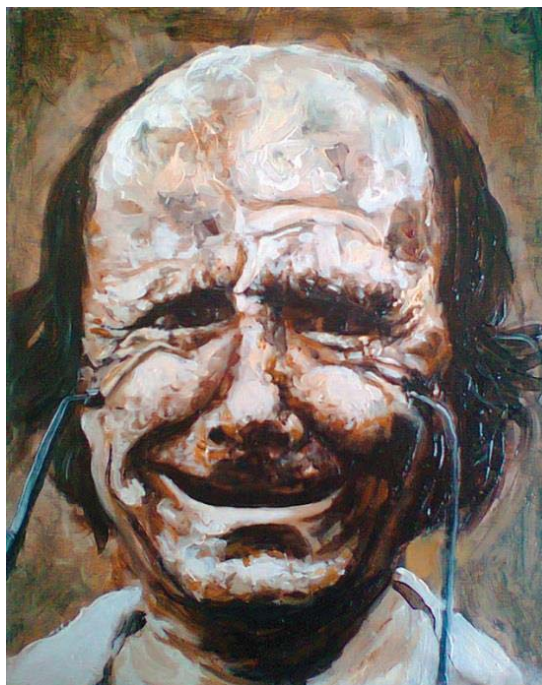


Figura 9 Miriam Puente, *Serie Técnica Duchenne No. 3*, Aglutinante base 1 con copal\*, 25 x 20 cm, 2012



Figura 10 Miriam Puente, *Serie Técnica Duchenne No. 4*, Temple mixto de huevo entero con copal\*, 25 x 20 cm, 2012.

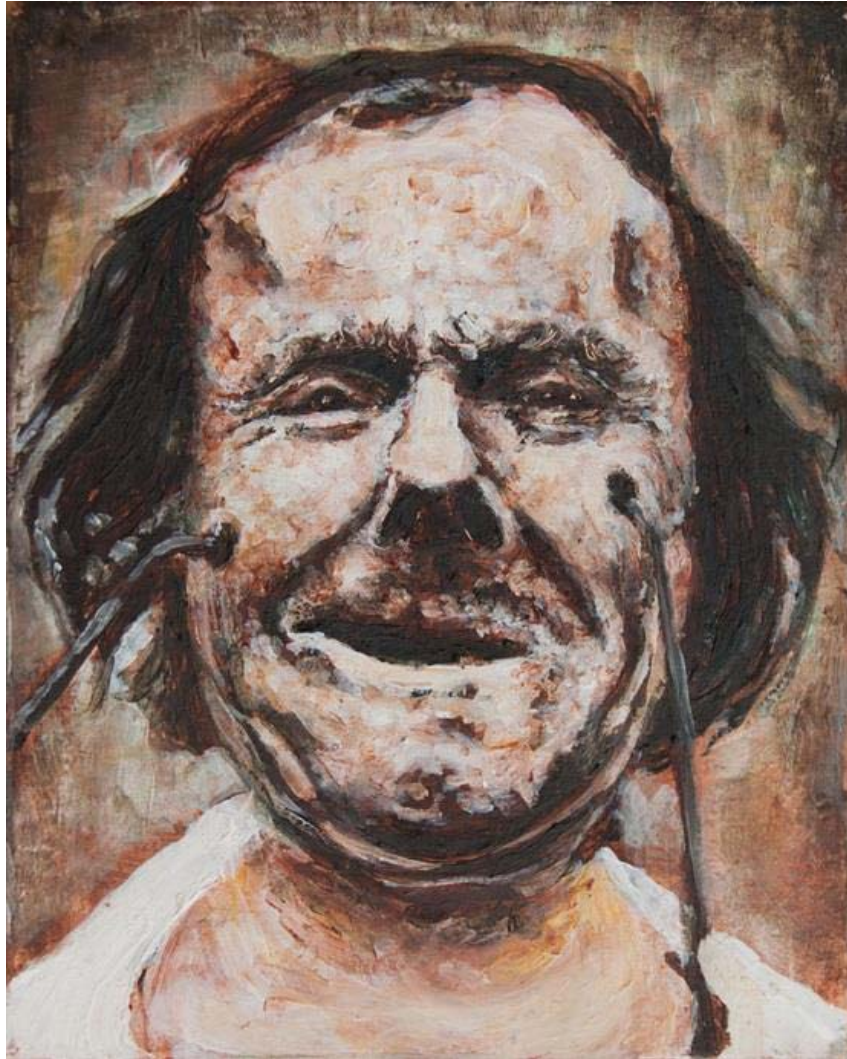


Figura 11 Miriam Puente, *Serie Técnica Duchenne No. 5*, Aglutinante 37 con copal, 25 x 20 cm, 2012.

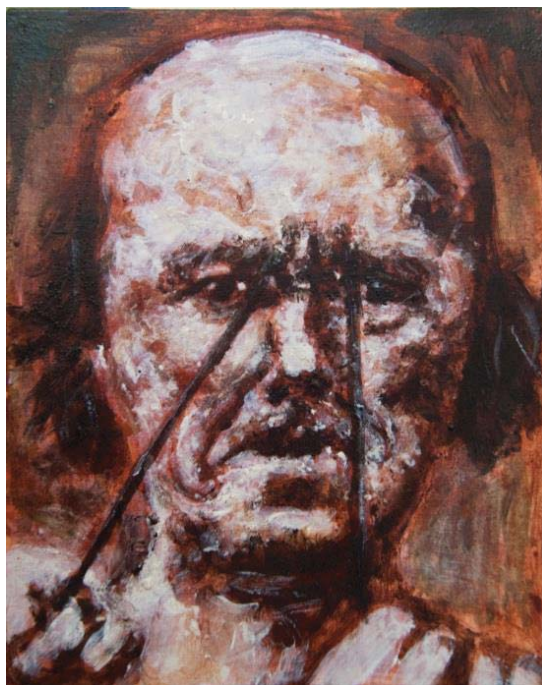


Figura 12 Miriam Puente, *Serie Técnica Duchenne No. 6*, Temple con cera, copal y amoniaco, 25 x 20 cm, 2012.



Figura 13 Miriam Puente, *Serie Técnica Duchenne No. 7*, temple graso con copal, 25 x 20 cm, 2012.



## CAPÍTULO 2

### *Intuición en la ejecución*

#### 2.1 Rembrandt, teatro de las emociones

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) es sin lugar a dudas el maestro de la empatía, en cuanto a la representación de la expresión facial de las emociones se refiere. Un maestro incomparable que al contemplarse con absoluta sinceridad frente a un espejo, dejó a la posteridad el registro de “la penetrante mirada de un pintor que escruta sus propias facciones, siempre dispuesto a aprender más y más acerca de los secretos del rostro humano”.<sup>77</sup>

Rembrandt nació en Leiden, Holanda, en 1606, hijo de un acomodado molinero. Recibió su educación básica en latín, y posteriormente asistió a la Universidad de Leiden, pero pronto abandonó sus estudios para volverse pintor. En 1629 Rembrandt fue descubierto por el estadista Constantijn Huygens. Un par de años después, se mudó a Ámsterdam, que crecía vertiginosamente gracias al comercio. Alojado temporalmente en casa de un marchante de arte llamado Hendrik van Uylenburg, en 1634 contrajo matrimonio con su prima Saskia. En estos años Rembrandt inició su trayectoria como retratista profesional.

Para Huygens, “el genio de Rembrandt residía precisamente en su talento para plasmar a la vez la naturaleza terrenal y el drama más exaltado.” Rembrandt “sabía traducir como nadie las pasiones humanas al lenguaje de la expresión facial y corporal. En su pincel o en su buril de grabador, cualquier arruga podía hablar de consternación, y cualquier cabello en la cabeza de un anciano de dolor.”<sup>78</sup> Rembrandt podía crear dramas mucho más convincentes desde el punto

---

<sup>77</sup> Gombrich, E. H. *La historia del arte*, trad. por Rafael Santos Torroella. Londres: Phaidon, 2009, p. 422.

<sup>78</sup> Schama, Simon. *El poder del arte*, trad. Juan Rabasseda-Gascón. Barcelona: Crítica, 2007, p. 148.

de vista emocional que los interpretados por los modelos antiguos adoptados por los refinados clasicistas. Los afectados artificios de la narración bíblica practicada en Italia, con la excepción de Caravaggio, serían sustituidos por un arte protestante de humanidad con todas sus imperfecciones.<sup>79</sup> Sin embargo, la visión de Huygens no era compartida por los artistas de la época. Los contemporáneos de Rembrandt lo criticaban por su falta de inclinación hacia el academicismo. Rompió con la moda que imperaba de visitar Roma y estudiar a partir de las clásicas obras de la antigüedad. Además de cuestionar las teorías de la anatomía y las proporciones del cuerpo humano, Rembrandt estaba en contra de la enseñanza racional del arte y argumentaba en contra de las academias razonando que se debería de seguir única y exclusivamente a la naturaleza y a ninguna otra autoridad.<sup>80</sup>

Esta actitud naturalista en Rembrandt, refleja no sólo su posición con respecto al arte sino también a la esencia del hombre. Para comprender la seductora fuerza que se encuentra en sus retratos es importante recordar que en el siglo XVII había dos teorías de la esencia del hombre. Los dualistas (Descartes) sostenían que el hombre consistía en dos sustancias independientes y mutuamente irreductibles: cuerpo y alma. Los monistas (Spinoza), por otra parte, pensaban que el hombre era un todo, y que el cuerpo y el alma eran una y la misma cosa. Baruch Spinoza sostenía que todos nuestros esfuerzos o deseos se seguían de la necesidad de nuestra naturaleza de tal forma, que podían entenderse, ya sea por ella sola considerada como su causa próxima, o en cuanto somos una parte de la Naturaleza que no puede concebirse adecuadamente por sí misma sin otros individuos.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Schama, Simon. *El poder del arte*, *op.cit.*, p. 153.

<sup>80</sup> Wittkower, Rudolf. *Nacidos bajo el signo de Saturno, genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta el Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 58.

<sup>81</sup> Spinoza, Benedictus de. *Ética: demostrada según el orden geométrico* / Baruch Spinoza ; introducción, traducción y notas de Vidal Peña. Madrid: Alianza, 1988, p. 305.

Con respecto a las emociones, Spinoza pensaba que los afectos del odio, la ira, la envidia, etc., considerados en sí mismos, se seguían de la misma necesidad y virtud de la naturaleza que el resto de las cosas singulares; y que por lo tanto reconocían ciertas causas por las que podían entenderse y tenían ciertas propiedades dignas de nuestro conocimiento.<sup>82</sup> Así en su *Ética* define a las emociones por sus causas, además introduce el término *contatus*, que puede traducirse como empeño, esfuerzo, según lo usa Spinoza en las proposiciones 6, 7 y 8 de la *ética*, parte III. En palabras del propio Spinoza: “Cada cosa, en cuanto está en ella, se esfuerza por perseverar en su ser”, y “el esfuerzo con que cada cosa se afana por perseverar en su ser, no es sino la esencia actual de la cosa”.<sup>83</sup> Antonio Damasio recuperaría esta visión del *contatus* para definir el papel de las emociones para la supervivencia y el bienestar, sosteniendo que en términos biológicos *contatus* es el conjunto de disposiciones establecidas en los circuitos cerebrales que, una vez activadas por condiciones internas o ambientales, buscan tanto la supervivencia como el bienestar.<sup>84</sup> Ahora bien como se ha mencionado estas interacciones suceden especialmente en la interacción con otros individuos, por esta razón, Spinoza también hace hincapié en la ayuda mutua entre los hombres y afirma que es “de primerísima utilidad para los hombres trabar relaciones sociales, y atarse con aquellos que produzcan un todo perfectamente trabado, y hacer, absolutamente, cuanto sirva para establecer amistades”.<sup>85</sup>

Rembrandt no dejó un registro que revele sus reflexiones filosóficas, de modo que resulta imposible conocer su inclinación hacia alguna de estas teorías en términos de una hipótesis o proposición en términos racionales. Pero es indudable que su obra refleja una actitud natural hacia la esencia del hombre.<sup>86</sup> El retrato para Rembrandt “no capta la perfección alcanzada, no concibe al cuerpo y

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>84</sup> Damasio, Antonio. *En busca de Spinoza, Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Trad. Joan Domenec Ros. Barcelona: Crítica, 2005, p.40.

<sup>85</sup> Spinoza, *Ética...*, *op.cit.*, p. 308.

<sup>86</sup> Balet, Leo, 1878-. *Rembrandt and Spinoza*. New York: Philosophical Library, 1962, p. 186.

al alma en una interacción en la que una fuese medio para la exposición o interpretación de la otra, sino concibe la totalidad del hombre, la cual no significa la síntesis de cuerpo y alma, sino su inseparabilidad.”<sup>87</sup> Y con esta misma naturalidad, Rembrandt intentó ponerse en el lugar de sus personajes para poder comprender en carne propia las pasiones que los afectaban.

Leo Balet intenta explicar la relación entre la síntesis, o unidad restaurada entre el alma y el cuerpo, propuesta por Spinoza y la unidad pre-analítica de Rembrandt. Balet describe que en el hombre existen dos tipos de aproximación cognitiva al mundo existente. Uno que parte de la totalidad de todo lo que existe y cuyo instrumento es la intuición y su método la síntesis. Otro que separa la totalidad en partes y comienza por los elementos individuales, su instrumento es el intelecto y su método es analítico.<sup>88</sup> Para Balet, Rembrandt y Spinoza tienen en común su manera de vivir el mundo, la proyección de su conciencia en las cosas. Lo que los distingue, es el enfoque intuitivo de Rembrandt y el enfoque intelectual de Spinoza.<sup>89</sup> También encuentra otras relaciones entre ambos, por ejemplo, la concentración que ambos tienen en el tema de las acciones y pasiones del hombre, Spinoza en lo general, mientras que Rembrandt lo aborda aspectos concretos en sus retratos. Otro punto en común, es la relación entre la concepción dinámica de los afectos de Spinoza y la representación que hace Rembrandt de la vida humana en un constante cambio, es decir, la representación del momento presente en su totalidad, por lo tanto en sus dimensiones de pasado y futuro.<sup>90</sup>

La estrategia de Rembrandt quizá pueda definirse también en los términos de la intuición filosófica de Bergson, quien parte de la hipótesis de que “la materia y la vida que llenan el mundo están también en nosotros”. Siendo así, compartimos también las” fuerzas que obran en todas las cosas” y la “esencia

---

<sup>87</sup> Simmel, Georg. *Rembrandt : Ensayo de filosofía del arte* / Georg Simmel ; presentación de Francisco Jarauta ; trad. de Emilio Estiu. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1996, p. 33.

<sup>88</sup> Balet, Leo, *Rembrandt and Spinoza, op.cit., p. 189.*

<sup>89</sup> *Íbidem*, p. 190.

<sup>90</sup> *Íbid.*, p. 24.

íntima de lo que es y de lo que se hace”. Para seguir esta vía habría que descender al interior de nosotros mismos: “cuanto más profundo sea el punto que toquemos, más fuerte será el impulso que nos volverá a la superficie.”<sup>91</sup> La capacidad de Rembrandt no fue resultado de un mero inventario anatómico como el de Le Brun. “Rembrandt sabía que las personas interpretamos los distintos rasgos faciales para conocernos emocionalmente: que el arco de la cuenca del ojo, el ángulo más o menos pronunciado que forma una barbilla o la prominencia de las mejillas golpean y hacen sonar un teclado ya afinado de simpatías y antipatías.”<sup>92</sup> Para obtener este profundo conocimiento Rembrandt practicó diligentemente la contemplación de los cambios en su propio rostro.

El término “autoretrato” data del siglo XIX, pero el género fue practicado también por los pintores del siglo XVII, como parte de su formación artística. Samuel van Hoogstraten, alumno de Rembrandt de 1642 a 1647, escribió en su tratado de pintura de 1678: “Se puede extraer el mayor provecho de la representación de las propias pasiones, idealmente frente a un espejo, cuando uno es al mismo tiempo el sujeto que representa y el objeto representado”, “Así pues, es preciso transformarse íntegramente en actor (...) delante del espejo, para ser a la vez actor y espectador”. Estas figuras de expresión eran un ejercicio imprescindible para experimentar los efectos de las pasiones sobre el ser humano.<sup>93</sup> Haciendo variaciones sobre los elementos básicos del rostro, Rembrandt podía modelar diferentes “*tronies*, cabezas de diversos tipos de personajes, que se vendían en el mercado holandés como un género artístico específico, y que no eran retratos”<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> Bergson, Henry. *Introducción a la metafísica y a la intuición filosófica*. Buenos Aires: Leviatan, 2011, p. 90.

<sup>92</sup> Schama, Simon. *El poder del arte*, *op.cit.*, p. 160.

<sup>93</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669. *Rembrandt : la luz de la sombra / comisarías de la exposición y autoras del catálogo Gisèle Lambert y Elena Santiago*. Barcelona Madrid: Biblioteca Nacional: Fundació Caixa CatalunyaParís: Bibliothèque Nationale de France , 2006, p. 33.

<sup>94</sup> Schama, Simon. *El poder del arte*, *op.cit.*, p. 148.



Rembrandt se comportaba como un actor frente al espejo capaz de “adoptar la personalidad de todos y cada uno de los personajes que encontraba”, ya sea un soldado, un mendigo, un príncipe, un burgués, etc. En palabras de Simon Schama, Rembrandt era la “actualización proteica de El Hombre, impulsado por la necesidad de atravesar la piel de sus modelos (...) con el fin de comprender, desde dentro, cómo deseaban que se les viera”.<sup>95</sup> Tanto en sus aguafuertes como en sus autoretratos pintados, Rembrandt parece ajustarse a determinadas convenciones y expectativas sociales, “pero de un modo tal que nos invita inmediatamente a desconfiar de la pose esgrimida, a sospechar que el atuendo es un disfraz más que un uniforme, a ver al actor en su papel”.<sup>96</sup> La legendaria capacidad de empatía de Rembrandt se revela ante todo en ese carácter indeterminado de sus autoretratos, por medio de la representación de los embates del tiempo y de la fortuna.

Un ejemplo de los estudios de expresión frente al espejo es el autorretrato de *Rembrandt con la mirada extraviada*, también conocido como *Autorretrato con los ojos desorbitados* y *Rembrandt con bonete y con la boca abierta*. En este grabado, realizado con la técnica de aguafuerte y buril, Rembrandt centra el primer plano en su rostro, el cual ocupa casi todo el espacio, hasta rebasar el encuadre. La expresión representada es parecida al asombro o la extrañeza, acentuada por la cabeza torcida y echada hacia atrás. Sin embargo, la posición de las cejas elevadas y unidas en su extremo indica que la expresión de asombro está combinada con la expresión de miedo. Otro indicador de la expresión de miedo es que el párpado superior está elevado de tal forma que se muestra la esclerótica, mientras que el inferior se tensa. Sin embargo, la posición de los labios corresponde más al de la sorpresa, ya que en el miedo los labios manifiestan una tensión en dirección horizontal.

---

<sup>95</sup> Schama, Simo, *Los ojos de Rembrandt*, Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona, España: Plaza y Janés, 2002, p. 332.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 334.



Figura 14 Rembrandt Harmenszoon van Rijn , *Rembrandt con la mirada extraviada*, Firmada y fechada RH 1630 , Aguafuerte y buril. 50 x 43 mm, Estado único, Prueba con los bordes pulidos y con un suave efecto de entintado. BNF, Estampes, Rés. Cb-13<sup>a</sup>

El método intuitivo de Rembrandt no sólo se manifiesta en su manera de abordar con su propio rostro el estudio de las expresiones faciales de las emociones, también se manifiesta en la ejecución de sus obras, ya sea en la gráfica con la técnica de aguafuerte o en la pintura al óleo. Rembrandt destacó en su técnica gráfica desde el inicio de su carrera. El aguafuerte se basa en el principio de que en lugar de hacer laboriosas incisiones en la plancha de cobre, el artista cubre esta con barniz y dibuja sobre él con una aguja. En los trazos de la aguja desaparece el barniz y la lámina queda al descubierto; después se introduce la lámina en un ácido que atacará las partes libres de barniz, convirtiendo de este modo el dibujo en un aguafuerte.<sup>97</sup> El Florentino Filippo Baldinucci (1625-1697), en su volumen sobre el arte del grabado publicado en 1686, incluyó a Rembrandt como el único grabador holandés del siglo XVII. Sobre la técnica de Rembrandt, Baldinucci dijo que “el método harto singular que elaboró en el aguafuerte; fue el único que lo utilizó; no se encuentra en nadie más ni en ninguna otra parte.

---

<sup>97</sup> Gombrich, E. H. *La historia del arte*, op.cit., p. 424.

Consiste en crear, con ayuda de trazos, de pequeñas incisiones y de líneas irregulares, sin dibujar los contornos, un claroscuro poderoso, de un efecto pictórico”.<sup>98</sup>

En cuanto a la técnica pictórica de Rembrandt se han realizado diversas investigaciones que han revelado que para el pintor del siglo XVII había tres etapas principales en la producción de un cuadro: “invención”, “color-muerto” y “acabado”, seguidas de los “retoques”. La etapa de “color-muerto” en la obra de Rembrandt no constituía una etapa meramente transitoria sino un todo provisionalmente completo.<sup>99</sup> Por otro lado, la base pictórica de sus cuadros variaba, cuando pintaba en tabla, trabajaba sobre una base pictórica amarillenta, mientras que si utilizaba el lienzo como soporte esta base era de color grisáceo.<sup>100</sup>

El elemento que más destaca de la técnica pictórica de Rembrandt es sin lugar a dudas el uso de la pincelada. Un antecedente inmediato al estilo de pincelada de Rembrandt es Ticiano. Vasari había llamado al estilo tardío de Ticiano *pittura di macchia* o pintura con manchas. Según este procedimiento, los valores cromáticos y tonales poseen más importancia que la forma.<sup>101</sup> Este estilo de pintura que daba preferencia al uso de manchas se conoció también como estilo tosco. Uno de los aspectos que se debatían en relación con el estilo tosco consistía en el hecho de que los cuadros elaborados de esta manera tenían que verse desde cierta distancia, puesto que sólo así parecían perfectas. Existen anécdotas que afirman que Rembrandt tiraba de todas las personas que miraban sus cuadros desde demasiado cerca cuando visitaban su estudio diciendo que “el olor de la pintura le molestará”.<sup>102</sup> Sólo un pintor con un amplio bagaje de conocimientos y experiencia, como Rembrandt, podía sacar provecho de esta

---

<sup>98</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669. *Rembrandt : la luz de la sombra...*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>99</sup> Wetering, Enst Van de. *Rembrandt, El trabajo del pintor*, Edición original: Amsterdam University Press, Amsterdam 1997/ Traducción de Juan Pérez Moreno. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2007, p. 27.

<sup>100</sup> *Íbidem*, p. 131.

<sup>101</sup> *Íbid.*, p. 162.

<sup>102</sup> *Íbid.*, p. 163.

*pittura di macchia* que a primera vista parecía producto de una actividad libre y sin esfuerzo. Otro aspecto que Rembrandt compartió con Ticiano fue el hecho de pintar directamente sobre el lienzo sin realizar un estudio preliminar. Este enfoque contradecía directamente las visiones normativas romana y florentina, según las cuales el *disegno* constituía un elemento fundamental del arte de la pintura. Según el modelo de pensamiento binario del Renacimiento, lo contrario del principio del *disegno* era el *colorito*, del que Ticiano representó el primer exponente al que Rembrandt le seguiría.<sup>103</sup>

El autorretrato de la colección de la National Gallery of Art de Washington muestra un último elemento distintivo del estilo de Rembrandt: la interacción de elementos definidos y difusos. Esta interacción consigue que el ojo esté constantemente impulsado a explorar la ilusión espacial de la imagen, en lugar de dar por hecho lo que observa. Una parte de esta interacción también se halla determinada por la presencia de formas táctiles, de bultos y cavidades en la superficie pictórica, formas que podrían actuar como elementos “enfocados”, en contraste con las pinceladas difusas que con frecuencia determinan la impresión general.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 222.



Figura 15 Rembrandt van Rijn, *Autorretrato*, 1659, óleo sobre lienzo, National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Collection, 1937

Este último elemento de la pintura de Rembrandt, es decir la textura de la capa pictórica, encarna uno de los aspectos más fascinantes de su obra, y abre la posibilidad de discutir sobre su relevancia dentro del aspecto intuitivo en el proceso pictórico. De los tres niveles del signo plástico, color, forma y textura; la textura es quizá la menos explorada como portadora de significados<sup>105</sup> es fácil encontrar un sentido icónico en el color y la forma, pero la textura nos obliga a incorporar el sentido del tacto en la apreciación de un cuadro. Así es que la cuestión de la técnica implica no sólo el manejo de los materiales sino también la cuestión sobre la manera en la que la textura del sustrato pictórico pueda ser portadora de significados.

---

<sup>105</sup> Carrere, Alberto, José Saborit. *Retórica de la Pintura*. España: Catedra, 2000, p. 106.

Estas fueron parte de las incógnitas que motivaron al crítico e historiador del arte James Elkins a buscar una alternativa para pensar sobre la pintura al óleo usando el lenguaje de la alquimia. La relación que un pintor tiene sobre sus materiales es más cercana a la visión de un alquimista que a la de un químico; puesto que generalmente el artista no tiene un conocimiento completo cuantitativo sobre el origen y propiedades de todos los pigmentos, medios, bases, resinas y aceites que utiliza, menos en la actualidad dónde incluso producidos a nivel industrial presentan variaciones. En vista de que “cuando nada se sabe, todo es posible”<sup>106</sup>, artistas y alquimistas toman la misma clase de riesgos u oportunidades. Al no existir una manera de predecir los resultados, o simplemente nombrar con seguridad una substancia, o describir los procesos con los detalles suficientes para que alguien más pueda repetirlos, entonces el experimentador se ve obligado a observar lo más cuidadosamente posible y tomar notas sobre cualquier cambio. Artistas y alquimistas tienen que poner su atención en todo, puesto que no saben qué esperar.

Otro aspecto que comparten en la realización de su obra es que tanto en el taller del pintor como en el laboratorio del alquimista se encuentran la labor y la oración o meditación.<sup>107</sup> En la alquimia, la palabra latina *labor* se usa para describir los procedimientos, métodos o técnicas, en otras palabras, la lucha diaria con la materia. También en latín, *ora* significa rezar y los alquimistas nunca se cansaron de señalar que la pronunciación de laboratorio era la suma de ambos términos. En el momento de la labor el acto lo es todo. Lo que se sucede en el laboratorio es un trabajo ausente de palabras<sup>108</sup>. Del mismo modo, el silencio es un rasgo esencial del estudio, no tanto un silencio físico sino verbal. Hay un increíble flujo complejo de pensamientos que acompañan el acto de pintar, pero todos ellos se encuentran en, de y a través de la pintura. Elkins advierte que el análisis de la

---

<sup>106</sup> Elkins, James. *What painting is? How to think about oil painting using the language of alchemy*. New York-London: Routledge, 2000, p. 35.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 74.

pintura es un peligro para cualquier pintor, porque aquellos que analizan demasiado corren el riesgo de perderse de aquello que el pintor Frank Auerbach llama “la identificación creativa con el tema”.<sup>109</sup> Fundamentalmente, el pensamiento sobre la pintura viene después de pintar.

Elkins afirma que una de las fortalezas de la pintura radica en la imposibilidad de comenzar a partir de una abstracción antiséptica, como los filósofos y sus cuadernos de notas, o los físicos en los pizarrones. “Los artistas deben comenzar en *medias res*, literalmente en medio de las cosas, entiéndase óleo, lienzo, miseria.”<sup>110</sup> Esta etapa equivaldría a la primera etapa del trabajo alquímico la *putrfectio* o putrefacción. La sustancia limpia se tenía que degenerar dentro de moho salobre antes de producir cualquier cosa digna de ser examinada.<sup>111</sup>

Elkins utiliza únicamente pequeños detalles de cuadros para demostrar que el significado no depende únicamente en el tema de la pintura, existe en un nivel más bajo, en cada pulgada del lienzo; como si las sustancias ocuparían la mente, invadiéndola con los pensamientos del cuerpo del artista al trabajar.<sup>112</sup> Esta acción de las sustancias se traduce en las sensaciones que se detonan al atender marcas específicas dentro del cuadro y la manera en que éstas fueron realizadas.

---

<sup>109</sup> *Íbidem*, p. 75.

<sup>110</sup> *Íbid.*, p. 73.

<sup>111</sup> *Íbid.*, p. 70.

<sup>112</sup> *Íbid.*, p. 94.





Figura 16 detalle del Autorretrato de Rembrandt

Elkins concluye que la ansiedad fundamental del método pictórico y alquímico radica en que existe la posibilidad de que no exista tal método. Artistas y alquimistas tradicionalmente han trabajado para ocultar esta dura opción debatiendo sobre la naturaleza exacta de sus procesos.<sup>113</sup>

Por encima de todo, la alquimia es el registro de los intentos serios, sostenidos para entender qué son las sustancias y cómo cargan significado. Y por esa razón, es la mejor voz para los artistas que luchan todos los días con materiales que no comprenden y métodos que nunca podrán dominar completamente. La ciencia ha cerrado casi todo encuentro no sistemático con el mundo. La alquimia y la pintura son dos de los últimos caminos que quedan en el delirantemente bello mundo de sustancias sin nombre.<sup>114</sup>

La base intuitiva del proceso creativo de Rembrandt hace que sea imposible igualar la fuerza de sus creaciones. Lo mismo sucede con la obra de los

---

<sup>113</sup> *Ibidem.* 173.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 193.



grandes maestros que en vez de crear un método para estandarizar la producción plástica, como fue el caso de Le Brun. Destilaron toda su experiencia personal y conocimiento, compartiendo con la humanidad únicamente el producto de su maestría, como evidencia de un trabajo profundamente interiorizado.

## 2.2 *Stop Emotion*

El objetivo la serie *Stop Emotion* fue en un principio representar las siete expresiones faciales universales identificadas por el psicólogo Paul Ekman y crear una serie de cuadros que se mantuvieran en la etapa de “color muerto” como una obra provisionalmente completa. Ekman se sirvió de actores para desarrollar su sistema de codificación de las expresiones faciales. Los modelos posaban ejecutando mecánicamente los movimientos del rostro que definían cada expresión dividiendo el rostro en tres áreas: la parte superior (frente y cejas), la media (ojos y nariz) y la baja ( boca y barbilla). En su sistema, Ekman incluye una serie de variaciones sutiles de las siete emociones: tristeza, ira, disgusto, ira, sorpresa, miedo, desdén y alegría. De modo que me propuse tomar como modelo a un actor. El candidato ideal para este propósito fue el actor Mauricio Davison<sup>115</sup>. Sobra decir la admiración que siento por el trabajo del Mauricio y lo honrada que me siento de contar con su confianza y participación en este proyecto.

La experiencia de trabajar con un actor fue nueva para mí, con la intención de obtener imágenes fotográficas para la realización de los cuadros, realicé una sesión con Mauricio. Le platicué *grosso modo* la naturaleza de este proyecto y la teoría de Paul Ekman sobre la universalidad de las expresiones faciales de las

---

<sup>115</sup> Mauricio Davison, Punta Arena, Chile, 1940. Actor con una amplia trayectoria en teatro y cine. Ha protagonizado obras como: *El Fantasma del Hotel Alsace*, de Vicente Quirarte, *Minetti*, de Thomas Bernhard y *Simplemente Complicado* del mismo autor, ésta última obra fue dirigida por Juan José Gurrola, cuya interpretación hiciera merecedor a Mauricio Davison al Premio Carlos Ancira como mejor actor de monólogo en la XXV Entrega de Premios de la Agrupación de Periodistas Teatrales.

emociones básicas. En esta breve charla de introducción Mauricio compartió conmigo su opinión como actor en relación a las expresiones faciales y me comentó que en realidad cada actor utiliza el rostro de una manera distinta y que depende también de la fisonomía particular del individuo. Aunque tenía pensado realizar la sesión siguiendo mecánicamente las expresiones codificadas por Ekman, me pareció interesante descubrir cómo realizaría los gestos Mauricio siguiendo su propio criterio como actor, así que mi intervención en la sesión se limitó a indicar los nombres de las emociones.

Para los cuadros tenía en la mente la referencia de la obra de Rembrandt, especialmente sus autorretratos. El proceso que intuitivamente construí comenzó con la decisión de que el rostro ocupara casi la totalidad del cuadro. Para integrarlo al fondo recordé la manera en que el fondo oscuro crea un efecto de penumbra en los autorretratos de Rembrandt que hace que las figuras parezcan surgir del fondo. Dado que el único problema que deseaba estudiar en estos cuadros era la forma y el volumen del rostro, en la representación de la expresión, hice a un lado el problema del color, reduciendo la paleta a manera de grisalla, (sepia, siena natural, asfalto, blanco, amarillo, ocre y violeta). Podría decirse que así como Mauricio improvisó en el momento de realizar las expresiones yo improvisé en el modelado de la imagen a partir de las pinceladas y las tonalidades.

Las siete expresiones (asco, miedo, ira, alegría, tristeza, sorpresa y desprecio), fueron realizadas con la técnica de óleo sobre soporte rígido de aglomerado entelado, con imprimatura de media creta con un formato de 35 x 28 cm. Considero relevante mencionar que en el momento de realizar los cuadros me di cuenta que en ciertos puntos mi propio rostro tenía la misma expresión que estaba observando, como resultado de un reflejo involuntario, este fenómeno parecía tener incluso un efecto en mi estado de ánimo.

Las reflexiones anteriores y especialmente el curso de la producción me revelaron, entre otras cosas, la incuestionable función de contexto en la lectura de

una obra artística, y la pintura no es la excepción. El contexto desempeña un papel crucial en cualquier fenómeno de comunicación, especialmente en aquellos en los cuales participan las emociones. El efecto Kuleshov, que mencioné anteriormente, es un ejemplo del poderoso poder que llega a tener el contexto en la expresión que leemos en un rostro neutral. En este experimento dos cineastas soviéticos mostraron clips de películas de un actor con expresión neutral en conjunción con imágenes de una mujer muerta, un plato de sopa y una chica jugando, dando como resultado una lluvia de elogios para el actor por su capacidad expresiva.<sup>116</sup> En un principio la intención de realizar la serie de 7 expresiones faciales respondía a un planteamiento científico, un medio de conocimiento a través de la práctica. Probablemente el mismo afán que empujó a Le Brun y a Rembrandt en sus exploraciones, para ellos esta práctica respondía además a una necesidad de medios expresivos para conmover al espectador y así, a través de esta identificación empática, brindar veracidad a la escena representada. Las escenas y las expresiones de los personajes concurrían en la construcción del contexto de la obra.

Le Brun se proponía crear un catálogo racional de las pasiones con el propósito de fijar en los súbditos la imagen del Rey Luis XIV como monarca absoluto. Dicho catálogo “facilitaría una representación normalizada, homogénea y controlada que dotaría al discurso pictórico de una sólida base hermenéutica”.<sup>117</sup> De modo que el método se convertiría en una herramienta indispensable en la formación de los artistas de la Academia para así alcanzar la mayor claridad posible en la pintura histórica

En cambio, Rembrandt, se vale de un espejo para estudiar las posibilidades expresivas de su propio rostro. Como diría Ida Rodríguez Prampolini: “A través de las arrugas que ha visto aparecer en su propio rostro y de las muchas que observa, busca plasmar los sentimientos y emociones que están detrás de esas

---

<sup>116</sup> Montagu, Jennifer. *The Expression of the Passions...*, *op.cit.*, p. 2.

<sup>117</sup> De Azúa, Félix. *La pasión Domesticada...*, *op.cit.*, p. 48.

redes de expresividad”.<sup>118</sup> El dibujo de Rembrandt no tiene la rigidez del método cartesiano de Le Brun, al contrario en vez de concentrarse en las emociones en función de la representación de un tema histórico, su exploración se encamina a las posibilidades expresivas del medio, comenzando con la línea. “La invención de Rembrandt consiste, probablemente, en la autonomía que da a la línea que un artista de tan prodigiosa inventiva puede usarla hasta como pincelada pictórica; así, usa el pincel y el color en trazos como si empleara el lápiz, el carbón o la pluma o la pluma con tinta”.<sup>119</sup>

Ambos planteamientos comparten la preocupación por la expresión facial de las emociones, sin embargo, su método de aproximación y los límites que traza el proceso de ambos los lleva a explorar potencialidades distintas sobre la expresión pictórica ya sea con respecto a la imagen o al medio. Eso no significa que el dominio sobre la representación de las expresiones faciales por caminos tan opuestos los lleve a conclusiones distintas, al contrario podrían sin lugar a dudas compararse los rasgos significativos de los gestos ofrecidos por ambos autores, para encontrar que aquellos que definen al menos las emociones más extremas resultan concordantes. En el caso de la producción de los cuadros de *Stop Emotion*, el estudio previo sobre los rasgos típicos de cada una de las emociones se encontraba integrado a mi observación, de manera que en el momento de pintar podía prescindir de esa información y guiarme únicamente por la imagen y la intuición en el modelado de las tonalidades. Finalmente el elemento que más destacaría de estas obras sería el estilo tosco de las pinceladas, un aspecto que sólo puede ser adquirido por la práctica y la plena confianza en la firmeza del trazo.

Para concluir, rescataré un significativo apartado sobre la estética del detalle que aparece en el libro *La Era Neobarroca* de Omar Calabrese: la

---

<sup>118</sup> Rodríguez Prampolini, Ida. *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*. México: UNAM, instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, 27.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 27.

relevancia de la acción de cortar subraya el hecho de que el detalle se hace tal por el sujeto: por tanto su configuración depende del punto de vista del *dettallante*, que normalmente explica la razón de detalle y clarifica su causa subjetiva y su función.<sup>120</sup>

El detalle supone una sobrevaloración del elemento seleccionado porque es capaz de dirigir la atención hacia el sistema del cual fue extraído. Por esta razón Calabrese lo identifica con la estética de lo excepcional. De las distintas maneras de producir detalles consideré que el detalle temporal era el idóneo para referirme a la primera serie. Pueden producirse *detalles temporales*, aislando un instante en cámara lenta. En la pintura este efecto se traduce, a mi modo de ver, como una secuencia o progresión de imágenes. La sucesión de rostros en la serie de siete gestos representaría entonces un proceso de detalle, es decir, de corte, pero en vez de cortar el objeto, en este caso el rostro, en su realidad espacial, se corta en el temporal. Del mismo modo, al suspender el proceso del cuadro en el estado de “color muerto” estaría realizando un corte en la temporalidad del proceso pictórico.

---

<sup>120</sup> Calabrese, Omar. *La era Neobarroca*. tercera edición. Trad. Anna Giordano. Madrid: Cátedra, signo e imagen, 1999, p. 87.

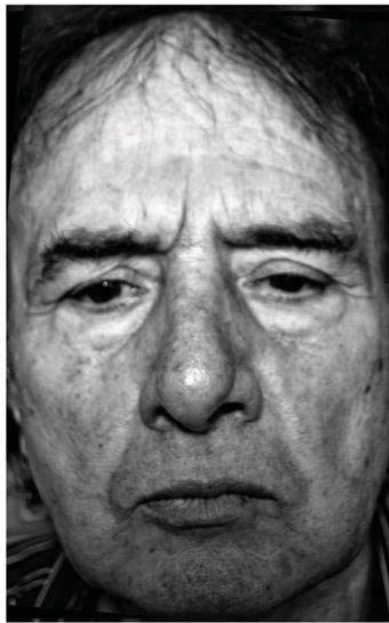
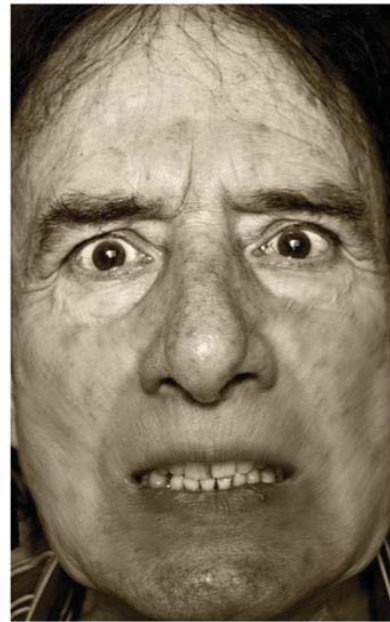


Figura 17 Fotografías de la sesión con Maurico Davison (muestra)



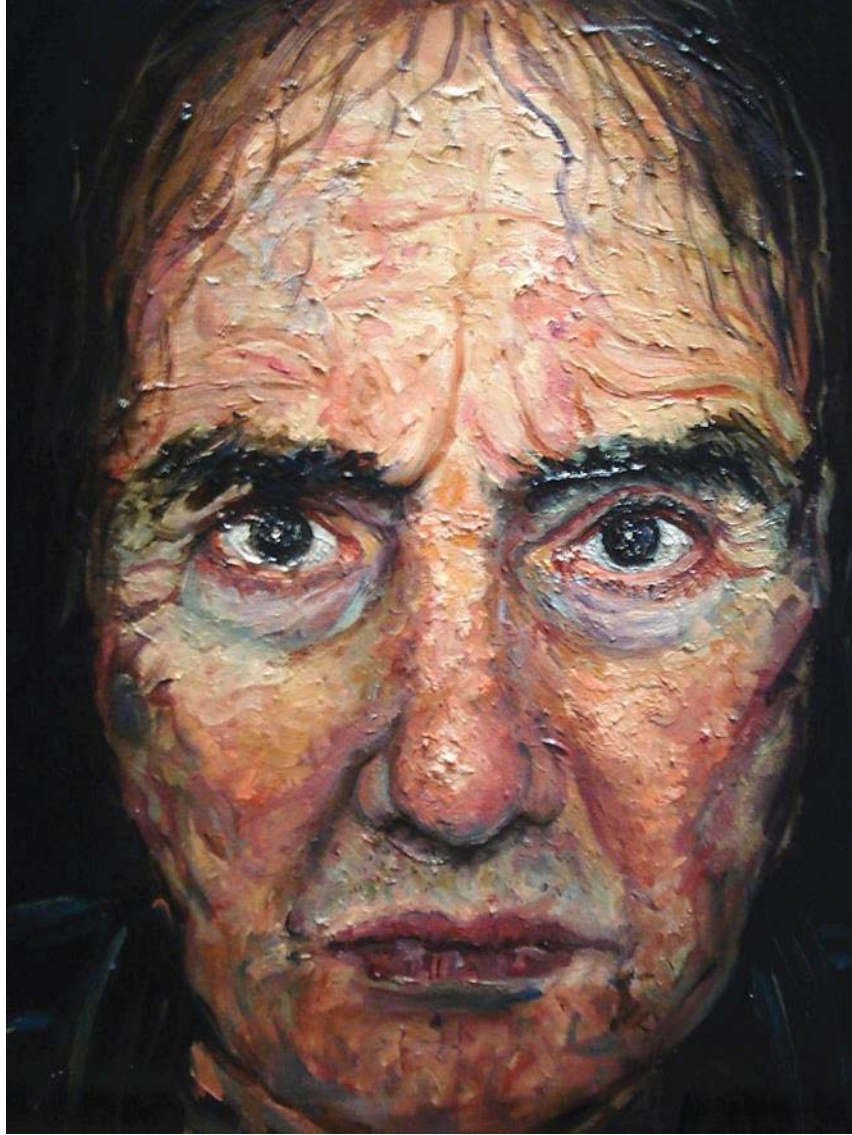


Figura 18 Miriam Puente, *Retrato del Actor Mauricio Davison*, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011.



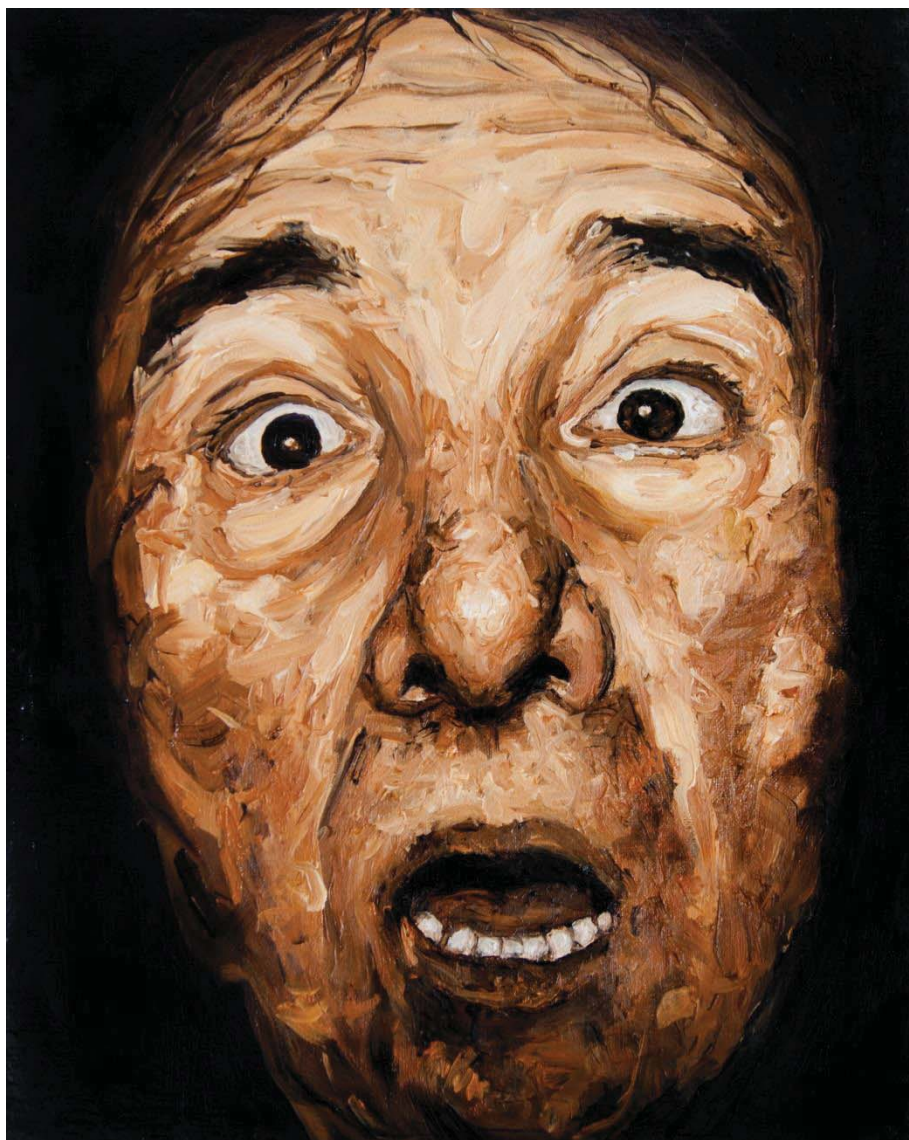


Figura 19 Miriam Puente, *Sorpresa*, De la serie *Stop Emotion*, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011

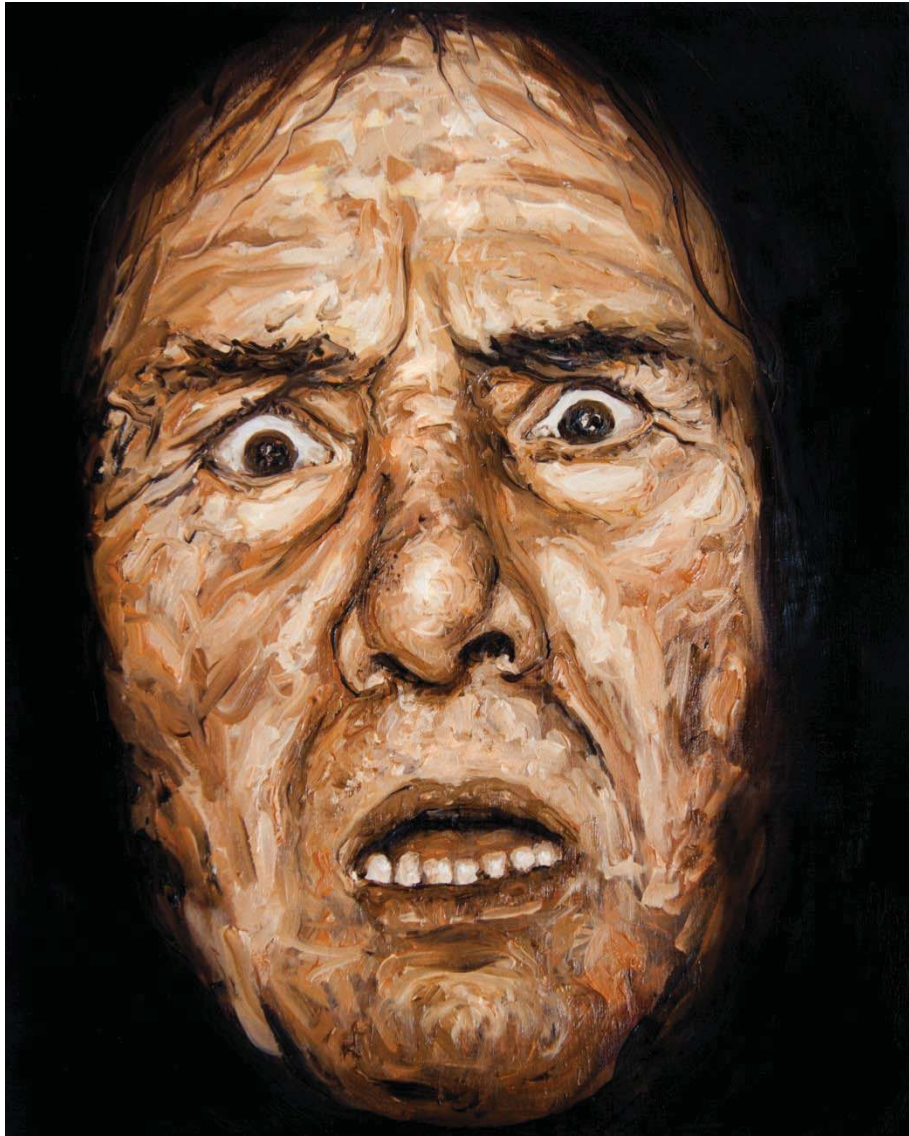


Figura 20 Miriam Puente, *Miedo*, De la serie *Stop Emotion*, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011



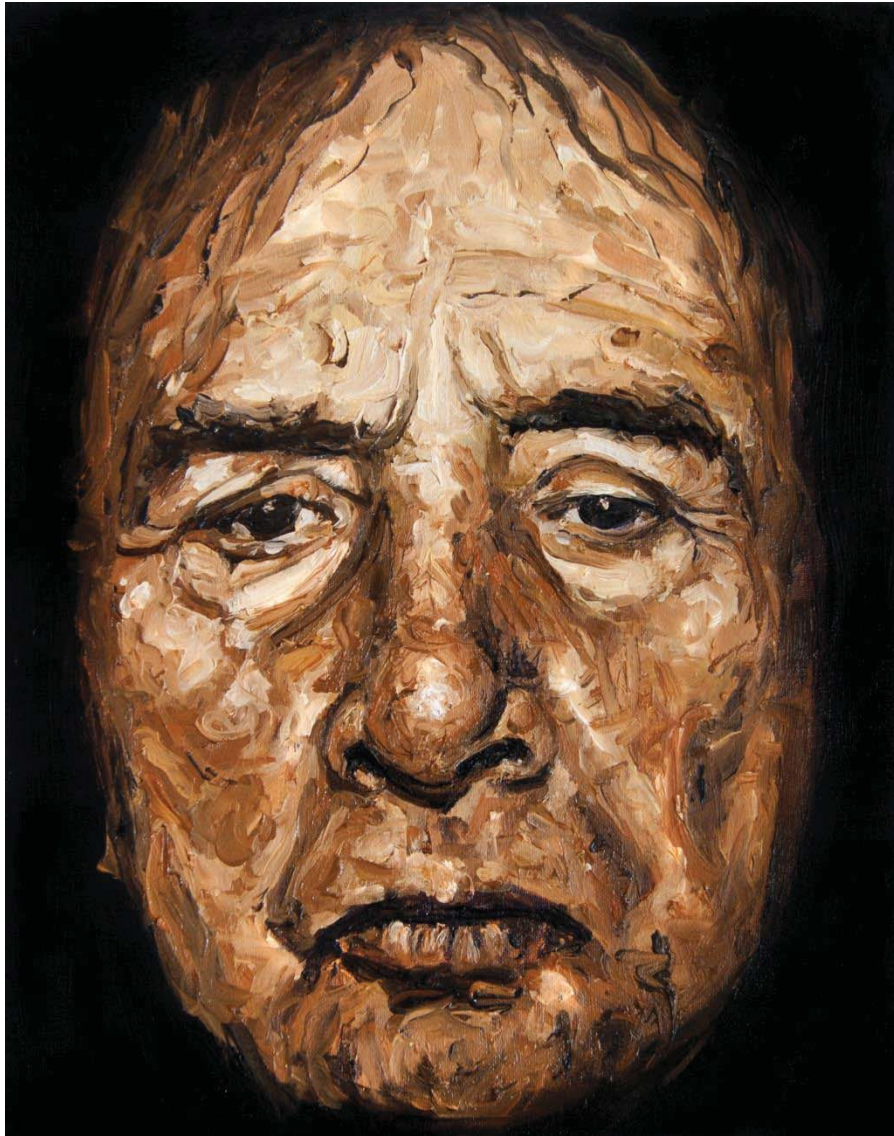


Figura 21 Miriam Puente, *Tristeza*, De la serie *Stop Emotion*, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011

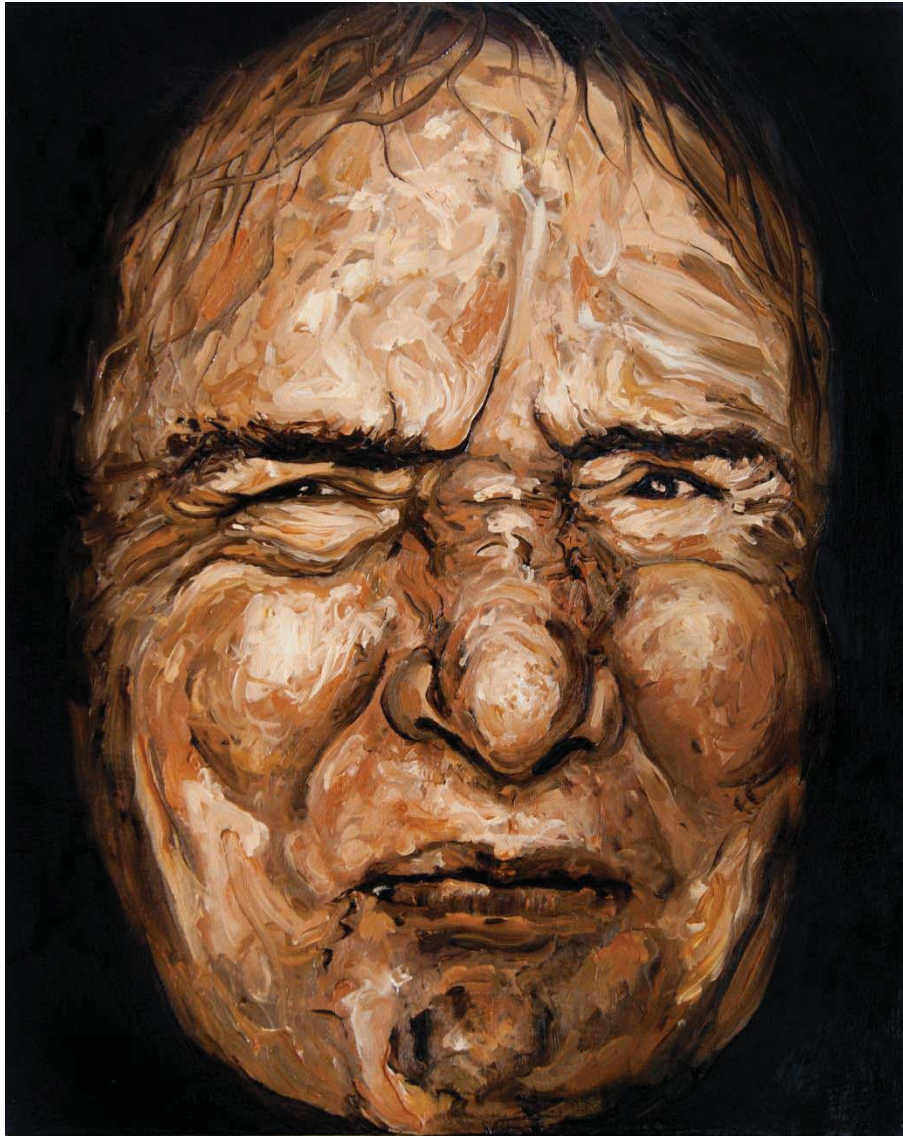


Figura 22 Miriam Puente, *Asco*, De la serie *Stop Emotion*, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011



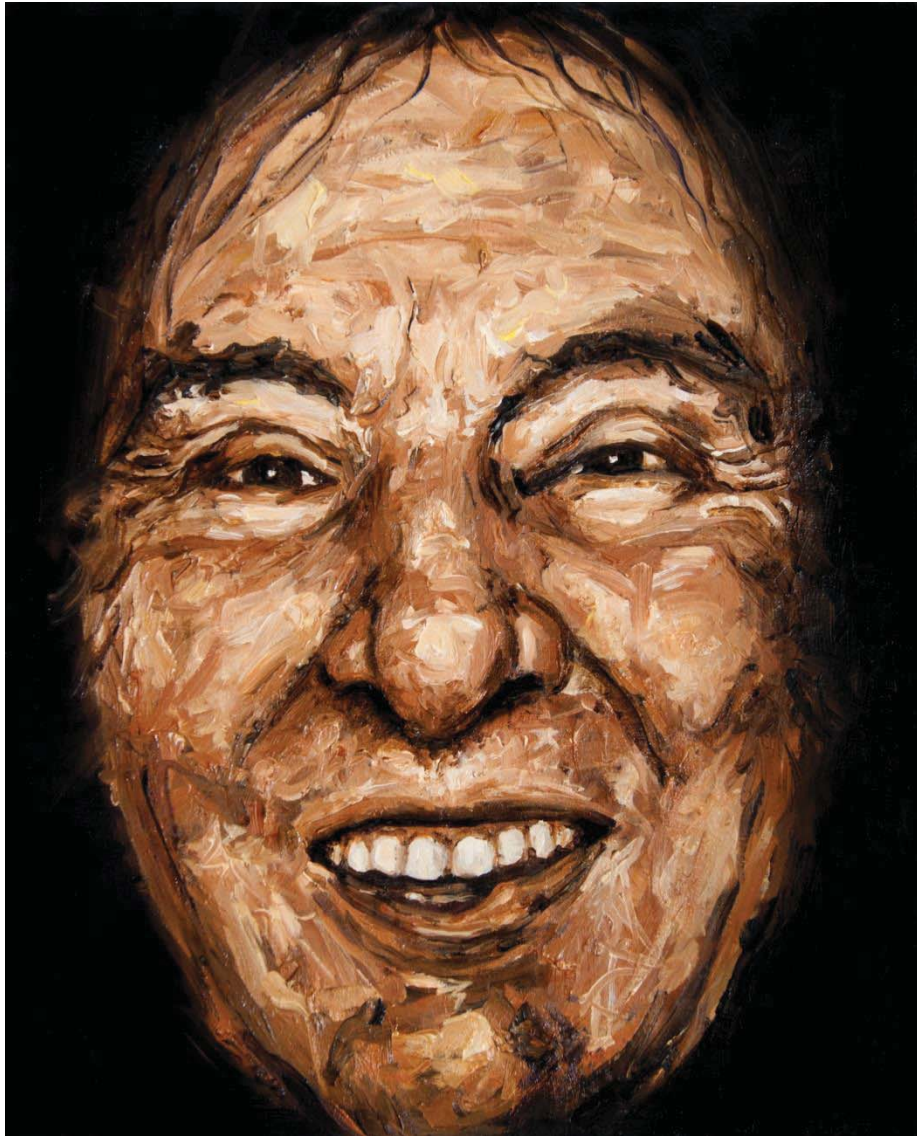


Figura 23 Miriam Puente, *Alegría*, De la serie *Stop Emotion*, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011

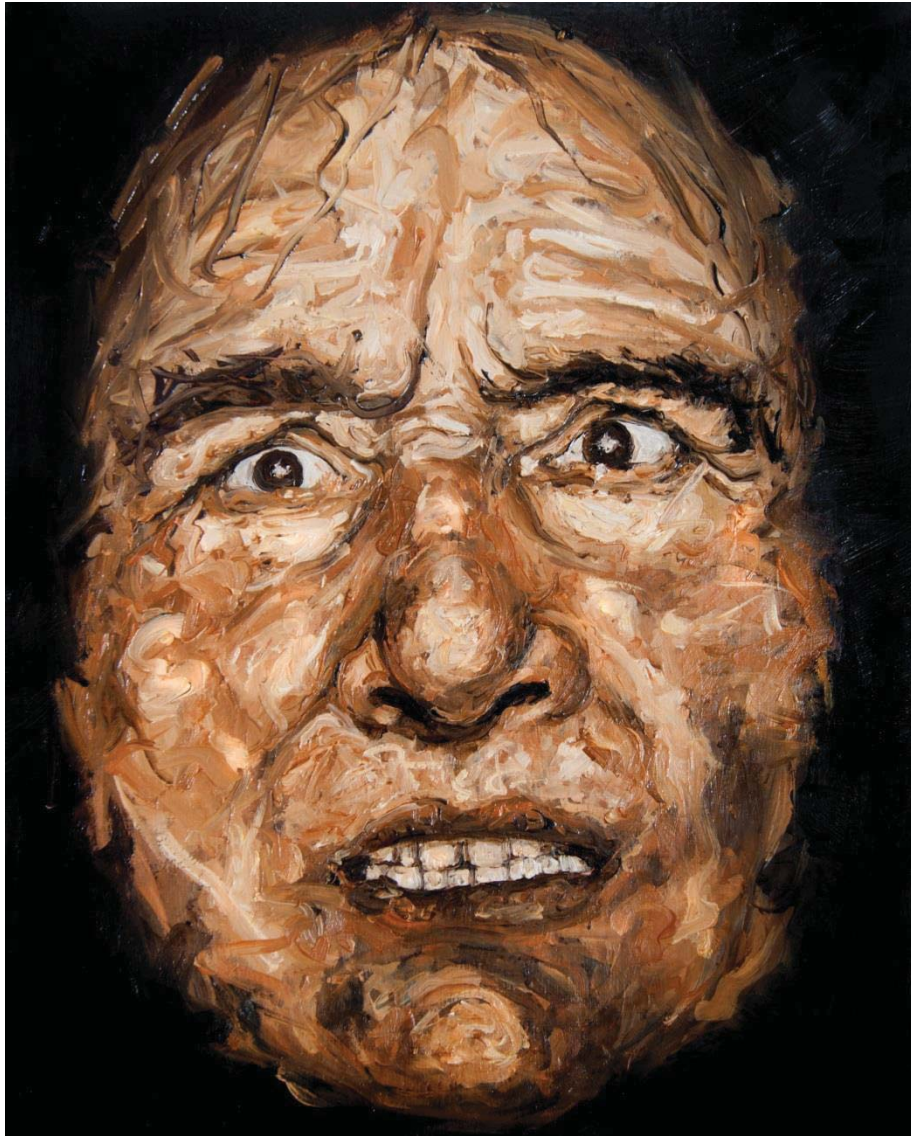


Figura 24 Miriam Puente, *Ira*, De la serie *Stop Emotion*, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011



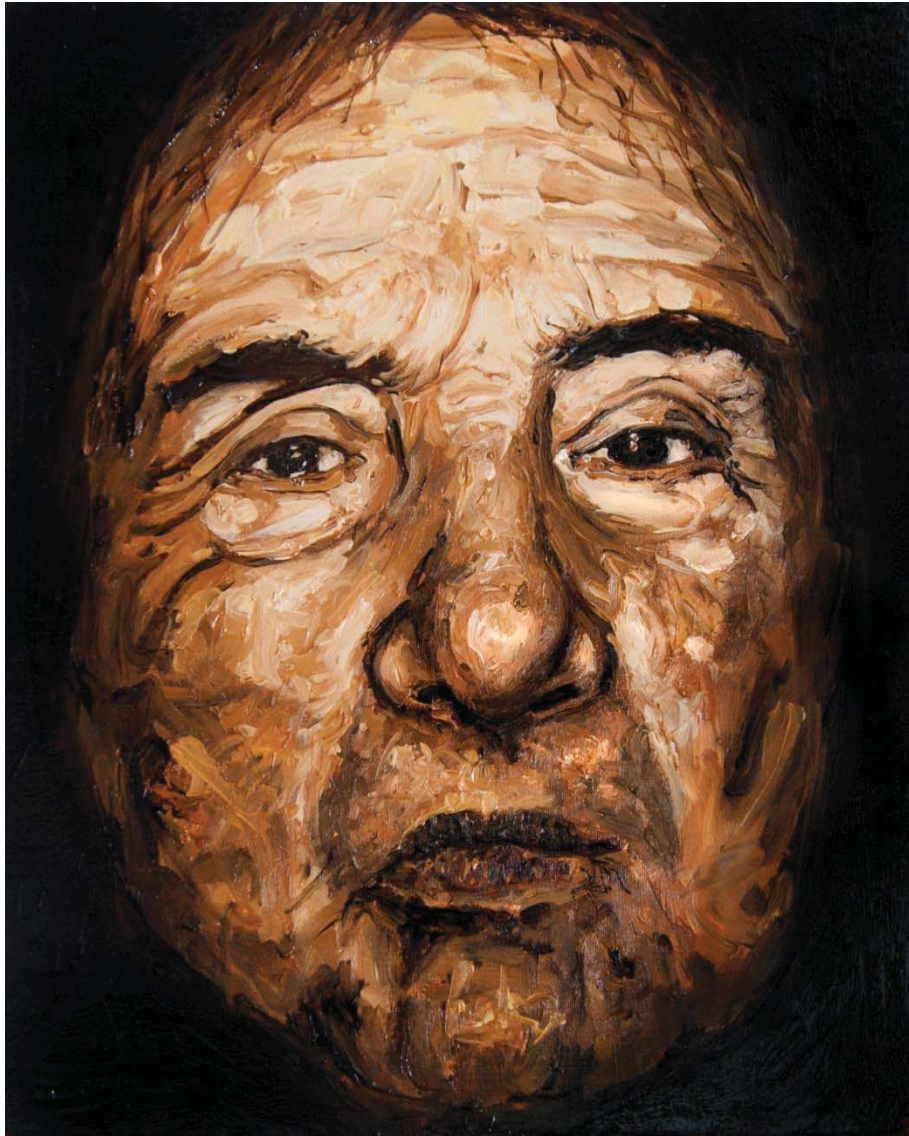


Figura 25 Miriam Puente, *Desdén*, De la serie *Stop Emotion*, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011





## Capítulo 3

### *Inversión emocional*

#### 3.1 Rothko, experiencia del drama humano

La relación del pensamiento de Rothko con el tema de la empatía y la pintura, y de manera general con el gesto pictórico, es de carácter reflexivo. Es relevante recordar que el objetivo de este trabajo es definir los fundamentos de mi práctica pictórica. Rothko logró verbalizar con claridad las motivaciones y principios que estimularon su creación; y su obra consiguió conmovernos y fascinarnos, tal y cómo el esperaba, expresando la tragedia universal de la condición humana, al menos a cierto público. Otro sector de espectadores en realidad no logró nunca conectarse con la obra de Rothko y veían en ella sólo relaciones de color y de forma. Por esta razón en una conversación con el escritor y poeta Selden Rodman en 1956, Rothko contestaría:

Solo me importa la expresión de las emociones humanas fundamentales: la tragedia, el éxtasis, la fatalidad..., y el que mucha gente se ponga a llorar ante mis cuadros prueba que soy capaz de comunicar tales emociones (...). Los que lloran ante mis cuadros sienten la misma experiencia religiosa que yo sentí cuando los pinté. ¡Si a ti sólo te conmueven, tal como dices, sus relaciones cromáticas es que no te das cuenta de nada!<sup>121</sup>

La transformación del estilo pictórico de Rothko surgió en medio de una coyuntura histórica que es imposible ignorar. Este cambio coincidió con el lanzamiento del Plan Marshall entre 1947 y 1948. Se trató del plan más importante de Estados Unidos para la reconstrucción de los países europeos después de la Segunda Guerra Mundial, que a la vez estaba destinado a contener un posible avance del comunismo. El expresionismo abstracto norteamericano fue usado como un arma propagandística durante la Guerra Fría en la lucha contra la

---

<sup>121</sup> Rothko, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Paidós Estética 41, 2007, p. 177.

expansión cultural soviética. Es imposible saber qué habría sido de la obra de Rothko sin considerar este contexto. Según Serge Guilbaut:

El arte de vanguardia tuvo éxito porque el trabajo y la ideología que sostenía, articulada en los escritos de los primeros pintores además de transmitida en imágenes, coincidía con bastante exactitud con la ideología que llegó a hacerse dominante en la vida política norteamericana tras las elecciones presidenciales de 1948. Dicha ideología fue el “nuevo liberalismo” formulado por Schlesinger en “the Vital Center”, una ideología que, a diferencia de las ideologías de la derecha conservadora y de la izquierda comunista, no sólo dio cabida a la disidencia vanguardista, sino que otorgó a tal disidencia una posición de suprema importancia.<sup>122</sup>

Las teorías de Clement Greenberg y Harold Rosenberg definieron los criterios para juzgar este nuevo arte norteamericano. En su artículo *The American action painter* Rosenberg declaró que “en un momento determinado el lienzo comenzó a aparecer a uno tras otro pintor americano, como una arena en la cual actuar - y no como un espacio en el cual producir, rediseñar, analizar o expresar un objeto, real o imaginado. Lo que iba a ocurrir en el lienzo no era una imagen sino un acontecimiento.”<sup>123</sup> Clement Greenberg enfocó su crítica específicamente en términos formales, tratando continuamente de crear paralelismos con autores como Matisse, Picasso y Klee. Por ejemplo sobre la obra de Rothko señalaría que: “La diferencia más clara entre Rothko y Newman y Still es su voluntad de aceptar algo del arte francés posterior al impresionismo; su modo de insinuar ciertos contrastes de calor y frío revela a mi juicio que aprendió esa lección de Matisse. Pero tampoco esto explica mucho. La sensualidad sencilla y firme y el esplendor de los cuadros de Rothko le pertenecen enteramente.”<sup>124</sup> Usaba la palabra “decadente” para describir un cuadro interesado más en el “efecto” que en la

---

<sup>122</sup> Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* / Trad. María Rosa López González. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990, p. 16.

<sup>123</sup> Rosenberg, Harold. *The American Action Painters*. New York: Journal, Art News, month 01, 1952.

<sup>124</sup> Greenberg, Clement. *Arte y Cultura: ensayos críticos* / Trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Barcelona; México: Paidós, Estética, 32, 2002, p. 252.

invención, más en la copia servil que en el experimento atrevido.<sup>125</sup> De igual manera, lo peor que podría suceder con las obras de estos pintores era que cayeran en la categoría de lo decorativo, aunque se cuidaba de defender que la obra de los artistas que él consideraba exitosos no era decorativa, usando argumentos rebuscados sobre sus elementos formales.

La presión ejercida sobre los artistas para que encontraran un lugar para su obra en el mercado del arte, los llevó a confiar en el inconsciente como una forma de permitir la explosión de la individualidad. Sólo consiguiendo un estilo inconfundiblemente único podrían llamar la atención de la crítica y de los coleccionistas. La libertad fue el símbolo más activa y vigorosamente promocionado por el nuevo liberalismo del periodo de la guerra fría. Según el historiador Arthur Schlesinger, “Esta libertad había traído consigo la frustración más que la realización, el aislamiento más que la integración. ‘La ansiedad’, escribe Kierkegaard, ‘es el mareo provocado por la libertad’; y la ansiedad es la emoción oficial de nuestro tiempo.”<sup>126</sup> Lo relevante para fines de este trabajo es precisamente la manera en que Rothko hizo frente a esta ansiedad y las conclusiones a las que llegaría sobre su visión del arte.

Mark Rothko nació en Dvinsk, Letonia, en 1903. Emigró a Portland, Oregón, en 1913. Según su autobiografía escrita hacia 1945, Rothko ingresó a Yale como estudiante en 1921. Allí sus intereses se repartían entre la Economía del trabajo, motivado por una fuerte preocupación social; las matemáticas, para las que parecía tener un don natural; y la literatura como lujo adolescente. Abandonó los estudios académicos en 1923 y regresó a Portland en donde se unió a una pequeña compañía de teatro, donde tuvo su primer contacto con el mundo del

---

<sup>125</sup> Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó...*, *op.cit.*, p. 115.

<sup>126</sup> Schlesinger en *The Vital Center: The Politics of Freedom 1949*, citado en: Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó...*, *op.cit.*, p. 255.

diseño y del color.<sup>127</sup> Los lazos de Rothko con el teatro fueron significativos, ya que a menudo comparó sus cuadros con obras de teatro.

Yo concibo mis cuadros como obras dramáticas; las formas en los cuadros son los actores. Son creadas por la necesidad de contar con actores capaces de conmover y ejecutar gestos sin vergüenza alguna.<sup>128</sup>

Ni la acción ni los actores son previsibles, ni pueden describirse a priori. Dan comienzo a una aventura desconocida en un espacio igualmente ignoto. Es en el momento en que se acaba cuando, en un arrebatado de reconocimiento, parece que tuvieron la cantidad y la función que se pretendía de ellos. Las ideas y los planes que existían en la mente al principio no son sino la puerta por la que uno abandona el mundo en que éstos transcurren.<sup>129</sup>

En 1926 pasó tres meses como estudiante de Max Weber en la liga de estudiantes de Arte de Nueva York. Formó parte de la *Secession Gallery* en 1934, lo que contribuyó decisivamente a la formación del primer grupo de pintores expresionistas americanos, *The Ten*, con el que expuso durante más de cinco años tanto en Nueva York como en París. La última fase de esta corriente se expuso en las galerías de J.B. Neuman en 1939. Justo después, tomó conciencia de las limitaciones de este modo de pintar (demasiado ligados a los experimentos surrealistas) para la exposición de sus aptitudes y sus gustos. Dejó de pintar y pasó casi un año desarrollando sus ideas respecto al mito y la anécdota mediante la escritura y el estudio, lo que constituyó la base de su obra en los años cuarenta.<sup>130</sup> Póstumamente los escritos que Rothko realizó entre 1940 y 1941 serían publicados bajo el título *La Realidad del Artista*. En ese entonces su pintura estaba influida por el surrealismo y se encontraba plagada de formas biomórficas. A partir de 1947 su estilo cambió y comenzó a pintar grandes cuadros con capas finas de color, los cuales se convirtieron en las obras emblemáticas de Rothko. Es muy probable que ese periodo de reflexión, en el cual Rothko dejó de pintar y se

---

<sup>127</sup> Rothko, Mark. *Escritos sobre arte*, op.cit., p. 78.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 79.

dedicó a reflexionar sobre el papel de la mitología en el arte, desempeñó un papel fundamental en la conformación del estilo que todos conocemos. Una vez desarrollado su propio estilo Rothko dejó paulatinamente de escribir y hacer declaraciones abiertas sobre su obra.



Figura 26 Mark Rothko, *El toro sirio*, óleo y grafito sobre lienzo 100 x 70.7 cm, 1943.



Figura 27 Mark Rothko, *Rosa y blanco sobre rojo*, óleo sobre lienzo, 267 x 294 cm, 1957

Los escritos de Rothko representan la determinación de un pintor por establecer sus propios fundamentos con respecto al arte y la pintura. Al cuestionarse sobre los orígenes de la tradición pictórica Rothko perseguía encontrar ciertos principios que lo llevaran a una renovación del concepto de arte. Para Rothko, el arte se encontraba en una situación crítica:

El arte necesita volver a empezar si quiere sobrevivir. Posteriormente se aplica en renovar sus tradiciones adquiriendo lazos con tradiciones desconocidas y reexaminando constantemente sus propios procesos, y así, a través de esos medios, restablece contacto con sus propias raíces. Es así como nacen los nuevos universos plásticos.<sup>131</sup>

La pintura era una declaración de la noción de realidad del artista en términos del discurso plástico. En ese sentido Rothko comparó al pintor más con

---

<sup>131</sup> Rothko, Mark. *La realidad del artista*, op.cit., p. 68.



el filósofo que con el científico. Para él, la ciencia era una declaración de las leyes que regulan un fenómeno, o categoría de la materia o de la energía, dentro de los límites específicos y las condiciones en las que opera. En cambio, la filosofía debía combinar todas estas verdades especializadas dentro de un solo sistema. Del mismo modo, el artista debía adaptar constantemente la eternidad a todas las especificaciones del momento.<sup>132</sup> Por lo tanto, la función del arte era, según Rothko, hacer una generalización respetando los límites de su categoría. El que la categoría de arte estuviera en expansión continua no restaba que el artista tuviera que renunciar a la necesidad de fijar los límites dentro de los cuales él debe funcionar.<sup>133</sup> Así como el filósofo reducía todos los fenómenos por medio de la lógica verbal; la mano del artista también debía reducir al terreno de lo sensual las experiencias del hombre. Para lograr esta generalización el artista debía hacer uso de diversos elementos plásticos. Al respecto, Rothko definió la plasticidad como la cualidad de presentar una sensación de movimiento en un cuadro.

Cualquiera de los elementos plásticos sirve para este fin. La unidad fundamental del concepto se encuentra en el tipo de espacio que utiliza el artista, y el tipo de espacio utilizado determinará cómo el color, la línea, la textura, el claroscuro o cualquier otro elemento contribuye a este movimiento. Pues cada uno de estos elementos posee intrínsecamente el potencial para producir ese movimiento. El color avanza y retrocede. Las líneas marcan la dirección, la posición y la inclinación de las formas.<sup>134</sup> (79)

La clave para entender un cuadro, según Rothko, se encontraba en la concepción que tiene el artista del espacio, como si esta concepción fuera, en sí misma, una declaración de fe. Definía la belleza como un tipo de exaltación emocional que resulta de la estimulación de ciertas cualidades, las cuales se manifestaban en la suma total de la plasticidad de una pintura. En la belleza, el conocimiento de una cosa familiar intensificaba el efecto del objeto familiar representado con el cual se comparaba, pues sin el reconocimiento del prototipo

---

<sup>132</sup> *Íbidem*, p. 149.

<sup>133</sup> *Íbidem*, p. 152.

<sup>134</sup> *Íbid.*, p.79.

no podía haber ninguna apreciación de las diferencias. Pero advierte que en este punto las asociaciones tenían como fin un efecto emocional más que uno ilusorio.<sup>135</sup> Rothko proponía como ejemplo de este fenómeno la representación del rostro afirmando que “cuando vemos los rasgos de un retrato ilusionista nos recuerdan a gente que conocemos. Cuando vemos uno plástico, buscamos entre nuestros conocidos algo parecido a eso, debido a que es una nueva creación”.<sup>136</sup> Sin embargo, lograr que el espectador pueda percibir la noción de belleza propuesta por Rothko no resultaba ser una tarea sencilla.

La percepción de belleza en una obra de arte, es decir el reconocimiento de este ideal de perfección por parte del espectador, independientemente del reconocimiento de su resultado por el artista, es un problema muy complejo. Implica toda la comunicabilidad del arte. Existen dos maneras en que se puede dar esta percepción de belleza en el arte: 1) Que al observador- es decir, al observador ideal que sabe distanciar sus sentidos cognitivos de las asociaciones irrelevantes- se le eleva a un estado de equilibrio entre el dolor y el placer de la comunicación sensual que resulta en la sensación de regocijo que provoca el arte. Quizás este estado de exaltación sea precisamente la expresión que el arte antiguo trata de representar. 2) Que ésta haya sido alcanzada por el artista, y compartida por el espectador; es decir, que ambos tengan una referencia común a un prototipo común de perfección en lo abstracto. Este segundo tipo de comunicación incluye la noción platónica de una forma abstracta de belleza.<sup>137</sup>

Otro elemento fundamental que Rothko identificó en una obra de arte es la presencia de un contenido. Según él, el contenido se escogía a partir de la experiencia cotidiana, o a través de la demostración o el descubrimiento de algún género en particular que fuera el medio más idóneo para expresar y comunicar la noción de realidad de un artista en particular.<sup>138</sup> Es muy probable que estas ideas estuvieran presentes en la mente de Rothko cuando en compañía de Adolf Gottlieb escribió una carta al editor del *New York Times*, en respuesta a la crítica

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 129.

de Edward Alden Jewell acerca de la tercera exposición de pintura mitológica organizada en 1943.

No existe ningún texto capaz de explicar nuestros cuadros. Su explicación debe surgir de la experiencia que se consume entre el cuadro y el espectador. La apreciación del arte consiste en un matrimonio de mentes. Y en el arte, al igual que en el matrimonio, la falta de consumación es causa de nulidad.

Lo importante, a nuestro parecer, no es la “explicación” de los cuadros, sino el que las ideas intrínsecas contenidas dentro de dichos cuadros tengan algún significado.<sup>139</sup>

Rothko tenía la autoridad necesaria para hacer estas declaraciones porque él mismo había realizado este ejercicio en el análisis de lo que llamó historia de la plasticidad. Su conclusión fue que el uso plástico de la luz era el aglutinante que aportaba unidad a la obra de arte, y a esta nueva unidad le dio el nombre de impresionismo. De acuerdo con Rothko, la luz permitía sustituir lo que tenía de directo la sensualidad del arte mitológico por un nuevo factor que denominó emotividad.<sup>140</sup>

En esencia fue la emotividad la que sustituyó el mito. El nombre que comúnmente se le da a la emotividad es estado de ánimo. Y es la evocación del estado anímico del ser humano la que a menudo sirvió de anécdota en la pintura europea a partir del Renacimiento. Esto constituye un complemento anecdótico de la sensualidad que el método plástico impresionista alcanza a través de la participación de todos los objetos en la solidez y el sensualismo de las texturas generadas por una luz rasa que los abarca a todos ellos. La calidad de esta situación anímica se basa en la asociación de ciertas emociones con los efectos de la luz.<sup>141</sup>

Para Rothko, el estado anímico o el sentir representaban además la introducción del factor de humanidad en el cuadro, un intento de relacionar la representación de la emotividad individual en términos de emociones universales.

---

<sup>139</sup> Rothko, Mark. *Escritos sobre arte, op.cit.*, p. 69.

<sup>140</sup> Rothko, Mark. *La realidad del artista, op.cit.*, p. 167.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 168.

Y para él existió un pintor que indudablemente había alcanzado este tipo de emotividad: Rembrandt. “Porque Rembrandt realmente consiguió este objetivo: ampliar la emotividad humana al plano de una emotividad universal. Y lo consiguió a través de los métodos impresionistas.”<sup>142</sup>

La visión de Rothko sobre el arte fue ampliamente influida por la filosofía de Nietzsche, quien estableció que la vida hubiera sido insoportable para los griegos de no haberle atribuido al sufrimiento una cualidad heroica por medio del arte. Rothko compartía la idea de que generalización de la emotividad humana sólo podía ser alcanzada a través del elemento trágico. En suma, podría decirse que las reflexiones de Rothko rondaron constantemente sobre el problema de la empatía en la pintura, o cómo conseguir detonar reacciones emotivas en el espectador. Para él la pintura se trataba de una comunicación acerca del mundo dirigida a otro ser humano, y cuando esta comunicación lograba ser convincente entonces el mundo se transformaba. Rothko pensaba que era un error expresarse a uno mismo mediante el arte, al contrario el artista debía conocerse a sí mismo para poder eliminar al yo del proceso. El arte más que un fenómeno de auto-expresión consistía en un intercambio.

El problema sobre la empatía en el arte había sido introducido en la estética alemana a finales del siglo XIX y es muy probable que Rothko conociera parte de esas ideas por la manera en que desarrolló sus reflexiones en la década de los cuarenta. El término empatía deriva de la palabra alemana *Einfühlung* (proyección sentimental). “*Einfühlung* se refiere a cómo proyecta el observador su sensibilidad en un objeto de adoración o contemplación, y es una forma de explicar cómo se llega a apreciar y disfrutar la belleza de una obra de arte”.<sup>143</sup> Theodor Lipps (1851-1914) introdujo el término en su *Estética* (1903-1906). Posteriormente Edith Stein, desde un enfoque fenomenológico, ahondaría sobre el problema de la empatía

---

<sup>142</sup> *Íbidem*, p. 168.

<sup>143</sup> Rifkin, Jeremy. *La Civilización empática, la carrera hacia una conciencia global en un mundo en crisis*. México: Paidós, 2010, ps. 21-23.

entendida como “la experiencia de la conciencia de otro en general, sin tener en cuenta qué clase de sujeto es el que experimenta, ni de qué clase es el sujeto cuya conciencia se experimenta.”<sup>144</sup> El sentido que hoy le damos al término en el lenguaje ordinario comenzó a perfilarse cuando el filósofo alemán Wilhelm Dilthey lo utilizó para describir el estado mental por el que una persona entra en el ser de otra y acaba sabiendo cómo se siente y cómo piensa. En 1909 el psicólogo E.B. Tichner tradujo *Einfühlung* al inglés con la palabra *empathy*. En el lenguaje de la psicología la empatía es esa capacidad de ponerse en el lugar de otro sin experimentar necesariamente sus emociones y tener ante él una respuesta afectiva. Se distingue de la simpatía en que, a diferencia de esta última, no es un fenómeno de identificación o contagio.

Específicamente en el campo de la pintura Richard Worringer partió de la definición de Lipps y en 1909 definió la empatía como un auto-goce objetivado: “Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento”<sup>145</sup>. Este término aparece dentro de su teoría como opuesto a la noción de abstracción que caracterizaba la tendencia de los rasgos ornamentales de los pueblos primitivos e inclusive algunas sociedades orientales civilizadas.

Como puede observarse, la empatía es un término muy reciente que se utilizó principalmente para dos campos distintos, la estética occidental y la psicología, pero con una dirección común que intentaba explicar el vínculo entre dos seres humanos dotados de un cuerpo y una conciencia. En las teorías estéticas que tratan de explicar la relación del espectador con la obra, la empatía aparece como una tendencia de goce hacia lo natural, es decir, de lo que gozamos es de nuestra propia capacidad para crear representaciones de la realidad o mejor dicho para identificar en un cuadro esta capacidad. Por esta

---

<sup>144</sup> Stein, Edith. *Sobre el problema de la empatía*. Trad. Alberto Perez Monroy. México: Universidad Iberoamericana, 1995, p. 33.

<sup>145</sup> Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. Segunda reimpresión. Trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 19.

razón Worringer la presenta en oposición a la abstracción. “Como este polo opuesto consideramos una estética que en lugar de arrancar del afán de proyección sentimental, parte del afán de abstracción”<sup>146</sup>.

Nos encontramos entonces con el hecho de que una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza- hasta donde exista entre ellos tal voluntad- en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada. Por consiguiente el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einführung*.<sup>147</sup>

Worringer continúa su explicación sobre el afán de abstracción como consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante los fenómenos del mundo circundante.

(...) agorafobia espiritual frente al mundo amplio, inconexo e incoherente de los fenómenos. La evolución racionalista de la humanidad reprimió aquella angustia instintiva, originada por la situación indefensa del hombre en medio del Universo. Sólo los pueblos civilizados de Oriente, cuyo más profundo instinto cósmico se oponía a un proceso de racionalización y para quienes la apariencia exterior del mundo era tan sólo el rutilante velo de Maya, siguieron conscientes del insondable caos de los fenómenos vitales sin dejarse engañar por el dominio externo del intelecto sobre el panorama universal. Su agorafobia espiritual, su instinto para la relatividad de todo lo que es, no era, como en los pueblos primitivos, anterior sino superior al conocimiento; se encontraba por encima del conocimiento.<sup>148</sup>

Rothko se negó a considerar a sus obras como abstractas. Se alejó de la representación natural sólo con el fin de intensificar la expresión del contenido de sus obras. Su acercamiento a la mitología fue un paso decisivo hacia las raíces de la pintura. Al principio, sus títulos se referían a conocidos mitos de la antigüedad,

---

<sup>146</sup> *Íbidem*, p. 19.

<sup>147</sup> *Íbid.*, p. 29.

<sup>148</sup> *Íbid.*, p. 31.

porque los consideraba símbolos eternos sobre los que había que volver si quería expresar principios psíquicos básicos. Los mitos eran símbolos de los miedos y los impulsos primitivos del hombre, sin importar el país o la época, sólo cambiaban en el detalle y nunca en la sustancia, ya sean griegos, aztecas, islandeses o egipcios.<sup>149</sup>

Rothko invertiría la noción de empatía propuesta por Worringer al privilegiar la plasticidad táctil sobre la plasticidad visual o ilusoria. Rothko detectó el uso de la plasticidad táctil en las primeras razas humanas, en razas aborígenes presentes en su época, en los dementes y en pueblos como el chino, quienes habían mantenido las características tradicionales del arte de la Antigüedad.<sup>150</sup> Para Rothko, era lógico que el arte moderno, en su nuevo análisis objetivo de los procesos plásticos, encontrara que estos métodos táctiles fueran los más básicos y los utilizara, convirtiéndolos a menudo en prerrequisito de la pintura legítima, pues se trataba de un método básico y natural para la expresión plástica.<sup>151</sup> En realidad la influencia de la mitología en la obra de Rothko sería breve, no así la preponderancia de la plasticidad táctil ya que esta cumpliría la función de dotar de sensualidad sus obras. En el fondo lo que Rothko buscaba provocar con sus obras eran reacciones humanas. No creía en las críticas hechas por pintores y críticos que sólo se fijaban en el diseño, el estilo, el color, la composición. Decía que el tipo de escritura que se necesitaba era la de la gente que transcribiera sus reacciones ante la pintura. Que los espectadores hurgaran en sí mismos para ser capaces de verbalizar lo que la pintura realmente significa para ellos como seres humanos que son<sup>152</sup>.

Por otro lado, para Rothko, la progresión en la obra de un pintor con el paso del tiempo tenía que apuntar hacia la claridad: “hacia la eliminación de todos los

---

<sup>149</sup> Rothko, Mark. *Escritos sobre arte, op.cit.*, p. 74.

<sup>150</sup> Rothko, Mark. *La realidad del artista, op.cit.*, p. 87.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>152</sup> Rothko, Mark. *Escritos sobre arte, op.cit.*, p. 122.



obstáculos entre el pintor y la idea y entre la idea y el observador.”<sup>153</sup> Rothko compartió en una conferencia en 1958 lo que podría considerarse su punto de claridad más específico con respecto a sus motivaciones y su proceso creativo. Para él los siete ingredientes que deben estar presentes en un cuadro con el fin de lograr la mayor fuerza y concreción posibles eran: “Debe existir una intensa preocupación por la muerte; sensualidad, el fundamento de nuestro ser concreto dentro del mundo, una relación lujuriosa con las cosas existentes; tensión, conflicto o deseo constreñido; ironía, el acto de auto negación y autoexamen por el que un hombre puede superar el instante y pasar a otra cosa; ingenio y juego; lo efímero y el azar; esperanza, 10% para hacer más soportable el concepto trágico.”<sup>154</sup> La magia de los cuadros de Rothko se encuentra en su maestría para mezclar estos ingredientes y que se manifestaran a partir de los gestos producidos por finas capas de color con una brocha.

### 3.2 *Topología Cutánea*

La serie *Topología Cutánea* fue parte de mi búsqueda de claridad. Uno de los objetivos de esta serie era experimentar la sensación de pintar cuadros de gran formato. Rothko decía que pintar un cuadro pequeño significaba situarte fuera de tu propia experiencia, abordar la experiencia como si la vieras a través de un microscopio. Pero si pintas cuadros grandes, tú estás dentro. No es algo que tú impongas.<sup>155</sup> El ingrediente irónico es que decidí pintar cuadros grandes de detalles amplificadas que corresponden a escasos centímetros en la realidad.

El eje principal de la serie *Topología Cutánea* tenía como punto de partida la selección de detalles de la piel del rostro para exponer a través de ese

---

<sup>153</sup> *Íbidem*, p. 110.

<sup>154</sup> *Íbid.*, p. 183.

<sup>155</sup> *Íbid.*, p. 120.

referente la gestualidad o poder expresivo de la pintura. La técnica seleccionada fue el óleo sobre tela, en combinación con otros medios aglutinantes, principalmente mezclados con cera. En el aspecto formal, la estrategia empleada tuvo como objetivo ir sustituyendo gradualmente la fidelidad hacia el referente fotográfico por un papel cada vez más protagónico de las cualidades plásticas de la pintura, es decir, los procesos técnicos, y las variaciones en matiz, tono, brillo y textura. Por esta razón, el nivel de ambigüedad de las fotografías seleccionadas, en función de su posibilidad de reconocimiento como parte constitutiva del rostro, se incrementó a su vez hasta perder su relación directa con la cara. Además de la relación con el rostro, busqué otro tipo de imágenes y representaciones de la piel para aumentar el repertorio de tratamientos que podrían retomarse en las obras. Por ejemplo, micrografías, *close up* de la piel, superficies que se pliegan, sinapsis neuronales o nebulosas y galaxias.

La topología es una rama de las matemáticas que trata especialmente de la continuidad y de otros conceptos más generales originados de ella, como las propiedades de las figuras con independencia de su tamaño o forma. Actualmente una de sus aplicaciones es la creación de programas y modelos de visualización de estructuras que antes no podían ser analizadas. De manera provisional, podría decirse que el vínculo de la topología con el proyecto se traduce formalmente como *topología cutánea*. Las técnicas de topología cutánea permiten, la medición y reconstrucción tridimensional de nuestra epidermis y todos los elementos asociados al relieve de nuestra piel. Por ejemplo: microrelieves, bolsas en los ojos, surcos nasogenianos, arrugas periorculares, glabella, etc. Dado que la intencionalidad de este proyecto con respecto a la piel no se dirigía hacia una imagen de alta fidelidad, sino lo opuesto, conservé el título sólo como un referente a la condición de la piel como una superficie orgánica.

Las obras que integran la serie *Topología cutánea* comparten la característica de mostrar detalles de rostros con expresiones de distintas emociones. El detalle representado cubre prácticamente toda la superficie del

cuadro. En un principio consideré utilizar como modelo fotografías tomadas por mí misma, pero para realizarlas necesitaba un equipo y formación de fotógrafo profesional así que a excepción de los cuadros *Topología cutánea I* y *II*, el resto de las obras surgieron a partir de imágenes extraídas de la red. El proceso de búsqueda filtró las imágenes con la mayor definición, o al menos la suficiente para poder realizar acercamientos y seleccionar los detalles que consideré más relevantes dentro de las expresiones. En ningún momento se consideró la posibilidad de registrar la identidad de los individuos o el contexto en que fueron tomadas. Esta condición permitió dotar las obras de un alto grado de ambigüedad, y de esta forma poner en evidencia que el gesto al que aludían no se trataba únicamente de aquél de la expresión facial, sino aquél provocado por los elementos plásticos, es decir, el gesto pictórico.

El anonimato de las caras no sólo está definido por el corte del detalle sino también por la edad. Gombrich señala que generalmente “captamos la máscara antes que el rostro”.<sup>156</sup> La máscara representa las distinciones toscas o desviaciones de la norma que se vuelen rasgos distintivos. Por ejemplo, una imagen estática de un rostro congela alguna de las múltiples transformaciones del estado de ánimo y de la edad de un individuo. La separación de lo esencial y lo accidental que le brinda identidad depende de las constancias subyacentes en el rostro de esa persona. El reconocimiento se basa en lo que se llama, según Gombrich, una impresión global, “la resultante de muchos factores que en su interacción configuran una cualidad fisonómica particular”. Más relevante aún, “lo que la gente experimenta como parecidos arroja luz sobre sus categorías perceptuales”.<sup>157</sup>

La selección de los detalles, fue completamente deliberada. El estudio sobre las expresiones faciales de las emociones había marcado la pauta en la detección de las arrugas y pliegues característicos de las emociones universales

---

<sup>156</sup> Gombrich, E.H.(Ernst Hans). *La imagen y el ojo...*, *op.cit.*, p. 113.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 108.

detectadas por Paul Ekman. De manera que los cortes seleccionados se convirtieron en sí mismos en una declaración de mi discurso plástico: ¿Hasta qué punto un detalle puede referirse al todo del que fue extraído? Esta condición se relaciona con la estética del detalle, identificada por Omar Calabrese como estética de lo excepcional, la cual supone una sobrevaloración del elemento seleccionado porque es capaz de dirigir la atención hacia el sistema del cual fue extraído. Según este razonamiento, “producir detalles depende de una acción explícita de un sujeto sobre un objeto y del hecho de que entero y parte estén ‘co-presentes’”, además, “prevé la aparición de marcas de enunciación, es decir, del yo-aquí-ahora de la producción del discurso.”<sup>158</sup>

La estrategia más común utilizada en cine y la televisión para realizar dichas marcas de enunciación, es el “zoom” o la mirada en proceso de acercamiento. En el campo de la pintura, ese proceso de acercamiento es perturbadoramente suspendido. Sin embargo, la representación de este tipo de detalles faciales ya ha sido explorada también por otros pintores. Mi estrategia fue explorar distintos grados de ambigüedad en las obras de la serie con el objetivo de estimular los fenómenos de proyección y de respuesta empática en el espectador. Los seres humanos nutrimos nuestras experiencias gracias a nuestra habilidad de construcción de sentido. Y lo único que podría diferenciar esta obra del resto de cuadros que se han realizado sobre detalles del rostro radicaría en la experiencia del espectador. El único elemento que remitiría al espectador a un sistema particular, además del rostro, es el título de la pieza *Topología Cutánea*. El título funcionaría como una brújula para señalar una dirección más como punto de partida de la obra: la piel.

Las implicaciones de la analogía entre el lienzo y la piel han sido articuladas por Didi-Huberman como una estructura del pliegue. En su obra *La Pintura Encarnada* advierte que basta con considerar el tema del encarnado para

---

<sup>158</sup> Calabrese, Omar. *La era Neobarroca*, op.cit., p. 88.

notar “la continua exigencia de conversión topológica del plano en cuanto tal en un efecto de piel”<sup>159</sup>. A partir de ese punto “en su estructura misma, en su semiosis, funciona de modo muy distinto a una pura superficie: forma la trenza y el intersticio de su existencia de soporte”<sup>160</sup>.

El elemento esencial de las obras que conforman la serie *Topología cutánea* es la carnación o constitución cromática de la piel, cuya historia va directamente vinculada con la técnica del óleo. La carnación es una de las preocupaciones más antiguas de la historia de la pintura al óleo y en el caso de la serie *Topología Cutánea* se traduce en una paleta que en principio se restringió al uso de tonos cálidos y fríos, y paulatinamente fue alejándose de ese espectro hasta independizarse completamente.

Una de las razones principales que me condujeron hacia el estudio de la expresión facial radicaba en cierta desconfianza en el lenguaje verbal, probablemente la misma desconfianza que me invitó a acercarme a la pintura. La expresión de un rostro puede revelarnos si el mensaje que transmite la persona por medio de sus palabras es verídico o no. Esto se debe, entre otras cosas, al sofisticado mecanismo de nuestra percepción visual capaz de descubrir relaciones y diferencias tan sutiles como la variación de la inclinación de una ceja o la tensión en los labios. Uno de los propósitos de la serie *Topología cutánea* fue convertir esas sutiles variaciones en una exageración amplificada, por lo tanto se trata de una hipérbole visual conseguida mediante la transformación de la escala. Esta exageración también se manifiesta en la amplificación de los contrastes de color.

Otra de las características de la serie *Topología cutánea* es el énfasis en la textura como elemento plástico. La textura a la que me refiero no es aquella conocida como *trompe l'oeil*, de la seducción de la mirada por la imitación, sino la

---

<sup>159</sup> Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Pre-textos, 2007, p. 44.

<sup>160</sup> *Íbidem*, p. 45.

textura de la pintura misma, su materialidad. La textura le habla al tacto, al cuerpo. El tacto se relaciona también con la caricia y la sensualidad. La relación física con las obras, al ser de un formato relativo al cuerpo humano, me permitió tener una aproximación experiencial que exigía variaciones en la intensidad de las sesiones de trabajo. En numerosas ocasiones la caricia se convertía en golpes enérgicos, mientras que en otras el mismo agotamiento físico serenaba el ritmo y suavizaba los trazos.

Otro elemento que desempeñó un papel fundamental fue la disposición del espacio en el cual se realizaron las obras. Pintar un cuadro de 180 x 180 cm en un cuarto pequeño es muy diferente que pintarlo en un área que te permite alejarte a varios metros de distancia para contemplar el progreso. Este espacio también genera tensiones en la ejecución de las obras y esa tensión indudablemente deja una huella en el producto. Por ejemplo, los primeros diez cuadros *Topología Cutánea* fueron realizados en mi taller que mide 300 x 400 cm y presentan una obsesiva repetición de pinceladas puntillistas y trazos cortos. En cambio el resto de los cuadros fueron pintados en un taller muchísimo más amplio de la Academia de San Carlos, en el cual podía realizar maniobras más libres como colocar los cuadros sobre el suelo, darles vuelta, pintar varios cuadros a la vez y sobretodo verlos a distancia. Y una variable extra fue que dentro del taller de San Carlos la interacción con otros compañeros también influía de manera indirecta mis estímulos visuales. Tal vez estos factores también definieron mi decisión de enriquecer y variar mi paleta para aventurarme en gamas muy lejanas a las carnaciones tradicionales.

La noción de gesto pictórico que se manifiesta en las obras de la serie revela una de mis preocupaciones fundamentales, dar prioridad a la pintura como un proceso que involucra la detonación de diversos estados afectivos en el artista. El enfoque de la pintura como proceso surgió a partir de una característica de la pintura al óleo, a saber, un medio viscoso de translucidez variable, que reflejaba la presión de la pincelada. Es así como una marca para consignar una forma

perdurable se convirtió también en un registro del tiempo de la acción del pintor, un gesto transitorio.<sup>161</sup> La velocidad y duración de este proceso están condicionados por la respuesta de los materiales, los tiempos de preparación de las mezclas, los tiempos de secado y sobretodo la fluidez en el momento de pintar. Esta fluidez determina el ritmo del trabajo y los obstáculos que se presentan dentro de la ejecución del cuadro. Es imposible traducir en palabras la confrontación que tiene lugar en la mente del pintor en el momento de pintar. Sólo puedo decir que en mi experiencia comparto todos los ingredientes que Rothko mencionó: intensa preocupación por la muerte, relación lujuriosa con las cosas existentes, profundos conflictos existenciales, ironía, juego, azar y lo poco de esperanza que ha sobrevivido a mi enfrentamiento con la realidad. La selección de una imagen definida para cada obra y su función dentro de un conjunto, cumplió la función de liberar el acto de pintar de las incertidumbres del tema, a favor de un acercamiento a la sensualidad del proceso logrando, en el mejor de los escenarios, una absoluta confianza en los sentidos por medio de la intuición.

Finalmente decidí hacer un experimento y reintegrar el detalle pintado al rostro de la fotografía que había servido como modelo, sólo que el único elemento de color sería el que correspondiera a la imagen del cuadro. Resolví que estas imágenes eran importantes para colocar a las obras en su contexto y que gracias a este contexto la apreciación de la obra tendría otros niveles de comprensión. Así como el detalle es parte de un todo y dentro de este todo se convierte en un indicio o evidencia de la presencia de una emoción en el sujeto retratado, la fotografía de la expresión facial es sólo un registro que nos permite saber el estado emotivo en que se encuentra la persona pero no sus causas. Esa expresión pertenece a su vez a un todo que ignoramos y que sólo la historia de ese sujeto y tal vez quienes estuvieron presentes en el momento pueden revelar. Del mismo modo, mis cuadros pueden manifestar algunas de mis preocupaciones esenciales con respecto al arte, a la pintura, a las emociones, lo que Rothko

---

<sup>161</sup> Bell, Julian. *¿Qué es la pintura...*, *op.cit.*, p.122.



llamaría la “realidad del artista”. Pero la historia detrás de esos cuadros va más allá de un proyecto de dos años, y sólo quienes estuvieron cerca de mí desde el inicio de ese proceso y en el corazón de mis tribulaciones conocen. La pequeña dosis de esperanza necesaria para afrontar esta tragedia es que los cuadros logren provocar una respuesta afectiva aun en espectadores que no saben nada sobre mí, y esa búsqueda de empatía es la que hace que valga la pena aventurarse a crear algo auténtico que a la vez sea universal.

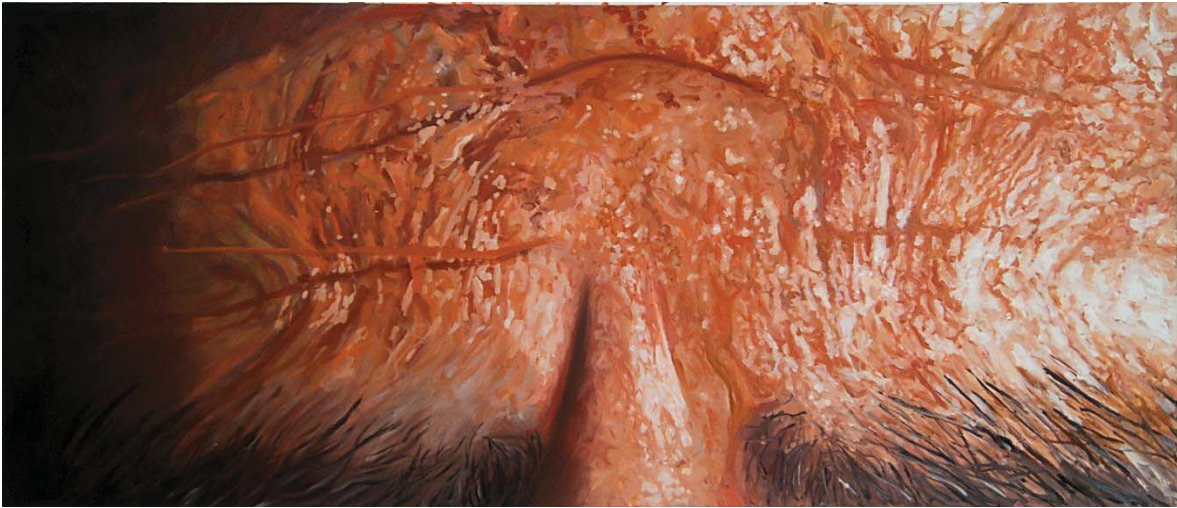


Figura 28 Miriam Puente, *Topología Cutánea I*, óleo sobre tela, 60 x 140 cm, 2012



Figura 29 Miriam Puente, *Topología Cutánea II*, óleo sobre tela, 60 x 140 cm, 2012



Figura 30 Miriam Puente, *Topología Cutánea III*, óleo sobre tela, 160 x 100 cm, 2012





Figura 31 Miriam Puente, *Topología Cutánea III*, en contexto, imagen digital, 2012



Figura 32 Miriam Puente, *Topología Cutánea IV*, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, 2012

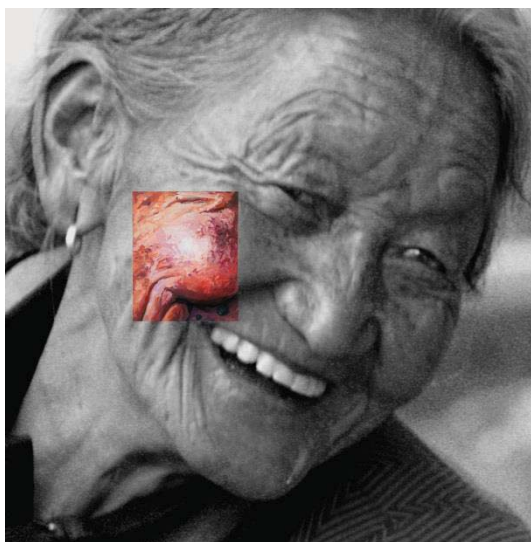


Figura 33 Miriam Puente, *Topología Cutánea IV*, en contexto, imagen digital, 2012



Figura 34 Miriam Puente, *Topología Cutánea V*, óleo sobre tela, 28 x 35 cm, 2012



Figura 35 Miriam Puente, *Topología Cutánea V*, en contexto, imagen digital, 2012





Figura 36 Miriam Puente, *Topología Cutánea VI*, óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2012



Figura 37 Miriam Puente, *Topología Cutánea VI*, en contexto, imagen digital, 2012



Figura 38 Miriam Puente, *Topología Cutánea VII*, óleo sobre tela, 28 x 35 cm, 2012



Figura 39 Miriam Puente, *Topología Cutánea VII*, en contexto, imagen digital, 2012



Figura 40 Miriam Puente, *Topología Cutánea VIII*, óleo sobre tela, 120 X160 cm, 2012

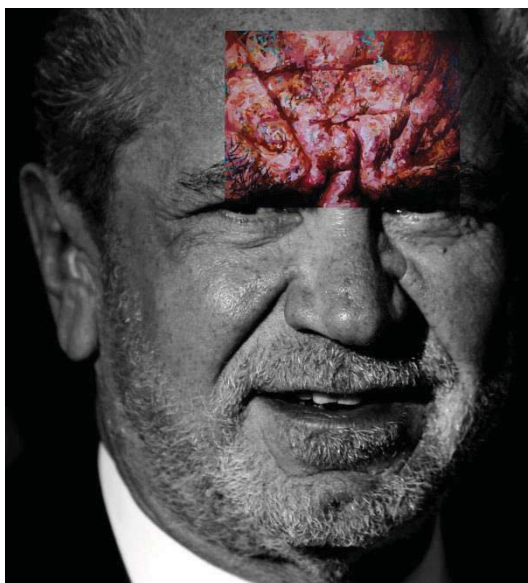


Figura 41 Miriam Puente, *Topología Cutánea VIII*, en contexto, imagen digital, 2012





Figura 42 Miriam Puente, *Topología Cutánea IX*, óleo sobre tela, 120 X160 cm, 2012

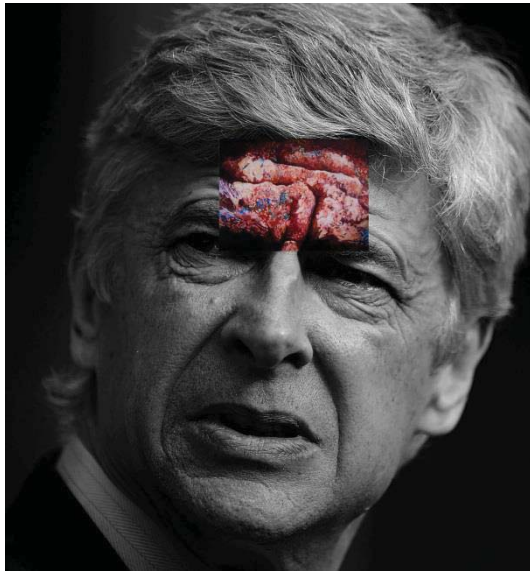


Figura 43 Miriam Puente, *Topología Cutánea IX*, en contexto, imagen digital, 2012



Figura 44 Miriam Puente, *Topología Cutánea X*, óleo sobre tela, 180 X 180 cm, 2012

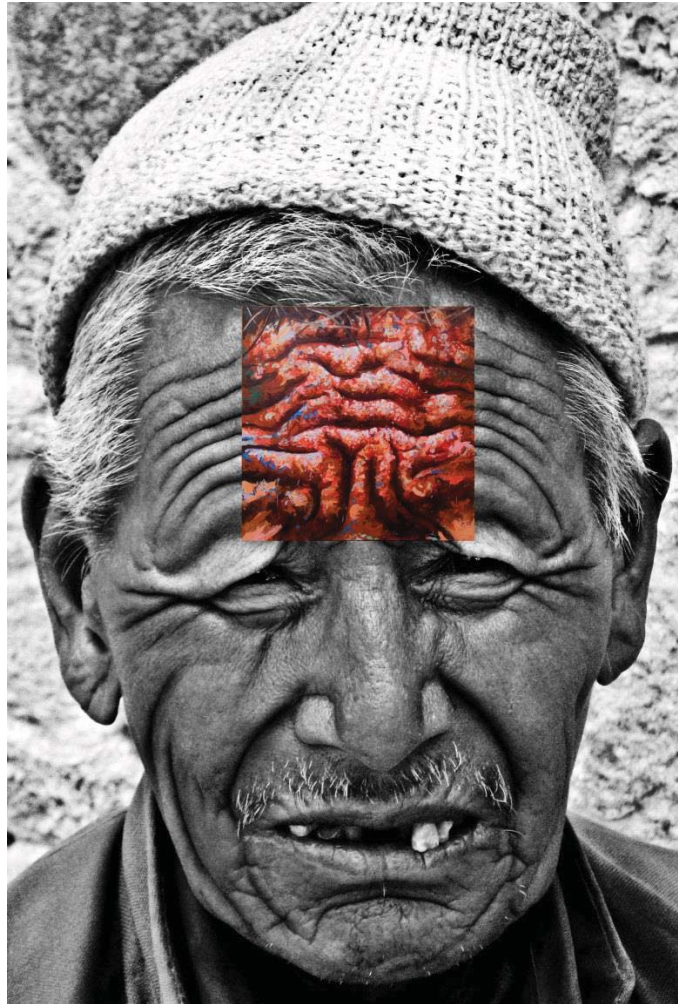


Figura 45 Miriam Puente, *Topología Cutánea X*, en contexto, imagen digital, 2012





Figura 46 Miriam Puente, *Topología Cutánea XI*, óleo sobre tela, 190 X 60 cm, 2012

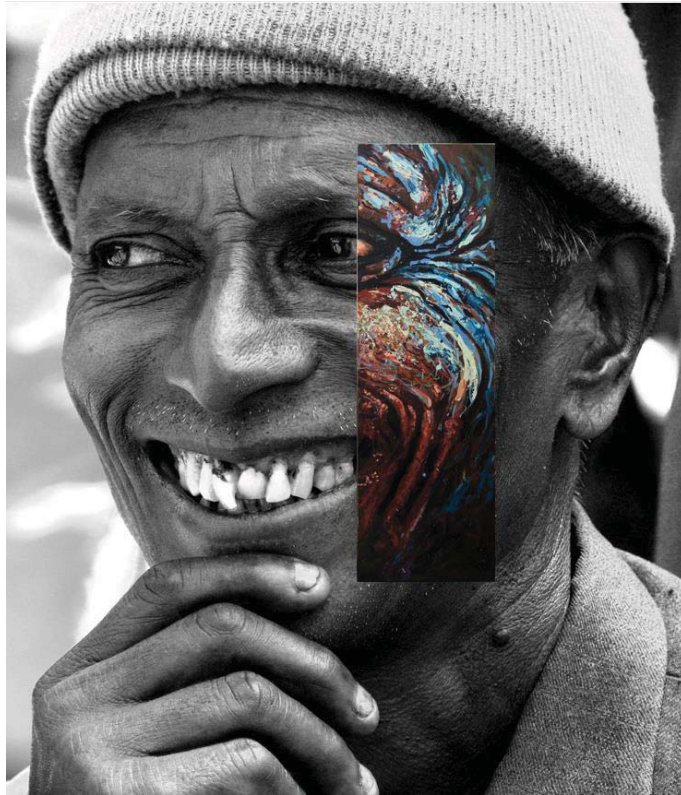


Figura 47 Miriam Puente, *Topología Cutánea XI*, en contexto, imagen digital, 2012



Figura 48 Miriam Puente, *Topología Cutánea XII*, óleo sobre tela, 120 x 100 cm, 2012

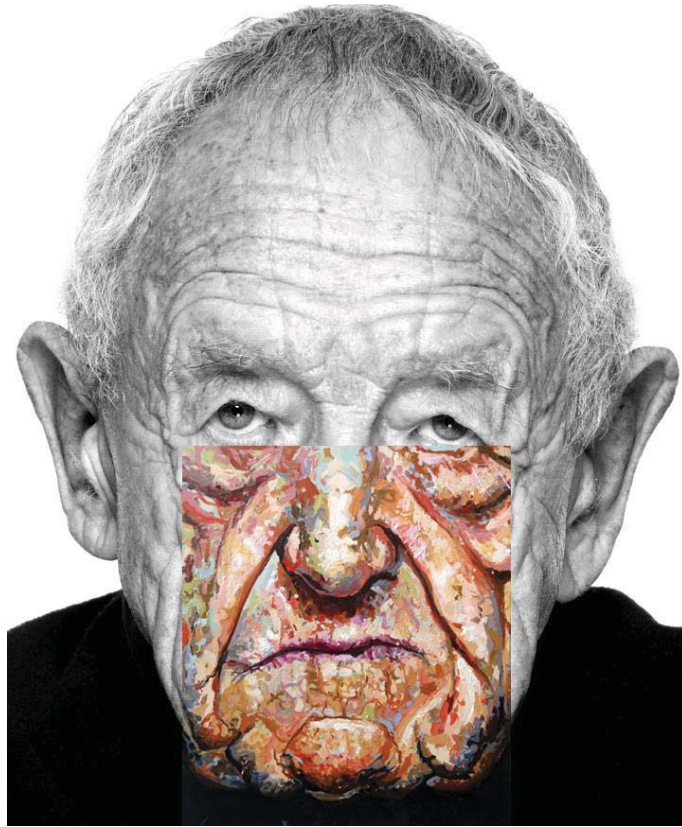


Figura 49 Miriam Puente, *Topología Cutánea XII*, en contexto, imagen digital, 2012





Figura 50 Miriam Puente, *Topología Cutánea XIII*, óleo sobre tela, 180 x 100 cm, 2012



Figura 51 Miriam Puente, *Topología Cutánea XIII*, en contexto, imagen digital, 2012





Figura 52 Miriam Puente, *Topología Cutánea XIV*, óleo sobre tela, 160 x 120 cm, 2012

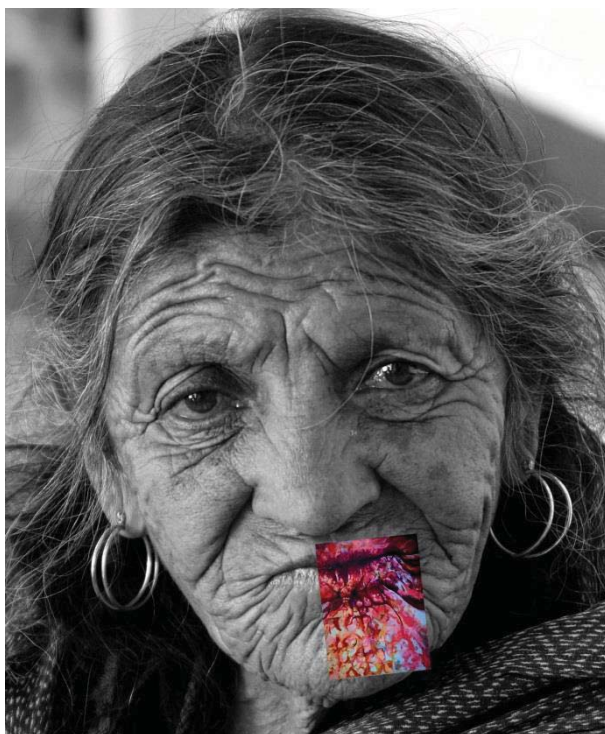


Figura 53 Miriam Puente, *Topología Cutánea XIV*, en contexto, imagen digital, 2012



Figura 54 Miriam Puente, *Topología Cutánea XV*, óleo sobre tela, 180 x 100 cm, 2012





Figura 55 Miriam Puente, *Topología Cutánea XV*, en contexto, imagen digital, 2012



Figura 56 Miriam Puente, *Topología Cutánea XVI*, óleo sobre tela, 180 x 100 cm, 2012



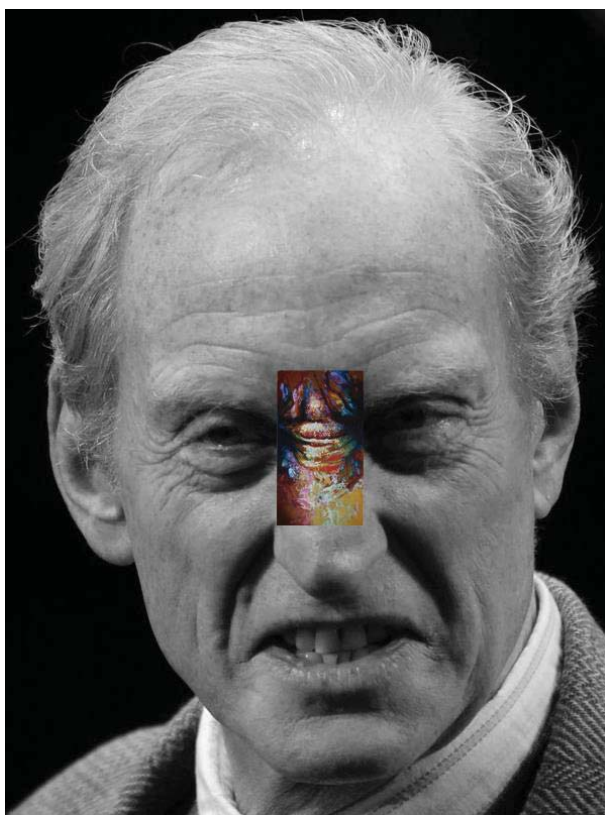


Figura 57 Miriam Puente, *Topología Cutánea XVI*, en contexto, imagen digital, 2012

## Conclusiones

### *La Evidencia del Gesto*

El proyecto *La Evidencia del Gesto* comprende todo el cuerpo de obra creado a partir de las reflexiones que componen el contenido de este trabajo sobre la expresión de las emociones en la pintura y en concreto la expresión facial de las emociones. Mi interés en este tema surgió a partir de entrañables experiencias personales que literalmente transformaron mi vida y al mismo tiempo mi forma de concebir la pintura y las relaciones humanas. Parte de este interés surgió de la práctica misma de la pintura. Mi formación como pintora comenzó en el campo de la abstracción, explorando las posibilidades del color y la textura en mis primeras piezas. Sin embargo, esos ejercicios cromáticos se convirtieron muy pronto en un callejón sin salida puesto que no respondían a una intencionalidad clara. Es interesante destacar cómo la búsqueda de esa misma claridad intencional llevó a Rothko a alejarse completamente de la representación y en mi caso, sucedió lo contrario. A partir del 2008 comencé un paulatino acercamiento a la figura, pintando detalles de superficies orgánicas como: un caracol, un caparazón de una tortuga y cortezas del eucalipto. Pintar detalles magnificados de dichos objetos me llevó a distintas reflexiones en torno a la superficie como límite y contenedor, unión y contraste entre lo interno y lo externo. Observé que la rigidez y la plasticidad de estas superficies podían ser traducidas como signos de vida y crecimiento, ya sea en forma de espirales, circunvoluciones o estratificaciones.

Gaston Bachelard afirma que "El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza".<sup>162</sup> Y también habla sobre las imágenes que se nutren de la

---

<sup>162</sup> Bachelard, Gaston. *La Poética del Espacio*. Séptima reimpresión. Traducido por Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 192.

materia y señala que toda materia imaginada es finalmente la imagen de la intimidad.

La voluntad de mirar el interior de las cosas hace que la vista se vuelva aguda, la vista se hace penetrante. Hace de la visión una violencia; halla la fractura, la grieta, el intersticio mediante el cual se puede violar el secreto de las cosas ocultas. A partir de esa voluntad de mirar lo que no se ve, lo que no se debe ver, se forman extrañas ensoñaciones que hacen fruncir el ceño. No se trata ya entonces de una curiosidad pasiva que espera el espectáculo sorprendente, sino en verdad de una curiosidad agresiva, etimológicamente inspectora.<sup>163</sup>

Las series anteriores a Topología Cutánea respondían a un homenaje a esa capacidad de maravillarse al descubrir pinturas naturales en la intimidad de la corteza del eucalipto, del caparazón de una tortuga y de la concha de un caracol marino. Convertir los detalles en un territorio, una toma aérea a una distancia tal que los relieves y protuberancias surjan como montañas y las pequeñas grutas laberintos abismales. Este mismo principio lo extendí a mi aproximación pictórica de la superficie facial. Integrando elementos cromáticos de otros contextos, como ya he mencionado en el tercer capítulo, entre ellos imágenes de micrografías, *close up* de la piel, superficies que se pliegan, sinapsis neuronales, nebulosas, galaxias e incluso un par de cuadros de William Turner.

De manera que el curso natural de mi producción pictórica me llevó a interesarme en la piel del rostro como una superficie única, especialmente por la capacidad que tiene los pliegues producidos por los movimientos de los músculos faciales, de manifestar de forma directa e inmediata la situación afectiva que está experimentando una persona. Al principio sólo me interesaba seguir esta misma línea de creación seleccionando pequeños detalles de las arrugas y signos de expresión de emociones y ampliarlos. Es decir tomar el rostro como punto de partida, pero haciendo a un lado el aspecto de individualidad e identidad del sujeto

---

<sup>163</sup> Bachelard, Gaston. *La Tierra y las Ensoñaciones del Reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Traducido por Rafael Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p.20.

para destacar aquello que compartimos, y que de manera inmediata e inconsciente refleja lo que sucede en nuestro interior: los gestos. Intuía que las arrugas del rostro tenían una relación directa no sólo con el envejecimiento, sino con las expresiones faciales habituales y éstas a su vez con las emociones que experimentamos a lo largo de nuestras vidas. Actualmente abunda en nuestra cultura una obsesión por eliminar esas incómodas marcas como si al esconderlas borráramos también nuestra sumisión al tiempo, y todo aquel rastro de nuestros hábitos y emociones. Al rescatar esas arrugas y ampliarlas en pintura intentaba proponer un acercamiento distinto que confrontara esa ilusión de control.

Estas inquietudes me llevaron a estudiar desde diversas perspectivas científicas la naturaleza de las emociones y su expresión en el rostro. Leí tratados de neurofisiología de las emociones, pero la más exacta con respecto a la expresión facial fue la propuesta por Paul Ekman. Incluso intenté llevar a cabo un entrenamiento sistemático de reconocimiento de expresiones faciales de las emociones. Pronto me di cuenta de que se trataba de un tema universal y siendo así debían existir antecedentes de artistas que en otro tiempo trataron de entender ese fenómeno desde una perspectiva “científica” como yo intentaba hacerlo. Así fue mi acercamiento a las conferencias de Charles Le Brun y sus dibujos esquemáticos. Si bien, su propuesta era incompatible con mis objetivos plásticos, debido a su carácter esquemático y generalizador, sus motivaciones, su afán por comprender analíticamente las expresiones faciales de las emociones, eran muy similares a las motivaciones que me llevaron a consultar el sistema propuesto por Ekman. Sentí una empatía con el proceso creativo de Le Brun, su curiosidad científica y su intención pedagógica. Descubrí que una de las características fundamentales de mi proceso creativo es que debe existir una lógica que guíe la creación, aunque sea de manera provisional. Esta lógica debe responder a una voluntad inicial, no sólo un “querer hacer”, sino también un “querer conocer”. La lógica del “querer hacer” puede establecer ciertos parámetros de producción: número de piezas, formato, técnica, paleta, tiempo de ejecución, etc. Por otro lado,

la lógica del “querer conocer” no se limita a lo que pueda llegar a aportar una fuente científica o histórica, sino que incluye el conocimiento obtenido mediante la experiencia directa. Esta última es la que define qué aspecto particular del tema deseo enfatizar o desarrollar. De manera que estos dos elementos establecen lo que he llamado “las reglas del juego”. Durante siglos las reglas del juego estuvieron dictadas por las convenciones sociales y las convenciones visuales de la tradición pictórica occidental. La tensión entre la tradición y la genialidad que rompe las reglas es mucho más evidente cuando las convenciones son más estrictas y compartidas por una comunidad. Actualmente, esa tensión es tan laxa, que parece que ya no queda ninguna regla por romper, y por lo tanto ningún genio que despierte y refresque la mirada del mundo con sus creaciones. Sin embargo, cuando un artista se impone a sí mismo ciertas reglas que estructuren su creación, entonces se le cuestiona su falta de libertad, acusándolo de auto-censura.

Ahora bien, el interés en las arrugas, las emociones y el paso del tiempo, tampoco es algo nuevo. En este punto quisiera destacar que así como Rothko pensó inmediatamente en Rembrandt al introducir el tema de la emotividad, lo mismo me sucedió a mí. Las imágenes de los autorretratos de Rembrandt tanto en pintura como en aguafuerte fueron un referente inmediato para mi proyecto. Resolví trabajar con un actor profesional para pintar la serie *Stop Emotion*, porque la expresividad y rostro de Mauricio Davison serían mucho más cercanos a los ejercicios de expresión de Rembrandt que si me hubiera pintado a mí misma. De nuevo, sentí una empatía con la preocupación que manifiestan las obras de Rembrandt por capturar los estragos que sufre la piel con el paso del tiempo, pero lo que más me interesó fue la flexibilidad y protagonismo de su pincelada. Ese era el elemento fundamental que quería explorar y sabía que sólo podría hacerlo si confiaba en la intuición. En el capítulo dos he hablado sobre el papel de la intuición en la obra de Rembrandt desde una perspectiva con tintes filosóficos, porque resulta complicado hablar sobre una lógica de la intuición. Pere Salabert diría que “no hay una lógica de la intuición, sólo una estética, es decir: un nivel



cognitivo previo al conocimiento mismo”.<sup>164</sup> Sin embargo, mucho es lo que se ha descubierto sobre el papel de la intuición en la toma de decisiones y, qué es lo que hace el pintor sino tomar decisiones. En realidad cuando establecí las reglas del juego para pintar la serie *Stop Emotion* estaba aplicando la conocida fórmula de “menos es más”<sup>165</sup> descrita por Gerd Gigerenzer en su libro *Decisiones instintivas, la inteligencia del inconsciente*. En ciertas circunstancias es mejor tener menos información para poder decidir con mayor eficacia. En el caso de la ejecución de las piezas de *Stop Emotion*, yo decidí hacer a un lado toda la información referente al color, reduciendo la paleta a una escala tonal de sienas. “Menos es más” también en el caso de las destrezas motoras. Llevo 18 años pintando, así que al realizar estas obras lo único que hice fue confiar ciegamente en mis habilidades inconscientes. Otro aspecto de la intuición, se refiere a las limitaciones cognitivas, por ejemplo, cuando observo la fotografía, ignoro y olvido mucha información visual, si tratara de capturar cada mínimo detalle jamás podría terminar un solo cuadro. Y de manera general traté de aprovechar las ventajas de la simplicidad y dedicar un máximo de cinco sesiones de tres horas a cada cuadro. En suma la “intuición en la ejecución” se refiere a la plena convicción en adquirirse con la experiencia.

En el tercer capítulo abordé diversas aproximaciones al concepto de empatía con el objetivo de señalar que aún no existe un consenso al respecto en relación con la experiencia estética ante una obra. De acuerdo con Worringer la empatía surge del placer que experimenta el observador al reconocer en una pintura representaciones de la realidad, es decir, se complace de su capacidad perceptiva. Sin embargo, esta definición excluye el impacto afectivo que puede experimentar un observador ante un cuadro, que es precisamente el objetivo que perseguía Rothko, cuando decía que la gente que llorara ante sus cuadros estaría sintiendo lo mismo que el sintió al pintarlos. Personalmente considero que las

---

<sup>164</sup> Salabert, Pere. *Teoría de la Creación...*, op.cit., p.65.

<sup>165</sup> Gigerenzer, Gerd. *Decisiones instintivas, la inteligencia del inconsciente*. Trad. Juan Soler. Barcelona: Ariel, 2008, p. 45.

posibilidades de detonar una respuesta empática por parte del espectador no son excluyentes y los matices de esa experiencia pueden llegar incluir simultáneamente la empatía del espectador hacia el autor, hacia el tema o los personajes representados y hacia la manera en que el tema fue representado, es decir: la pintura en sí misma. En la experiencia cotidiana uno puede llegar a sentir empatía hacia una persona: porque la conoce y la estima; porque ha vivido una situación similar a la que está experimentando una persona; o por la manera en que esa persona enfrenta una situación particular. Sin embargo, eso no significa que ambas sientan literalmente lo mismo. La empatía se distingue de la simpatía porque al “ponernos en los zapatos del otro”, no hay un contagio, sino cierto nivel de comprensión y podría decirse que también, de comunión.

Ahora bien, los mecanismos que hacen posible este fenómeno ya habían sido intuidos por Darwin en su investigación sobre *La expresión de las emociones* (1872). Él apuntaba en la dirección del carácter universal de una gran parte de nuestras reacciones emotivas, especialmente las denominadas primarias (miedo, rabias, asco, etc). Las describe como «un conjunto de respuestas sedimentadas en el curso de la evolución en virtud de su originaria utilidad adaptativa»<sup>166</sup>.

Probablemente la evidencia más fuerte de la naturaleza de estas respuestas consiste en el descubrimiento de las *neuronas espejo*. A principios de los noventa un grupo de científicos italianos a Cargo de Giacomo Rizzolatti estudiaba la región del cerebro del macaco que interviene en la planificación de los movimientos. Observaron que en «la convexidad cortical de la región F5, había neuronas que reaccionaban tanto cuando el mono realizaba una acción determinada (como, por ejemplo, coger comida) como cuando observaba a otro individuo (el experimentador) realizar una acción parecida. A dichas neuronas se

---

<sup>166</sup> Rizzolatti, Giacomo y Corrado Singaglia, *Las Neuronas espejo, los mecanismos de la empatía emocional*. Paidós, España, 2006, p. 168.

les dio el nombre de *neuronas espejo*»<sup>167</sup> Después de estudiar la existencia de estas neuronas en el ser humano, una de sus conclusiones indicaba que:

... la capacidad del cerebro para resonar ante la percepción de los rostros y gestos ajenos y para codificarlos inmediatamente en términos visceromotores proporciona el sustrato neuronal necesario para una coparticipación empática que, aunque sea en modos y niveles diversos, consolida y orienta nuestras conductas y nuestras relaciones interindividuales<sup>168</sup>.

Rizzolatti advertía que este nivel de comprensión inmediata de las emociones posibilitada por los mecanismos de las neuronas espejo era un prerequisite fundamental del comportamiento empático, no obstante, resultaba muy distinto experimentar una implicación empática con respecto a ella, es decir, tener una respuesta afectiva hacia el otro. Una visión que se complementa con las ideas de John Dewey, quien en su *Teoría de las Emociones* concibe dicha experiencia como un todo complejo que involucra la sensación y la intensidad de los cambios corporales. Pero, la emoción no es sólo eso, es una disposición a actuar de cierta manera, «la cual supone tanto elementos de tipo cognitivo como normativo: creencias y valores»<sup>169</sup>.

Regresando a mi proceso creativo, la cualidad emotiva de cada fotografía convertía la acción de pintar en una experiencia emotiva. Quizá por la acción de las neuronas espejo, las cuales despiertan una acción motriz refleja en el observador. El hecho es que al pintar estos cuadros mi rostro tomaba la misma expresión que estaba pintando. Está comprobado que las terminales nerviosas de nuestro rostro mandan al cerebro información sobre nuestro estado de ánimo, de manera que una de las formas en que se puede provocar una emoción es precisamente poner el gesto que corresponde a esa emoción. Rembrandt fingía un

---

<sup>167</sup> *Íbidem* p. 101.

<sup>168</sup> *Íbidem* p. 183

<sup>169</sup> Pérez Ransanz, Ana Rosa, “La dimensión afectiva de la racionalidad, Las emociones en la ciencia y el arte” en coautoría con Cristina Di Gregori, publicado en *Arte y Ciencia: mundos convergentes*, editado por Sixto Castro y Alfredo Marcos, Plaza y Valdés, Madrid, 2010, p. 570.

gesto para pintarlo y yo terminé haciendo con mi rostro el mismo gesto que estaba pintando.

Por último, otro de los elementos esenciales de este proyecto fue poner énfasis en el proceso pictórico, así como las arrugas y gestos del rostro revelan emociones o intenciones, la superficie pictórica detona también una respuesta afectiva. El gesto pictórico no se manifiesta sólo por la vía de la pincelada enérgica y los salpicados. La textura y las referencias táctiles del gesto pictórico aparecen en cada intervención por delicada que sea. El gesto de Rothko es un gesto dramático, pero es un drama que se manifiesta con finas capas de pintura. Las reflexiones sobre la plasticidad de Rothko, su énfasis en la emotividad y en el elemento trágico, fueron para mí el ejemplo paradigmático de que en el proceso creativo, al menos en el mío y en el de Rothko, existe una inversión emocional, que en general representa un gasto. El artista se desgasta emocionalmente cuando pinta, y es posible que por esta razón esperemos cierta respuesta o retribución por parte del observador, es decir, empatía. Rothko era muy consciente de esa inversión emocional, o al menos eso es lo que interpreto cuando declara que:

Un cuadro vive en compañía, expandiéndose y avivándose ante los ojos de un observador sensible. Muere del mismo modo. Por lo tanto, enviarlo ahí fuera, al mundo, es siempre un acto arriesgado e insensible. ¡Con cuánta frecuencia será maltratado por los ojos del vulgo y por la crueldad de aquellos impotentes que quisieran contagiar su desgracia universalmente!<sup>170</sup>

Habría que ver si no es el artista quien contagia su desgracia a partir de sus cuadros. En mi caso, no hay manera en que yo pueda recordar y verbalizar todos los dramas y las emociones que surgieron durante el proceso de creación de la serie *Topología cutánea*. Lo único que puedo declarar es que si estas emociones tuvieron un efecto radical sobre mi vida, indudablemente también afectaron mis

---

<sup>170</sup> Rothko, Mark. *Escritos sobre arte, op.cit.*, p. 49.

obras. Ese efecto puede permanecer en el cuadro latentemente esperando a alguien abierto a responder empáticamente. Por eso aunque reconozco que el proyecto *La Evidencia del Gesto* se trata de un tema Universal, en realidad soy muy consciente que no va dirigido a todos sino sólo a aquellos que puedan conectarse con las obras.

Ese efecto latente en el cuadro se refiere a una cualidad que inicialmente identifiqué con el concepto de expresión, de ahí que mi investigación rondara en torno a la expresión facial de las emociones y la expresión pictórica. Posteriormente identifiqué la expresión con un concepto que es raramente utilizado: la vitalidad. Como diría la famosa frase de Paul Cezanne “No se trata de pintar la vida, se trata de hacer viva la pintura”. Ante la imposibilidad de abordar conceptualmente la vitalidad a la que me refiero de manera directa, preferí indagar sobre la relación de la expresión y la empatía en la pintura. Más adelante en una investigación posterior encontré la respuesta en un concepto aún más complejo dentro de las teorías estéticas de la pintura tradicional china, cuyo primer canon *qiyun shengdong* 氣韻生動 representaba el ideal máximo que sólo podía ser logrado por los grandes maestros. De una manera general podría decirse que este canon se refiere a la manera en que “la pintura engendra a su vez vitalidad y movimiento en el cuerpo del espectador, que se expresa en forma de entusiasmo”.<sup>171</sup> Un tema que seguramente seguiré profundizando posteriormente.

Finalmente, la realización de esta serie de obras y la investigación documental que complementó mi trabajo en el taller, me permitió reconocer la naturaleza de mi proceso creativo y al menos tres aspectos que reconozco como fundamentales: establecer las reglas del juego, la intuición en la ejecución y la inversión emotiva. Si alguno de estos tres elementos falta, pintar deja de tener sentido para mí. Por esta razón el proyecto *La Evidencia del Gesto* es un

---

<sup>171</sup> Puente, Miriam, *La Expresión en la Pintura de Plantas y Flores de Xu Wei 徐渭 (1521-1593)*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios de Asia y África, Especialidad, China, El Colegio de México, México, D.F. 2015, p. 63.



parteaguas en mi desarrollo profesional y en la convicción que respalda mi vocación. Después de todo ¿Cuántos artistas contemporáneos pueden darse el lujo de tener fundamentos para su práctica artística? Cada día en la tierra se incrementa el ritmo y la velocidad de los intercambios de información y producción de contenidos y objetos. Las relaciones sociales no son la excepción. Especialmente la relación que se tiene con uno mismo. Ante este panorama reflexionar y cuestionar los propios principios hasta identificar lo más esencial es una tarea que pocos se aventuran a realizar. Y qué mejor motivación que entender un poco más sobre la naturaleza de las emociones. Como decía Van Gogh: "Las pequeñas emociones son las grandes capitanas de nuestras vidas y las obedecemos sin saberlo".

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. *La Poética del Espacio*. Séptima reimpresión. Traducido por Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *La Tierra y las Ensoñaciones del Reposo*. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad. Traducido por Rafael Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Balet, Leo, 1878-. *Rembrandt and Spinoza*. New York: Philosophical Library, 1962.
- Bell, Julian. *¿Qué es la pintura?, Representación y Arte Moderno*. Barcelona: Galaxia de Gutemberg, 2001.
- Bergson, Henry. *Introducción a la metafísica y a la intuición filosófica*. Buenos Aires: Leviatan, 2011.
- Berlin, Isaiah, Sir. *Las raíces del romanticismo : conferencias A.W. Mellon en Bellas Artes, 1965, The National Gallery of Art, Washington D.C. / Isaiah Berlin ; ed. de Henry Hardy ; trad. de Silvina Mari*. Madrid : Grupo Santillana, 2000.
- Buchloh, Benjamin H.D. "Figuras de Autoridad, claves de la regresión, Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea (1981)." En *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Editado por Brian Walls, 464. Madrid: AKAL, 2001.
- Calabrese, Omar. *La era Neobarroca*. tercera edición. Trad. Anna Giordano. Madrid: Cátedra, signo e imagen, 1999.
- Carrere, Alberto, José Saborit. *Retórica de la Pintura*. España: Catedra, 2000.
- Chastel, André (1912-1990). *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela, 2004.
- Collingwood, R.G. *Los principios del arte*. Primera reimpresión, edición 1960. Trad. Horacio Flores Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Damasio, Antonio. *En busca de Spinoza, Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Trad. Joan Domenec Ros. Barcelona: Crítica, 2005.
- Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*. Navarra: Laetoli, 2009.

- De Azúa, Félix. *La pasión Domesticada, Las Reinas de Persia y el Nacimiento de la pintura Moderna*. Madrid: Abada Editores, 2007.
- Darwin, Charles, *La expresión de las Emociones*, prólogo de Jesús Mosterín ; introducción y traducción de Xavier Bellés, Laetoli, Navarra, 2009.
- Descartes, René. *Las pasiones del alma*. Primera edición en Cien del Mundo. Trad. Consuelo Berges. México: Dirección General de Publicaciones de CONACULTA, 1993.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Trad. Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós Estética 45, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *La pintura encarnada*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Pre-textos, 2007.
- Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. México : Reverté S.A., 1975.
- Duchenne, Guillaume-Benjamin. *The Mechanism of Human Facial Expression*; ed. y trad. R. Andrew Cuthbertson. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Ekman, Paul. *¿Qué dice ese gesto?* Trad. Jordi Joan Serra. Barcelona: RBA, 2004.
- . *Unmasking the Face, a Guide to Recognizing Emotions from Facial Expressions*. Cambridge: Malor Books, 2003.
- Elkins, James. *What painting is? How to Think about Oil Painting Using the Language of Alchemy*. New York-London: Routledge, 2000.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2004.
- Gigerenzer, Gerd. *Decisiones instintivas, la inteligencia del inconsciente*. Trad. Juan Soler. Barcelona: Ariel, 2008.
- Gombrich, E. H.(Ernst Hans). "Four Theories of Artistic Expression." *Architectural Association Quarterly* 12, no. 4 (1980): 14-19.
- . *La historia del arte*; trad. Rafael Santos Torroella. Londres: Phaidon, 2009.
- . *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2000.

- Greenberg, Clement. *Arte y Cultura: ensayos críticos / Trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper*. Barcelona; México: Paidós, Estética, 32, 2002.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno/ Trad. María Rosa López González*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990.
- Julien, Francois. *Tratado de la Eficacia*. Trad. Anne-Hélène Suárez. Madrid: Siruela, 1999.
- López, María del Carmen. *Resina copal y su inserción en nuevos aglutinantes para pintura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Marchetti, Francesca Castria. *“El absolutismo Barroco: en la corte del rey sol”*. Barcelona: Electa, 2005.
- Méjanés, Jean-Francois. *Arte de las Academias Francia y México/ siglos XVII-XIX*. México: D.G.E. Editores, 1999.
- Montagu, Jennifer. *The expression of the Passions, the Origin and the Influence of Charles le Brun’s Conférence sur l’expression générale et particulière*. New Haven & London: Yale University Press, 1994.
- Pérez Ransanz, Ana Rosa, con Christina Di Gregori. *Las emociones en la ciencia y el arte*. Vol. Arte y Ciencia: mundos convergentes. Madrid: Sixto Castro y Alfredo Marcos, Plaza y Valdés, 2010.
- Platón. *Diálogos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1921-22.
- Puente, Miriam, *La Expresión en la Pintura de Plantas y Flores de Xu Wei 徐渭 (1521-1593)*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios de Asia y África, Especialidad, China, El Colegio de México, México, D.F. 2015
- Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669. *Rembrandt : la luz de la sombra / comisarías de la exposición y autoras del catálogo Gisèle Lambert y Elena Santiago*. Barcelona Madrid: Biblioteca Nacional: Fundació Caixa CatalunyaParís: Bibliothèque Nationale de France , 2006.
- Richter, Gerhard. *Text, Writings, Interviews and Letters 1961-2007*. London: Thames & Hudson, 2009.
- Rifkin, Jeremy. *La Civilización empática, la carrera hacia una conciencia global en un mundo en crisis*. México: Paidós, 2010.

- Rivera, Diego. *Sobre la encáustica y el fresco*,. México: Colegio Nacional, 1987.
- Rizzolatti, Giacomo y Corrado Singaglia, *Las Neuronas espejo, los mecanismos de la empatía emocional*. Paidós, España, 2006.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.
- Rosenberg, Harold. *The American Action Painters*. New York: Journal, Art News, month 01, 1952.
- Rothko, Mark. *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Paidós Estética 41, 2007.
- . *La realidad del artista; Trad. Marisa Abdala*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Salabert, Pere. *Teoría de la Creación en el Arte*. Madrid: Akal/Arte y estética, 2013.
- Schama, Simon. *El poder del arte; trad. Juan Rabasseda-Gascón*. Barcelona: Crítica, 2007.
- . *Los ojos de Rembrandt; trad. Ricardo García Pérez*. Barcelona, España: Plaza y Janés, 2002.
- Shiner, Larry. "Three Philosopher-Critics on the Division of Art." In *The Invention of Art: A Cultural History*, 263-266. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Simmel, Georg. *Rembrandt : ensayo de filosofía del arte; presentación de Francisco Jarauta ; trad. de Emilio Estiu*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1996.
- Spinoza, Benedictus de. *Ética: demostrada según el orden geométrico; introducción, traducción y notas de Vidal Peña*. Madrid: Alianza, 1988.
- Stein, Edith. *Sobre el problema de la empatía*. Trad. Alberto Pérez Monroy. México: Universidad Iberoamericana, 1995.
- Storr, Robert. *Chuck Close*. New York: Museum of Modern Art, Distribuido por Harry N. Abrams, 1998.



Wetering, Enst Van de. *Rembrandt, El trabajo del pintor*, Edición original: Amsterdam University Press, Amsterdam 1997/ Trad. Juan Pérez Moreno. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2007.

Wittkower, Rudolf. *Nacidos bajo el signo de Saturno, genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta el Renacimiento*. Madrid: Cátedra, 2000.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. Segunda reimpresión . Trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

## FUENTES EN LÍNEA

Collomosse, John, Maria Shugrina and Margrit Betke, Empathic Painting: Interactive stylization through observed emotional state. *4th Intl. Symposium on Non-photorealistic Animation and Rendering (NPAR)*. 2006 pp. 87-96. ACM Press.

<http://personal.ee.surrey.ac.uk/Personal/J.Collomosse/projects.php>

[Consultado el 10/03/2012].

Houser, Nathan, *¿Qué es el pragmatismo y por qué es importante?* Conferencia impartida en diversas Universidades de Buenos Aires, 4-6 septiembre 2006 Traducción castellana de Óscar Esquisabel [www.unav.es/gep/HouserImportanciaPragmatismo.html](http://www.unav.es/gep/HouserImportanciaPragmatismo.html) [Consultado el 18/12/2014].

## LISTA DE IMÁGENES

Figura 1	Guillaume Duchenne provocando una expresión de miedo por estimulación eléctrica	17
Figura 2	Charles Le Brun, <i>L'admiration</i> , París Musée du Louvre	32
Figura 3	Charles Le Brun, <i>L'admiration</i> , París Musée du Louvre	32
Figura 4	Miriam Puente, dibujos anatómicos con pluma, tinta y acuarelas sobre papel bond, 12 x 19.5 cm, 2011	37
Figura 5	Miriam Puente, Dibujos a partir de las imágenes del libro <i>Unmasking de Face</i> , lápiz, 12 x 19.5 cm, 2011	38
Figura 6	Miriam Puente, <i>Serie Técnica Duchenne No. 3</i> , Aglutinante base 1 con copal, 25 x 20 cm, 2012	43
Figura 7	Miriam Puente, <i>Serie Técnica Duchenne No. 1</i> , temple de goma con copal*, 25 x 20 cm, 2012	45
Figura 8	Miriam Puente, <i>Serie Técnica Duchenne No. 2</i> , Barniz copal*, 25 x 20 cm, 2012	45
Figura 9	Miriam Puente, <i>Serie Técnica Duchenne No. 3</i> , Aglutinante base 1 con copal*, 25 x 20 cm, 2012	46
Figura 10	Miriam Puente, <i>Serie Técnica Duchenne No. 4</i> , Temple mixto de huevo entero con copal*, 25 x 20 cm, 2012.	46
Figura 11	Miriam Puente, <i>Serie Técnica Duchenne No. 5</i> , Aglutinante 37 con copal, 25 x 20 cm, 2012.	47
Figura 12	Miriam Puente, <i>Serie Técnica Duchenne No. 6</i> , Temple con cera, copal y amoniaco, 25 x 20 cm, 2012.	48
Figura 13	Miriam Puente, <i>Serie Técnica Duchenne No. 7</i> , temple graso con copal, 25 x 20 cm, 2012.	48
Figura 14	Rembrandt Harmenszoon van Rijn, <i>Rembrandt con la mirada extraviada</i> , Firmada y fechada RH 1630, Aguafuerte y buril. 50 x 43 mm, Estado único, Prueba con los bordes pulidos y con un suave efecto de entintado. BNF, Estampes, Rés. Cb-13 <sup>a</sup>	55
Figura 15	Rembrandt van Rijn, <i>Autorretrato</i> , 1659, óleo sobre lienzo, National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Collection, 1937	58
Figura 16	detalle del Autorretrato de Rembrandt	61
Figura 17	Fotografías de la sesión con Mauricio Davison (muestra)	67
Figura 18	Miriam Puente, <i>Retrato del Actor Mauricio Davison</i> , óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011.	68
Figura 19	Miriam Puente, <i>Sorpresa</i> , <i>De la serie Stop Emotion</i> , óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011	69
Figura 20	Miriam Puente, <i>Miedo</i> , <i>De la serie Stop Emotion</i> , óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011	70
Figura 21	Miriam Puente, <i>Tristeza</i> , <i>De la serie Stop Emotion</i> , óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011	71
Figura 22	Miriam Puente, <i>Asco</i> , <i>De la serie Stop Emotion</i> , óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011	72
Figura 23	Miriam Puente, <i>Alegría</i> , <i>De la serie Stop Emotion</i> , óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011	73
Figura 24	Miriam Puente, <i>Ira</i> , <i>De la serie Stop Emotion</i> , óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011	74
Figura 25	Miriam Puente, <i>Desdén</i> , <i>De la serie Stop Emotion</i> , óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2011	75
Figura 26	Mark Rothko, <i>El toro sirio</i> , óleo y grafito sobre lienzo 100 x 70.7 cm, 1943.	81
Figura 27	Mark Rothko, <i>Rosa y blanco sobre rojo</i> , óleo sobre lienzo, 267 x 294 cm, 1957	82
Figura 28	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea I</i> , óleo sobre tela, 60 x 140 cm, 2012	98
Figura 29	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea II</i> , óleo sobre tela, 60 x 140 cm, 2012	98
Figura 30	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea III</i> , óleo sobre tela, 160 x 100 cm, 2012	99
Figura 31	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea III</i> , en contexto, imagen digital, 2012	100
Figura 32	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea IV</i> , óleo sobre tela, 60 x 50 cm, 2012	101
Figura 33	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea IV</i> , en contexto, imagen digital, 2012	101
Figura 34	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea V</i> , óleo sobre tela, 28 x 35 cm, 2012	102
Figura 35	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea V</i> , en contexto, imagen digital, 2012	102

Figura 36	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea VI</i> , óleo sobre tela, 35 x 28 cm, 2012	103
Figura 37	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea VI</i> , en contexto, imagen digital, 2012	103
Figura 38	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea VII</i> , óleo sobre tela, 28 x 35 cm, 2012	104
Figura 39	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea VII</i> , en contexto, imagen digital, 2012	104
Figura 40	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea VIII</i> , óleo sobre tela, 120 X160 cm, 2012	105
Figura 41	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea VIII</i> , en contexto, imagen digital, 2012	105
Figura 42	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea IX</i> , óleo sobre tela, 120 X160 cm, 2012	106
Figura 43	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea IX</i> , en contexto, imagen digital, 2012	106
Figura 44	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea X</i> , óleo sobre tela, 180 X 180 cm, 2012	107
Figura 45	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea X</i> , en contexto, imagen digital, 2012	108
Figura 46	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XI</i> , óleo sobre tela, 190 X 60 cm, 2012	109
Figura 47	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XI</i> , en contexto, imagen digital, 2012	110
Figura 48	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XII</i> , óleo sobre tela, 120 x 100 cm, 2012	111
Figura 49	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XII</i> , en contexto, imagen digital, 2012	112
Figura 50	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XIII</i> , óleo sobre tela, 180 x 100 cm, 2012	113
Figura 51	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XIII</i> , en contexto, imagen digital, 2012	114
Figura 52	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XIV</i> , óleo sobre tela, 160 x 120 cm, 2012	115
Figura 53	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XIV</i> , en contexto, imagen digital, 2012	116
Figura 54	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XV</i> , óleo sobre tela, 180 x 100 cm, 2012	117
Figura 55	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XV</i> , en contexto, imagen digital, 2012	118
Figura 56	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XVI</i> , óleo sobre tela, 180 x 100 cm, 2012	119
Figura 57	Miriam Puente, <i>Topología Cutánea XVI</i> , en contexto, imagen digital, 2012	120
Figura 58	imágenes digitales, esquema de las mezclas de expresiones faciales de la serie <i>Stop Emotion</i>	140
Figura 59	John Collomosse, Maria Shugrina and Margrit Betke, <i>Empathic Painting: Interactive Stylization through Observed Emotional State</i>	143
Figura 60	Miriam Puente, Combinaciones de la serie <i>Stop Emotion</i> , imágenes digitales 2012	144
Figura 61	Miriam Puente, Combinaciones de la serie <i>Stop Emotion</i> , imágenes digitales 2012	145
Figura 62	Miriam Puente, Combinaciones de la serie <i>Stop Emotion</i> , fragmentadas, imágenes digitales 2012	148
Figura 63	Miriam Puente, Combinaciones de la serie <i>Stop Emotion</i> , fragmentadas, imágenes digitales 2012	149
Figura 64	Miriam Puente, <i>Retratos de Dorian Grey</i> , óleo sobre imagen digital en lona, 100 x 80 cm, 2012	150
Figura 65	Miriam Puente <i>Retratos de Dorian Grey</i> , óleo sobre imagen digital en lona, 100 x 80 cm, 2012	151
Figura 66	Chuck Close, <i>Self-Portrait</i> , Óleo sobre tela 259 x 213.4 cm, 1997	154
Figura 67	Fotografía de Mauricio Davison y un fragmento de la obra <i>Rostro Modular</i>	155
Figura 68	<i>Retrato de momia de mujer</i> . Encaústica sobre madera. Hawara, Periodo Romano de Egipto, c. 55-70. British Museum	155
Figura 69	Procedimiento de elaboración del encausto.	158
Figura 70	Miriam Puente, <i>Rostro Modular</i> , encaústica sobre aglomerado, 175 x 140 cm, 2012	159
Figura 71	Montaje alternativo del políptico <i>Rostro Modular</i>	160
Figura 72	Fotografía y primera entapa del proceso de la serie <i>Muecas</i>	162
Figura 73	Miriam Puente, <i>Serie Muecas</i> , acrílico sobre papel, 45 x 30 cm, 2012	163
Figura 74	Miriam Puente, <i>Serie Muecas</i> , acrílico sobre papel, 45 x 30 cm, 2012	164



# ANEXOS

## *Senderos que se bifurcan*

### 1 Pintura Empática y Arte Digital

Parte de la intención inicial de este proyecto de investigación consideraba también rastrear o seguir el curso de las ideas que fueran surgiendo dentro del proceso. La vida de las ideas es impredecible, la intuición crea direcciones, sugiere rutas, pero por muy viables, seguras o peligrosas que parezcan sólo unas pocas llegan a concretarse, a menudo en formas que no podían suponerse en un principio. En esta ocasión fue la tecnología la que marcó la pauta de un nuevo camino de exploración.

El registro fotográfico de la obra *Stop Emotion* con cámara digital transformó en información el contenido de los cuadros. Esta información puede reproducirse y transformarse fácilmente, de modo que para hacer más extenso el catálogo de expresiones decidí mezclar las ya existentes. Las combinaciones que probé fueron disgusto-tristeza, disgusto-sorpresa, disgusto-ira, tristeza-miedo, ira-miedo, ira-alegría y finalmente ira tristeza. Siguiendo este criterio podría continuar con el resto de las combinaciones, y no sólo esas, podría, como lo hizo Paul Ekman dividir el rostro en tres secciones y tener como resultado cambios más sutiles de expresión.



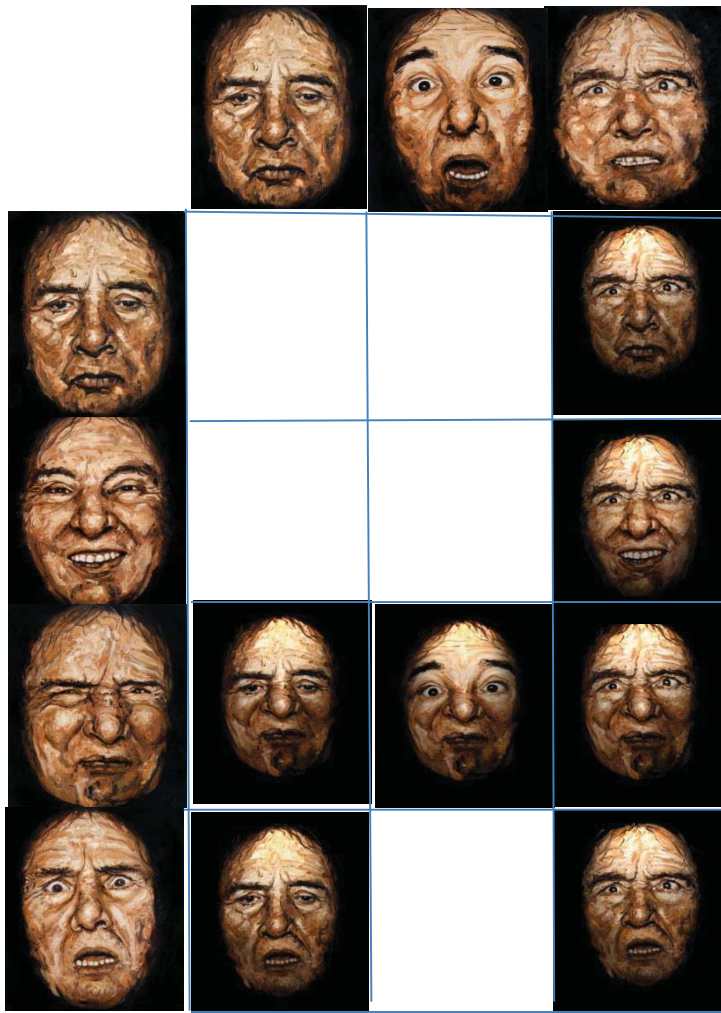


Figura 58 imágenes digitales, esquema de las mezclas de expresiones faciales de la *serie Stop Emotion*

Generalmente las expresiones se transforman rápidamente, tan rápido como nuestras emociones. En palabras de Ekman: “La emoción es un proceso evolutivo y personal, en el que sentimos que está ocurriendo algo importante para nuestro bienestar, con lo que un conjunto de cambios fisiológicos y comportamientos emocionales comienza a encargarse de la situación.”<sup>172</sup>

<sup>172</sup> Ekman, Paul. *¿Qué dice ese gesto?*, *op.cit.*, p. 31.

Por otro lado, los códigos de conducta dictan, de acuerdo a la cultura, en qué circunstancias es permitido mostrar un impacto afectivo. Esto altera la expresión natural e inmediata de la expresión provocando expresiones forzadas que pueden ser leídas por ojos expertos. Lo que Ekman denomina microexpresiones, es decir, movimientos faciales muy rápidos que duran menos de una quinta parte de segundo- constituyen una fuente importante de filtración y revelan una emoción que la persona trata de ocultar.<sup>173</sup>

Encuentro en los recursos multimedia una herramienta de interacción muy apropiada para explorar este tipo de recursos visuales y discursivos. Aunque yo no tengo experiencia en este campo, considero que la pintura puede integrar estas herramientas para conseguir propuestas interactivas que contengan además los valores característicos de una propuesta plástica. Provisionalmente, las imágenes digitales de los cuadros permanecerán como una invitación para involucrarme más con la tecnología y los nuevos medios, sin perder la plataforma de mi disciplina que es la pintura.

Un ejemplo de lo que actualmente se está desarrollando es la obra *Empathic painting*. En el 2006 un grupo de especialistas en ciencias de la computación integrado por John Collomosse de la Universidad de Bath en Inglaterra, Maria Shugrina y Margrit Betke de la Universidad de Boston en Massachusetts desarrollaron un proyecto titulado: *Empathic Painting: Interactive stylization through observed emotional state*<sup>174</sup>. Este sistema es capaz de estimar el estado emocional que presenta el espectador por medio de un reconocimiento automático de expresión facial; y simultáneamente, afectar parámetros de representación para reflejar ese estado en un lienzo digital “vivo”, todo esto en

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>174</sup> Collomosse, John, Maria Shugrina and Margrit Betke, *Empathic Painting: Interactive stylization through observed emotional state*. *4th Intl. Symposium on Non-photorealistic Animation and Rendering (NPAR)*. 2006 pp. 87-96. ACM Press.  
<http://personal.ee.surrey.ac.uk/Personal/J.Collomosse/projects.php>

tiempo real. Lo único que se necesita es una webcam y una computadora convencional.

Dado que las intenciones de los investigadores que realizaron este proyecto se proponía como metas principales crear la interfaz con el espectador y al mismo tiempo ampliar las herramientas disponibles para conseguir una gama más extensa de posibilidades plásticas en el arte digital, es de suponer que hayan considerado dichas imágenes sólo como pretextos para aplicar y evaluar el sistema. De modo que este sistema imita sólo los modos de hacer de la pintura, particularmente una simulación estilística.

Collomosse y su equipo reconocían la dificultad de separar el tema de un cuadro de lo que ellos llaman la «atmósfera emocional que expresa» para evitar considerar esa variable decidieron confiar únicamente en la psicología del color y la forma. De este modo, se enfatizaba el carácter procesual de esta pieza, que no se proponía considerar la obra como un objeto, (a saber, una pintura) pero que aprovechaba las convenciones estilísticas de la pintura para crear una experiencia interactiva.

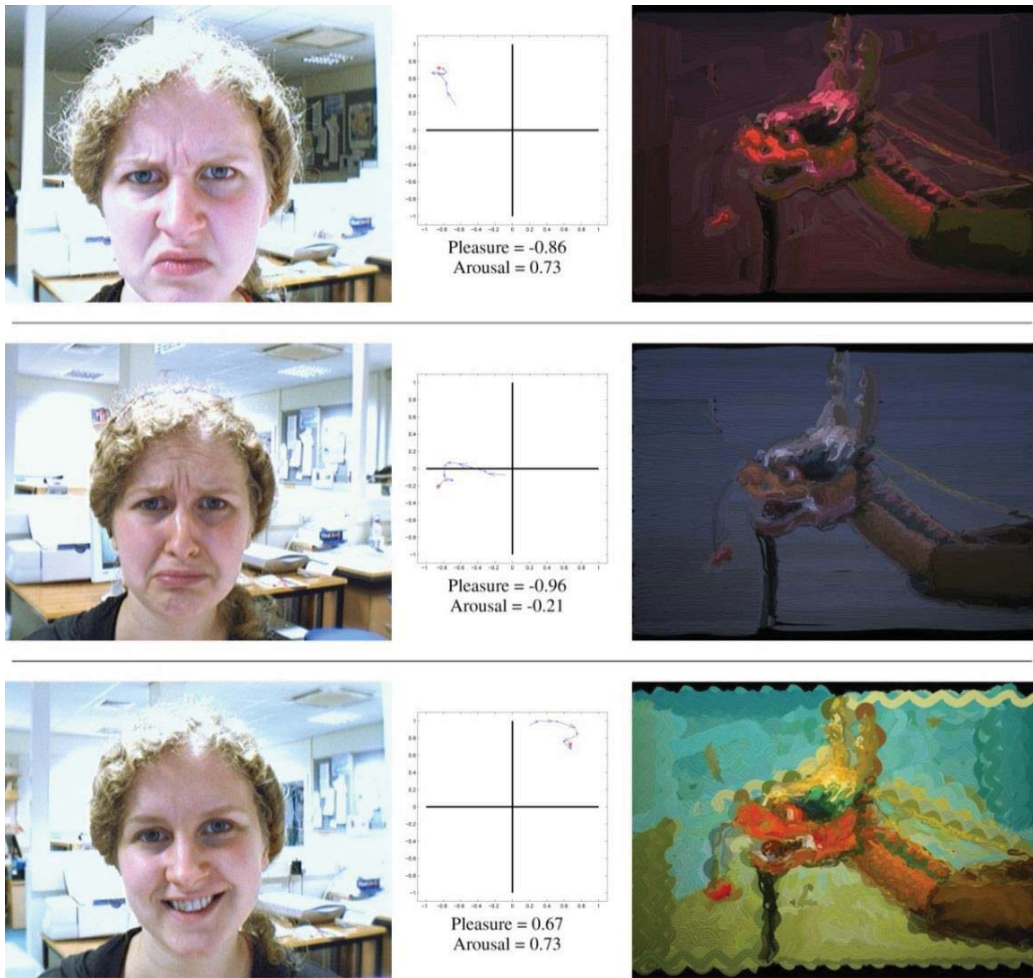


Figura 59 John Collomosse, Maria Shugrina and Margrit Betke, *Empathic Painting: Interactive Stylization through Observed Emotional State*

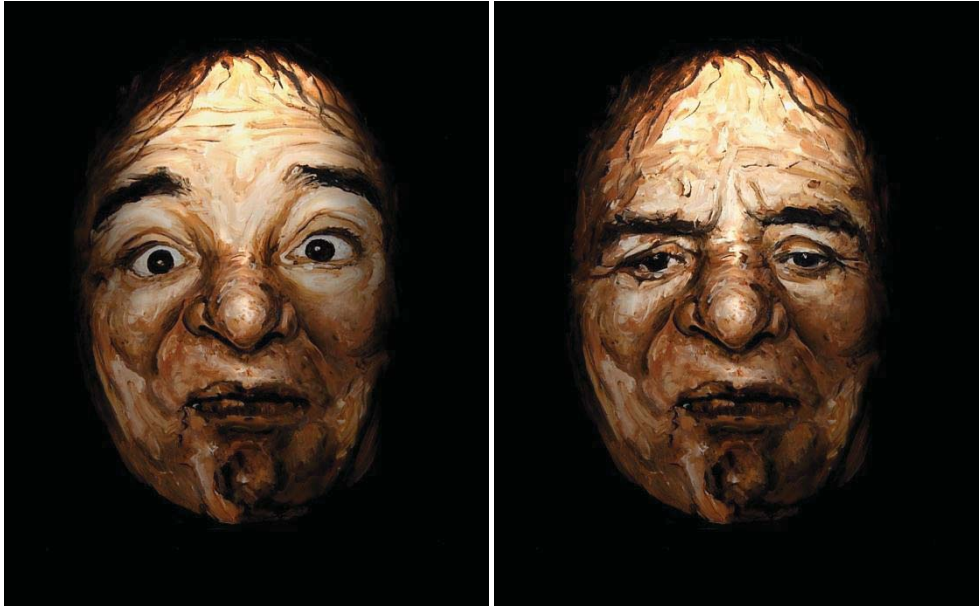


Figura 60 Miriam Puente, Combinaciones de la serie *Stop Emotion*, imágenes digitales 2012



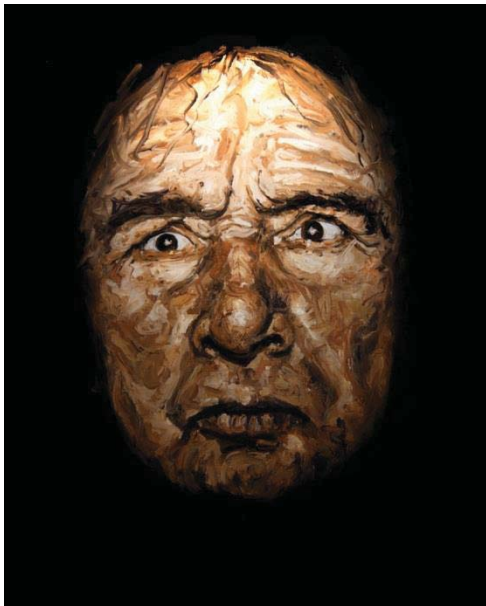
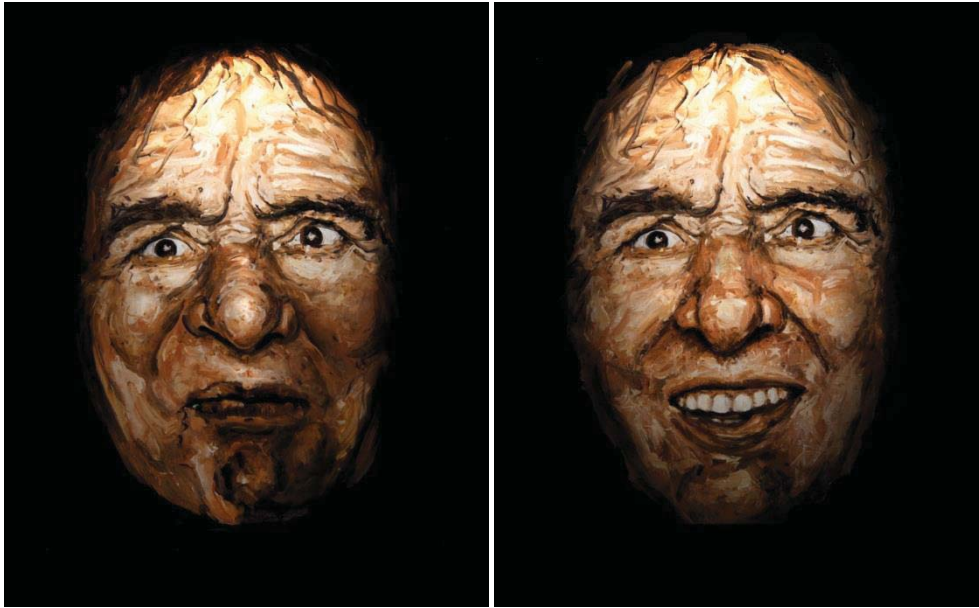


Figura 61 Miriam Puente, Combinaciones de la serie *Stop Emotion*, imágenes digitales 2012



## 2 Imagen digital Vs Pintura directa

### *Retratos de Dorian Grey*

Dentro del programa de la Maestría en Artes Visuales, un maestro me recomendó que realizara un ejercicio que consistía en mandar ampliar e imprimir en lonas comerciales los cuadros de la serie *Stop Emotion* y después intervenir las impresiones nuevamente con pintura. A primera vista, este experimento me resultaba muy atractivo por su novedad, en cuanto proceso y porque me permitiría indagar sobre los conceptos de original/copia, repetición y apropiación. En vez de trabajar con ampliaciones de los cuadros de la serie *Stop Emotion*, se aprovecharon las imágenes digitales pero en esta ocasión seleccionando arbitrariamente fragmentos del rostro y ocultando el resto en la penumbra. Las lonas se imprimieron de 100 x 80 cm a 1200 dpi de resolución. Si bien uno de los objetivos de esta experimentación se proponía aprovechar la diferencia de escalas, la fragmentación de los rostros introdujo una variable que complicó el desarrollo de las piezas.

Como la idea no era mía no tenía una dirección que seguir, de modo que traté de que los ejercicios fueran libres, pero me di cuenta que regresaba una y otra vez a las mismas soluciones expresivas, que no llegaban a interactuar armónicamente con la imagen impresa pero tampoco reflejaban un contraste manifiesto. No era esta la primera vez que me encontraba en una situación de aparente libertad que en vez de fomentar la riqueza de tratamientos y recursos plásticos los obstaculizaba. Si de encontrar fundamentos se trataba, me había topado entonces con mi talón de Aquiles, “la gratuidad”, hacer por hacer, manchar por manchar. Y fue entonces cuando recordé una frase de Oscar Wilde: “La experiencia no tenía valor ético alguno. Era sencillamente el nombre que da el hombre a sus errores.” Resolví que aunque el ejercicio de las mantas aparezca dentro del conjunto de la producción como una obra ajena y mal lograda, era posible trascender ese estado de vaguedad y explotar los aspectos

fenomenológicos de su creación. No existía una intencionalidad personal detrás de estos cuadros y, por lo tanto, carecían de contenido y dirección. Así que a partir de ese momento me comprometí a jamás pintar por encargo, o por el simple ejercicio de pintar. Uno de los puntos que he tratado de defender en este trabajo es que pintar involucra una inversión emocional. Por esta razón estoy completamente de acuerdo con Richter cuando afirma que:

Uno tiene que creer en lo que hace, tiene que comprometerse con toda el alma para poder pintar. Una vez obsesionado, finalmente llega al punto de creer que puede cambiar la humanidad por medio de la pintura. Pero si carece de este apasionado compromiso, no queda nada que hacer. Entonces es mejor hacerse a un lado. Porque básicamente la pintura es una completa idiotez.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Richter, Gerhard. Text, Writings, Interviews and Letters 1961-2007. London: Thames & Hudson, 2009, p. 70.

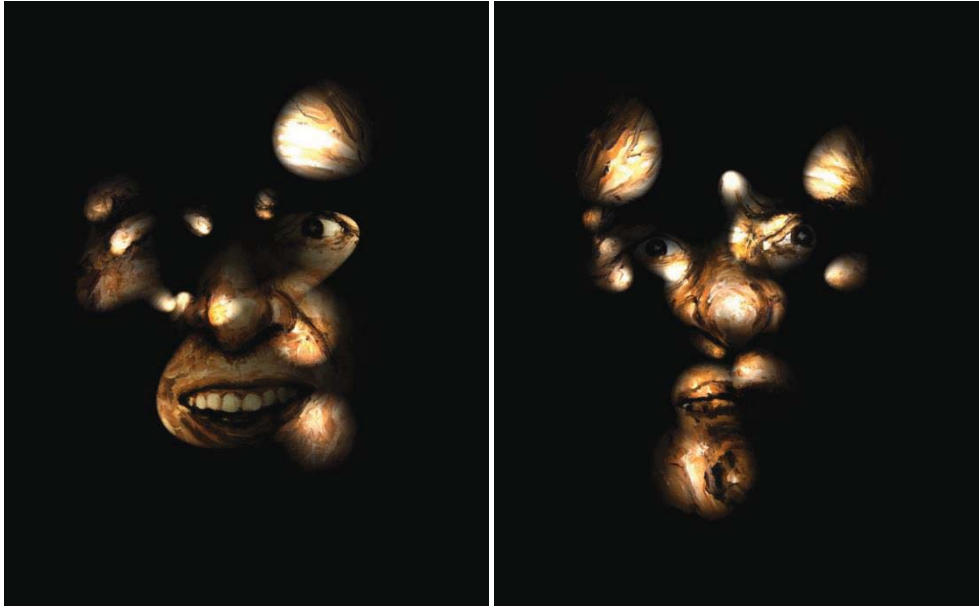


Figura 62 Miriam Puente, Combinaciones de la serie *Stop Emotion*, fragmentadas, imágenes digitales 2012

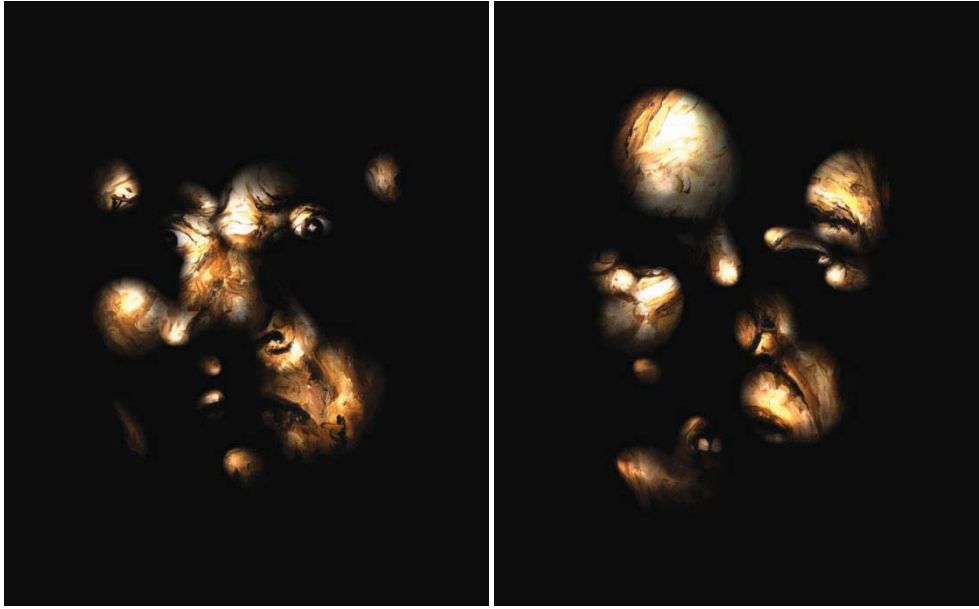


Figura 63 Miriam Puente, Combinaciones de la serie *Stop Emotion*, fragmentadas, imágenes digitales 2012

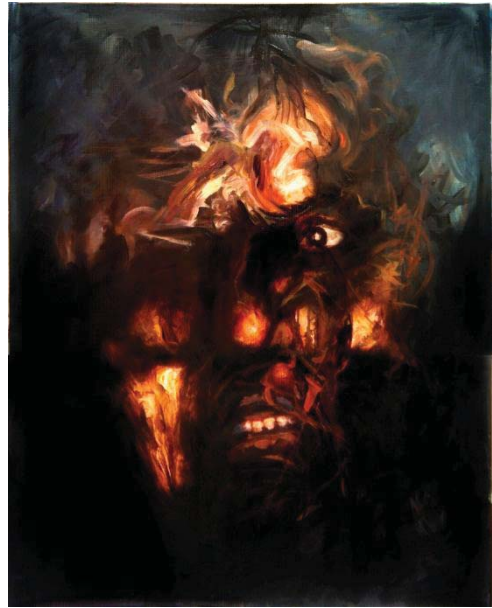


Figura 64 Miriam Puente, *Retratos de Dorian Grey*, óleo sobre imagen digital en lona, 100 x 80 cm, 2012



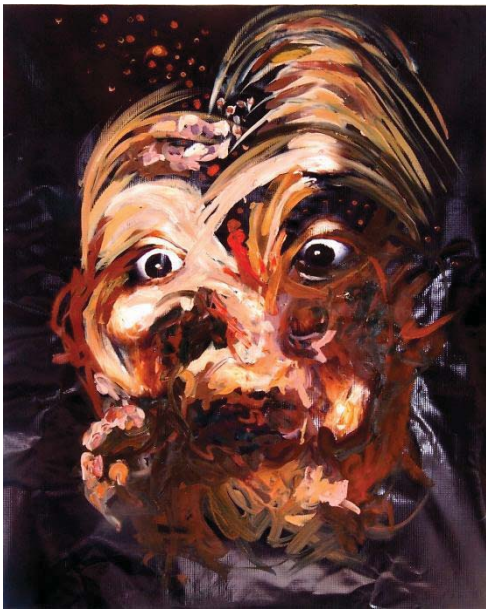


Figura 65 Miriam Puente *Retratos de Dorian Grey*, óleo sobre imagen digital en lona, 100 x 80 cm, 2012



### 3 *Rostro Modular*

La fotografía que fue seleccionada para esta obra no formaba parte de las expresiones paradigmáticas tomadas en la sesión con Mauricio Davison y, sin embargo, reflejaba un fuerte potencial expresivo que aún ahora no puedo definir por completo. El propósito de seccionar la fotografía en módulos era precisamente aplicar la estrategia de la retícula con la convicción de que me permitiría tener más libertad en la experimentación de la técnica sin tener que preocuparme por la semejanza con el modelo. Además, esta fragmentación apunta indirectamente a mi visión de la obra como un todo, o como un sistema de relaciones. Coincido con la definición expuesta en la teoría de sistemas “el todo es más que la suma de las partes”. Así como cada módulo cumple su potencial de sentido cuando se observa como un rostro; el políptico en sí mismo cobrará su sentido más amplio en el contexto del conjunto de la obra.

Existen al menos dos referentes de los cuales partí para la realización de este cuadro. Por un lado, la estrategia de amplificación de las dimensiones utilizada en los grandes retratos de Chuck Close, o “cabezas” como él les llama. De ahí que el título de mi pieza fuera *Rostro Modular* y no *Retrato de Mauricio Dávison*. Chuck Close es tan reconocido internacionalmente por sus gigantescos retratos que resulta difícil concebir que sufre de prosopagnosia una condición que le impide el reconocimiento de rostros familiares. Los pacientes con prosopagnosia son capaces de reconocer las diferencias entre un rostro y otro, simplemente no pueden identificarlos. A pesar de que en la esfera del arte no se hace referencia al padecimiento de Chuck Close, el pintor dedica parte de su vida a la difusión sobre la prosopagnosia y las estrategias que él usa para afrontarla.

En la vida cotidiana Close afirma tener que usar su inteligencia para demostrarles a los demás que los aprecia aunque no sea capaz de reconocerlos, con este fin utiliza la empatía para involucrarse con las personas. No obstante, la relación consigo mismo y con su modo de percibir los rostros, requieren de una

estrategia más sofisticada, y es justo en este punto en que la pintura cobra un papel esencial.

Es tan difícil tomar decisiones. Es tan difícil ponerse a sí mismo en una posición en la cual puedas reaccionar personalmente. Creo que se pone demasiado énfasis en la solución de problemas. Algo mucho más importante es la creación de problemas. Si te cuestionas a ti mismo una pregunta interesante, entonces tu respuesta será personal. Será interesante sólo porque te pusiste a ti mismo en la posición de pensar distinto.<sup>176</sup>

Chuck Close empezó su formación siguiendo los pasos de Wilhem de Kooning. Pertenece a una generación en la cual el Expresionismo Abstracto se encontraba institucionalizado y formaba parte de la enseñanza de las escuelas de arte. Pero Close tenía serias dificultades en seguir los procedimientos de derramar pintura del expresionismo. El problema era que no podía concebir la pintura como un todo, encontraba fragmentos que le agradaban pero nada más. Lo peor era el efecto que la experiencia de este fenómeno estético tenía sobre su estado afectivo. Generalmente comenzaba en una euforia para después deprimirse con el resultado. En otras palabras, pintar se convertía en una verdadera tortura.

Personalmente me identifico mucho con Chuck Close en este sentido, pues mi formación en la licenciatura también partió de la abstracción. Y como dice el mismo Close “A veces sabes que haces algo para corregir lo que consideras un flujo esencial en tu naturaleza”. De manera que comenzó a utilizar un riguroso sistema que pude parecer limitante e incluso agobiante en términos de las opciones que pueden hacerse, pero que finalmente le permitía dejar la mente en blanco y responder.

---

<sup>176</sup> “But it’s too hard to make decisions. It’s so hard to put yourself in a position where you are reacting personally. I think problem-solving is greatly overstressed. The far more important thing is problem creation. If you ask yourself an interesting question, your answer will be personal. It will be interesting just because you put yourself in the position to think differently.” Entrevista a Chuck Close por Robert Storr. New York : Museum of Modern Art : Distributed by Harry N. Abrams, c1998 p. 90

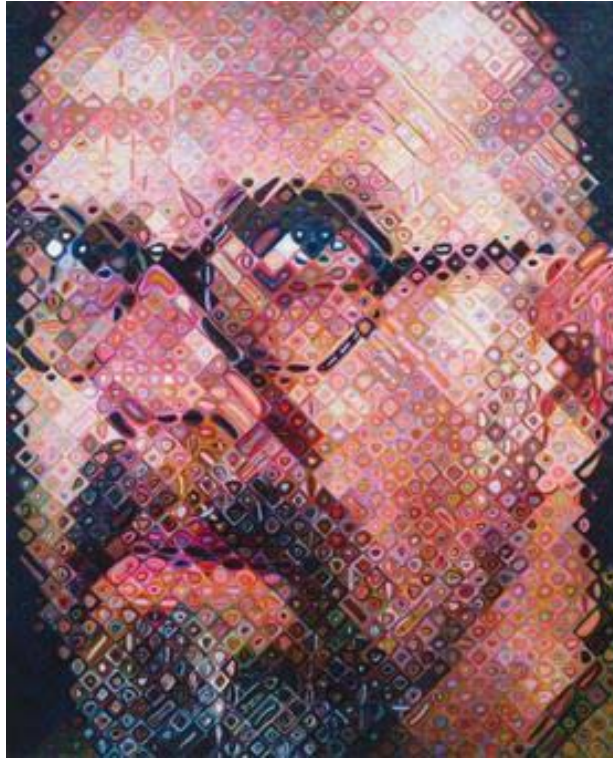


Figura 66 Chuck Close, *Self-Portrait*, Óleo sobre tela 259 x 213.4 cm, 1997.

La estrategia de Chuck Close fue dividir un gran problema, como lo es la representación de un rostro, en pequeños problemas. Tomaba fotografías de sus modelos y las marcaba con una retícula, para después definir distintas “reglas” o condiciones para pintarlas: Poniendo límites a la distribución y selección cromática, dividiendo los tonos para conseguir mezclas ópticas o utilizando su propio cuerpo como medio y pintar con huellas digitales. El propósito era alterar continuamente su experiencia en el estudio y ésta es la razón por la cual lleva más de treinta años pintando “cabezas”. Es posible que este procedimiento no suene tan divertido como el *dripping* de Pollock pero si el arte es un juego, cabría señalar que también existen juegos “serios”.

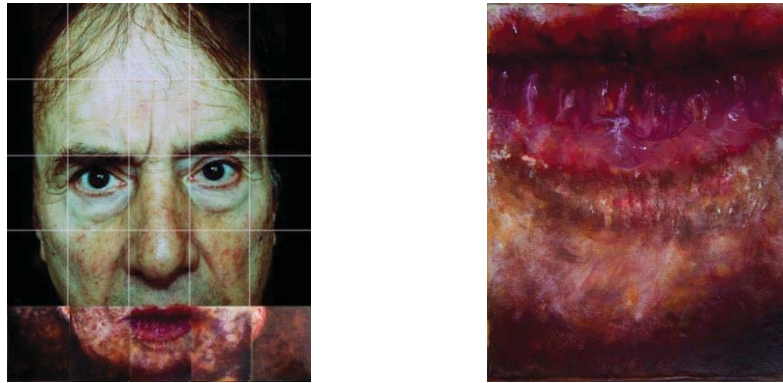


Figura 67 Fotografía de Mauricio Davison y un fragmento de la obra *Rostro Modular*

El segundo referente está directamente ligado con el origen de la técnica de la encáustica. Sus orígenes se remontan hasta la antigua Grecia y Egipto. Los retratos de El Fayum, un tipo de retrato realista, pintado en tablas de madera que cubren el rostro de muchas momias de la provincia romana de Egipto fueron realizados con esta técnica y datan del período romano que abarca de fines del siglo I a. C. hasta el siglo III. La pieza *Rostro Modular* comparte uno de los elementos distintivos de estos retratos y es el de pintar los ojos marcadamente agrandados.

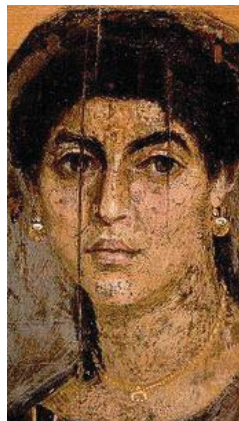


Figura 68 Retrato de momia de mujer. Encaústica sobre madera. Hawara, Periodo Romano de Egipto, c. 55-70. British Museum.

El encausto tuvo gran importancia en Grecia y Roma como pintura sobre tabla. La cera se calentaba sobre braseros y se aplicaba mezclada con el color, en estado fluido y caliente. La pintura podía ser fundida con la espátula caliente y encausticada superficialmente con el concurso de un hierro candente que se mantenía en la proximidad del punto de aplicación.<sup>177</sup>

Probablemente al leer esta descripción parezca una técnica de poca dificultad después de todo se trata de cera, color y calor. No obstante, la recuperación de una técnica tan antigua representó un reto para los pintores de distintas épocas. La aportación más importante a este rescate, en la historia reciente de la pintura, la dio Diego Rivera con su mural *La creación* iniciado en 1922 en el Anfiteatro Simón Bolívar de la entonces Escuela Nacional Preparatoria. Rivera comenzó a interesarse por los colores a la cera y la resina desde 1905. En la *Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco* relatada por Diego Rivera a Juan O’Gorman<sup>178</sup>, nos describe a grandes rasgos los antecedentes a esta recuperación. El éxito de las obras maestras de Degás al pastel despertó una preocupación inmediata de carácter pragmático: encontrar “métodos de preparación de los pigmentos que facilitarían la división del tono y esto produjo un renacimiento del interés por la pintura a la cera y a la modalidad de ésta, la encáustica”<sup>179</sup>.

Para encontrar el método adecuado Rivera consultó la técnica de Delacroix y los problemas de experimentación de Leonardo en la *Última Cena*. Pero la respuesta la encontró experimentalmente disolviendo copal en gasolina y teóricamente al confirmar sus hallazgos con la descripción que hace Plinio sobre el procedimiento en su apartado sobre la pintura de su *Historia natural*. La recuperación de la encáustica representó no sólo la identificación de los materiales y sus proporciones como, en el caso de Rivera, la cera de abeja, el copal, la

---

<sup>177</sup> Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. México : Reverté S.A., 1975, p. 268.

<sup>178</sup> Rivera, Diego. *Sobre la encáustica y el fresco*,. México: Colegio Nacional, 1987.

<sup>179</sup> *Íbidem*, p. 13.



esencia de espliego y del petróleo esencial. Detalles tan importantes como el uso de un soplete común para cauterizar la cera, eran tan elementales que sin el uso de estos recursos la pintura a la cera sería un fracaso, incluso, se adaptaron herramientas como paletas que pudieran estar a baño María.

Como se mencionó anteriormente una de las cualidades de la encáustica apunta hacia sus cualidades ópticas y a la posibilidad de degradar los tonos. Esto te permite, entre otras cosas, evitar en gran medida las mezclas en paleta. Sin embargo, lo que realmente me interesaba de la técnica era el efecto azaroso del calor sobre la cera. En otras palabras, explorar una gestualidad que no dependiera de las pinceladas o de la mano del pintor, sino de la respuesta de los materiales al calor. La revelación de las posibilidades del material corresponde a un ejercicio de ensayo y error, cuyo resultado se encuentra más allá del accidente, puesto que se trata de un proceso de aprendizaje que no tiene que ser necesariamente consciente.

El procedimiento es el siguiente: Primero se derrite la cera a baño María. Una vez derretida se agrega la Goma Damar disuelta; la proporción de resina es aproximada en este caso se utilizaron medidas referenciales de volúmenes, en porcentaje equivaldría a menos de un diez o quince por ciento del volumen de cera. La función de la resina es de aportar rigidez y resistencia a los cambios de temperatura, de modo que la proporción varía dependiendo de las condiciones de atmosféricas de sitio en el que se trabaja. Posteriormente se agrega un volumen equivalente de esencia de trementina.



Figura 69 Procedimiento de elaboración del encausto.

Una vez incorporados los elementos, se vierte la mezcla sobre el bastidor de madera previamente protegido con una cinta adhesiva en toda su periferia, para evitar que la cera se derrame y que alcance una altura suficiente (aproximadamente medio centímetro). La cera se deja enfriar. La pintura al encausto puede aplicarse de distintas maneras. La más elemental consiste en utilizar una media como cernidor y espolvorear el pigmento sobre la superficie preparada del bastidor. La media impide que se acumulen terrones de pigmento muy gruesos, los cuales podrían inflamarse en el momento de aplicar el calor. Una vez distribuido se cauteriza con el calor de un soplete.

La cera fluida en frío o jabón de cera se utiliza como medio para mezclar los pigmentos. Consiste en derretir la cera y añadir un volumen igual de trementina lo suficiente para que al enfriarse tenga una consistencia parecida a la vaselina y pueda usarse tanto en presencia o ausencia de calor, para ser mezclada con pigmentos o también con óleos. El pigmento mezclado con la cera puede aplicarse en frío, agregando un poco de trementina a la mezcla, o en caliente, con la ayuda de una parrilla eléctrica y distintos recipientes. El siguiente paso sería aplicarlo con brocha o pinceles. Las variedades de efectos y transparencias dependen del grado de saturación de pigmento en la cera. En ambos casos la cauterización se

realiza con el calor de un soplete. Por último los módulos se trabajaron por separado y posteriormente se fueron integrando al conjunto.

La técnica del encausto me permitió identificar recursos plásticos que no habría conocido con otras técnicas como el óleo o el acrílico. Esto por la rapidez en que se pueden trabajar, las veladuras y el trabajo en capas; por los efectos de escurrimiento y mezcla que produce el calor; y la variedad de aplicaciones entre el polvo del pigmento y el pigmento diluido.

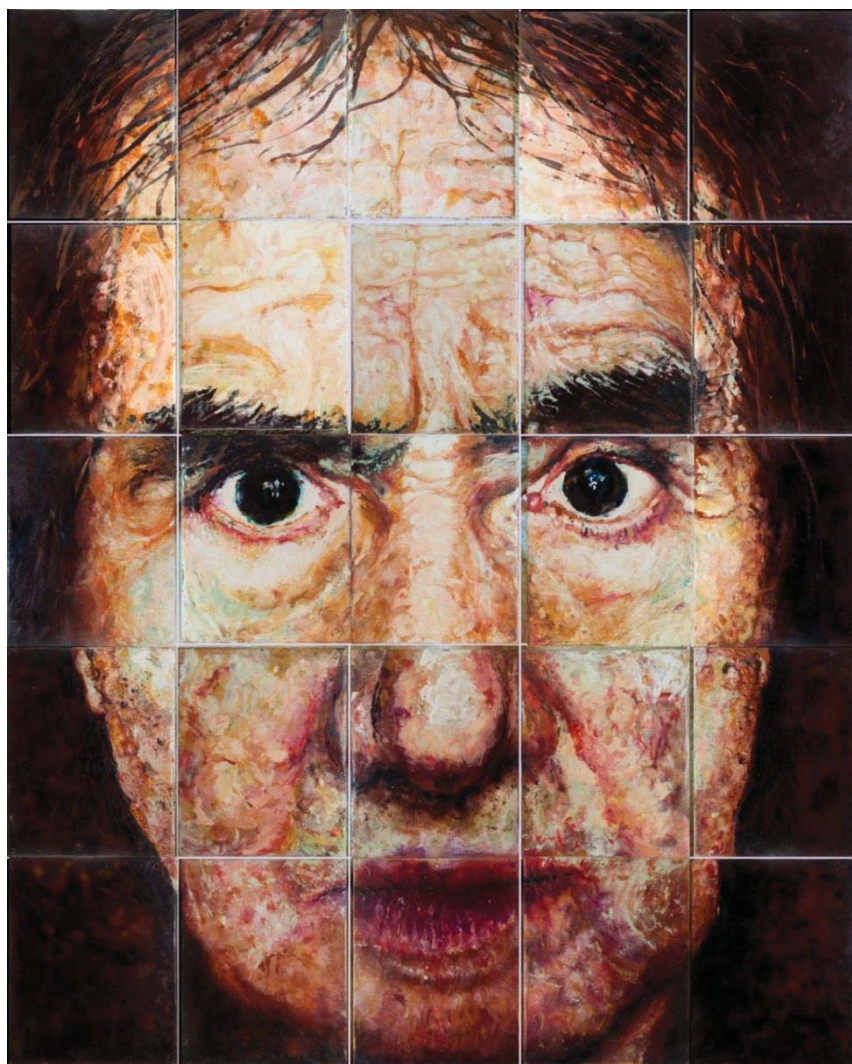


Figura 70 Miriam Puente, *Rostro Modular*, encaústica sobre aglomerado, 175 x 140 cm, 2012





Figura 71 Montaje alternativo del políptico *Rostro Modular*

NOTA: La oportunidad de presentar el rostro tal cual o en desorden se refiere a los límites de nuestra capacidad de percibir una cara a partir de elementos fácilmente reconocibles como los ojos, la boca, etc.

## 4 Muecas

Una de las ventajas del juego, es decir, del acto de jugar es que pueden romperse algunas reglas del juego de la vida. En la vida cotidiana es muy común encontrar en los rostros de las personas un esfuerzo, a veces consciente o inconsciente, por enmascarar y neutralizar la expresión de las emociones. Pero en un contexto distinto, por ejemplo al posar y jugar a la mímica, esa inhibición desaparece. La serie de muecas surgió en un inicio de dos factores que se conjugaron: la experiencia espontánea de un juego y un proyecto del taller de pintura para la realización de libros de artista.

Las imágenes que se utilizaron para la realización de las piezas provienen de una sesión fotográfica muy espontánea. Utilizando una placa de hielo con burbujas y deformaciones como filtro realicé en compañía de mi querido amigo Salvador Araujo una serie de fotografías dónde ambos realizábamos muecas exageradas. Decidí tomar estas fotos como punto de partida para pintar una serie de piezas con acrílico sobre papel *guarro biblos*.

El proceso de esta serie comenzó con el enmascarillado del perfil y de algunas zonas internas de la imagen para respetar el blanco del papel y permitir ese efecto de brillo del hielo. Posteriormente se realizó una primera capa de pintura para plantear el claroscuro pero en vez de realizarlo con grisalla, pinté la imagen en negativo utilizando el color complementario, es decir, azules y verdes.



Figura 72 Fotografía y primera etapa del proceso de la *serie Muecas*

Este procedimiento me permitió concentrarme únicamente en la modulación del color de la piel, y como ya tenía una capa del color complementario los efectos de los matices de la carnación se lograban con mucho más fluidez que sobre una superficie blanca. Además, los pequeños fragmentos y puntos azules que se conservaba le daban a la obra acentos y contrastes simultáneos, aportando un recorrido más interesante a la mirada.

La ejecución de estas piezas me permitió trabajar con más velocidad y soltura que en las piezas anteriores. Este factor fue determinado por las características de la técnica y del soporte pero también debido a la estrategia pintar por etapas. Para pasar de una etapa a otra, fue necesario que cada una de las piezas fuera trabajada, siguiendo el modelo de producción en serie. Las tres etapas descritas anteriormente son: enmascarillado, complementario-negativo y acabado final.



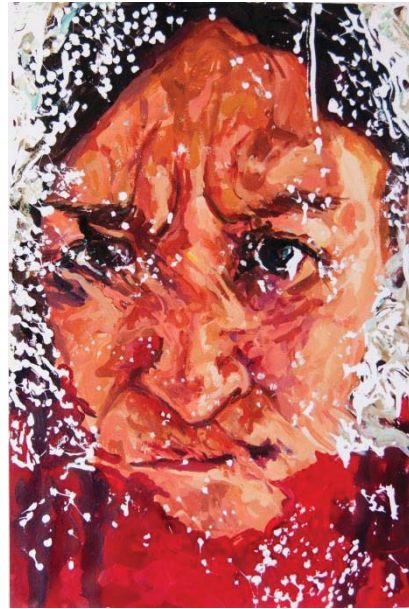


Figura 73 Miriam Puente, *Serie Muecas*, acrílico sobre papel, 45 x 30 cm, 2012



Figura 74 Miriam Puente, *Serie Muecas*, acrílico sobre papel, 45 x 30 cm, 2012