



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Retratos de familia: el objeto como sujeto;
el no retrato en la producción artística.

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Edna Daniela Trejo Martínez

Director de Tesis

Lic. E. Benjamín Sánchez Correa

CDMX 2017



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.

*A mi mamá, **Edna Olivia**
Por su amor, ejemplo y por haber sido valiente ante todo.*

*A mi hermana, **Natalia**
Por la complicidad y ese cariño que sólo se puede dar entre hermanas.*

*A mis **Cavitos, Juana y David**
Por el amor y las enseñanzas que son un ejemplo a seguir en mi vida.*

*A mis tíos, **David, Juan Manuel y Daniel**
Por su gran ejemplo y el cariño que me han dado.*

*A **Ilse, Iker y Sandy**
Por su amor que me dan a pesar de la distancia.*

*A, **Estefani y Minerva**
Por las pláticas y las risas que siempre me dan ánimos.*

*A, **Niyolpaki**
Por estar después de todo.*

*A mi asesor, **Lic. Benjamín Sánchez Correa**
Por la ayuda que me brindó en el proceso final de la realización de esta investigación.*

*Un reconocimiento especial al **Lic. Manuel González Mariscal**
Por el apoyo sin el cual no hubiera sido posible este trabajo. Gracias por creer en este
proyecto.*

Gracias infinitas a mi familia por ser mi inspiración.

Índice

Introducción.....	4
I Antecedentes del retrato y del <i>no retrato</i>	6
I.I Breve historia del retrato y su representación en.....	8
distintas técnicas artísticas	
I.II El retrato de familia.....	37
II La representación objetual y referentes plásticos.....	47
II.I Definiciones de la palabra <i>objeto</i>	48
II.II La presencia del objeto en la obra:	
Pablo Picasso, Marcel Duchamp.....	53
II.III El proceso creativo en la obra de Louise Bourgeois.....	62
III Retratos de familia: el objeto como sujeto;.....	70
el <i>no retrato</i> en la producción artística (propuesta propia)	
III.I El origen de la propuesta del <i>no retrato</i> familiar.....	71
III.II Planeación de los <i>no retratos</i>	73
III.III El descubrimiento de identidades a través de los objetos.....	77
III.IV Presentación de los no retratos: el objeto como sujeto.....	78
Conclusiones.....	96
Bibliografía.....	99

“Es quizá por el hecho de que me encanta (o me ensombrece) saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminaciones) la superficie que a su vez toca hoy mi mirada[...]”(Barthes, 1990, pp. 143 y 144).

Sin duda todos alguna vez nos hemos emocionado al encontrar algún objeto que le perteneció a un ser querido, en específico cuando eran cosas especiales para esa persona, tal vez porque el saber que tuvieron contacto con ellos, que los sintieron, los tocaron y los usaron y ahora está en nuestras manos le da un sentido de nostalgia, al igual que nos pasa cuando vemos un retrato.

La siguiente investigación surge del sentimiento de aprehensión y nostalgia que siento con las pertenencias de mis familiares e incluso mías, un sentimiento que he tenido desde mi infancia; es una reflexión sobre la unión que hay entre el objeto y el humano, en donde el no retrato es el resultado.

Los objetos terminan siendo, no sólo herramientas sino que ocupan un lugar importante en nuestra vida, depositamos en ellos un cariño que termina por representarnos y al igual que la fotografía, generan recuerdos de momentos, actitudes y gustos.

En el primer capítulo es fundamental comprender el origen del retrato para advertir la importancia del recuerdo y la memoria social, además de reflexionar sobre la historia del retrato desde el punto de vista de varias culturas, desde el antiguo Egipto, pasando por la fotografía y la abstracción del siglo XX; así como de la evolución que ha tenido junto con el concepto de familia debido a las tecnologías que han surgido, tanto en el soporte como en la forma de compartir imágenes.

El segundo capítulo está enfocado en las definiciones que se le han dado al objeto, para identificar el valor intrínseco de los mismos y no caer en cuestiones de consumismo ya que ese no es el objetivo de esta investigación. También se habla de la representación del objeto en el arte y su inserción desde el punto de vista lineal hasta el tridimensional, en donde las tendencias objetuales rompen con los esquemas tradicionales. En este capítulo además se hablará de tres referentes: Picasso y Duchamp, en cuanto a objeto y de Bourgeois por su proceso creativo autobiográfico.

En el tercer y último capítulo se presenta la producción de los retratos familiares por medio de sus objetos, en donde el resultado es el concepto del *no retrato*, que se deriva de las nuevas y diferentes formas de abstracción de un retrato, en donde éste deja de tener la semejanza de su retratado.

En general esta tesis habla sobre la relación que se da entre la familia y la fotografía, haciendo reflexión sobre la forma en la que hacemos retratos de nuestros seres queridos y de nosotros mismos en la actualidad, en una época en que la tecnología nos llena de un sinfín de herramientas para satisfacer la necesidad de representarnos en la sociedad y de inmortalizarnos.

Antecedentes del *no retrato*

“Se podría decir que la clonación humana está en camino de convertirse, para una parte del público contemporáneo, en una operación tan sencilla como lo fue en el siglo pasado que un fotógrafo nos tomara un retrato.”
Paul Virilio, *La bomba informática*

Desde la antigüedad, el hombre ha tenido las inquietudes de identificarse como individuo en la sociedad y de inmortalizar su imagen en el tiempo por medio del retrato. Estas necesidades lo han llevado a buscar diferentes formas de representarse: dibujo, escultura, grabado, pintura, fotografía, video, entre otras., las cuales han venido evolucionando y por lo mismo han transformado la manera en la que el humano se desenvuelve en la vida familiar y social.

Por lo cual desde el nacimiento se va a relacionar con diferentes grupos, el primario y más importante, la familia, así como otros secundarios (el Estado y trabajo), con los que se identificará a sí mismo mediante íconos, índices y símbolos; nuestra imagen(índice) es el principio de una relación de identidad, al igual que el nombre(símbolo) y huella dactilar(ícono)(Silva, 2012).

El retrato pictórico y fotográfico han sido los métodos más comunes, siendo el último el más utilizado en la actualidad. Según la Real Academia Española el retrato tiene 3 acepciones:1<< Pintura o efigie principalmente de una persona. >>, 2 << Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona. >>, 3 << Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa. >>¹

¹ Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=WK0XDqv>

Esto se entiende, específicamente en cuanto a persona se refiere, como la representación de un sujeto, sin embargo, esta definición cambia con una gran parte de los retratos del siglo XX, Martínez Artero (2004) afirma: “[...] lo que se ha venido llamando “retrato” viene a coincidir con las obras realizadas entre los siglos XV y XIX, en las que se advierten algunas características pictóricas constantes: semejanza de forma con el retratado, una técnica pictórica aplicada a la consecución de dicha semejanza y numerosas regularidades compositivas de pose y ordenación espacial”(pp. 11-12).

A partir del siglo XIX, con la popularización de la fotografía, el retrato tiene un segundo auge gracias a la inmediatez y especificidad que ofrece, se convierte en una práctica al alcance de aquellas personas para quienes era difícil contar con material y equipo fotográfico.

Con el surgimiento de la empresa de marca comercial Kodak cuyo objetivo estaba enfocado en la venta de cámaras fotográficas a precios accesibles, la fotografía se convierte en una práctica común entre las personas, gracias a esto la foto de aficionado se vuelve algo común y la vida familiar tiene una nueva forma de documentar sus momentos especiales.

En el siglo XX se genera un cambio en donde se presenta una revolución buscando nuevas formas plásticas para crear diferentes estilos ya que con el auge de la abstracción visual, el retrato se desprende de la idea que el sujeto tiene que aparecer como alguien reconocible físicamente sin dejar de lado “la verdad” del retratado (Martínez, 2004).

Con las tecnologías que van surgiendo, el retrato ha ido modificándose junto con la forma en la que nos relacionamos. Diferentes maneras de representación han ido apareciendo, una de ellas es el *no retrato*, un termino relativamente “nuevo”, no hay una definición acordada, por lo cual, en esta investigación se formulará una propia, para lo que resultará útil hacer algunas observaciones en cuanto a la historia del retrato.

I.I Breve historia del retrato y su representación en distintas técnicas artísticas en algunas culturas occidentales

En la mayoría de las culturas occidentales de la antigüedad el alma se consideraba como un ente vivo, el cual se manifestaba después de la muerte del hombre en el que moraba. Ésta necesitaba de un soporte físico y moral, pues de otra forma estaba condenada a vagar como si estuviese en pena, es por eso que era necesario devolverla a un cuerpo material, tal era la función de la estatua en la antigüedad(Azara, 2002).

Egipto

Los orígenes del retrato en el mundo occidental se dieron en la cultura egipcia, siendo una forma de arte funerario, teniendo este la finalidad de sustituir el cuerpo del difunto para que su alma pudiera habitarlo y así vivir eternamente.



Anubis, el dios chacal, conduciendo al muerto hacia el pesaje, Papiro de Hunefer, XIX dinastía, British Museum, Londres.

Estas creencias imponían una disposición particular de la sepultura pues se creía que era una parte importante en la vida póstuma del difunto a la que accedía mediante la resurrección; su imagen tenía que ser ideal y libre de toda característica temporal. Se establecieron cánones en cuanto a la proporción del cuerpo, edad y aspecto, rigurosamente regulados los cuales terminaron siendo más ideogramas que retratos.



Rahotep y Nofret, dinastía IV, piedra caliza policromada, Museo Egipcio de El Cairo, Egipto

Las tumbas estaban hechas para resistir el paso del tiempo porque la vida del difunto en la eternidad dependía de la preservación de su imagen en la tierra, es por esto que hasta nuestros días se ha conservado una gran parte del arte egipcio.

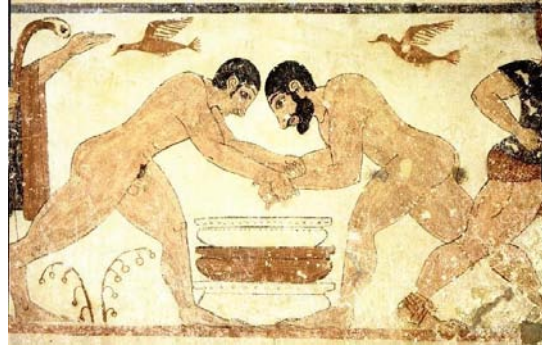
A pesar de que el arte egipcio no permitía un realismo total algunas esculturas del Reino Antiguo se acercan a lo que es un retrato, por ejemplo la de *Rahotep y Nofret* en donde se muestran los detalles necesarios de sus facciones. Las joyas y la vestimenta representan la moda de la época, sin embargo siguió presente la rigidez de la posición, así como el color de la piel (National Geographic Society, 2013).

Etruria

La antigua Etruria, ubicada en la península itálica, desde la Toscana hasta Roma, fue ocupada por un pueblo tal vez procedente de Asia Menor, el cuál se constituyó como una nación civilizada entre los siglos VIII y I a.C.

Al igual que los egipcios, los etruscos también tuvieron una pintura funeraria con escenas que daban la posibilidad a los difuntos de tener acceso a los alimentos y fiestas en la otra vida, sin embargo, estos tuvieron una evolución diferente debido a la influencia de ideas griegas, donde se concebía una vida póstuma en el “reino de las sombras” del dios griego Hades (Francastel, 1988).

En Tarquinia se encontraron varias tumbas con murales en los cuales se pueden observar la combinación de la temática etrusca, por lo festivo de las escenas, con los convencionalismos de la plástica griega.



Tumba de la caza y de la pesca. 530 a.C. Tarquinia

Grecia

A diferencia de los egipcios que basaron su arte en el conocimiento, los griegos comenzaron a servirse de la observación. Los escultores obtuvieron en sus talleres nuevas ideas y nuevos modos de representar la figura humana.

En la época arcaica griega, se puede observar como estaban influenciados por ideas egipcias de representación, aún muy alejados del retrato típico hay un intento de animar el rostro, al que se le atribuye la intención de un realismo primitivo o que



Cleobis y Bitón, Polimedes de Argos, 600 a. C., Museo de Delfos

era una forma de representar una figura viva, feliz, interpretándolo como un deseo de complacer a los dioses.



Detalle de Auriga de Delfos, 474. a. C., humano comienza a tener una imagen más realista Museo de Delfos.

En la primera mitad del siglo V a.C. hay una transición en la escultura griega, entre la arcaica y la clásica, la cuál es conocida como estilo severo, que se distingue por el cambio en la representación anatómica, en donde se denota con mayor fuerza un estudio detallado del cuerpo humano.

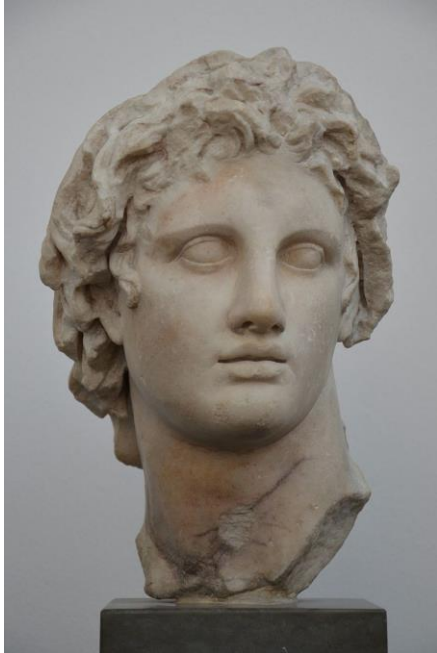
Las esculturas de ésta época eran por lo regular de bronce. En este detalle de *El Auriga de Delfos*, que es un conjunto de esculturas hechas en bronce en tamaño natural del año 474 a.C., la representación del ser humano comienza a tener una imagen más realista aunque sencilla y estática.

La escultura griega evolucionó al salir de la frontalidad típica egipcia y en el curso del siglo IV a.C. se incorporaron a las obras la *verdad anatómica*, en donde el volumen y el movimiento cobran vida.

Uno de los grandes artistas griegos fue Praxíteles, cuya obra *Hermes con Dionisio niño*, hacia el 350 a.C., muestra a un Dios con forma humana en donde se desaparece todo tipo de rigidez y sobre todo se muestra los músculos y huesos moviéndose por debajo de la piel, dando la impresión de un cuerpo vivo.



Hermes con Dionisio niño, Praxíteles, 350 a.C. Museo de Olimpia



Alejandro Magno, copia de un retrato de Lísipo procedente de Alejandría, siglo III, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague

Es importante mencionar que en las civilizaciones antiguas el retrato no era concebido tal como lo conocemos hoy en día, pero en el siglo IV a.C. esto empieza a cambiar debido a las nuevas ideas estilísticas de la época.

En la época de Alejandro Magno, los rostros de las estatuas parecen por lo general mucho más animados y vivos que en las obras anteriores. Junto al dominio de la expresión, los artistas aprendieron a captar el carácter personal de las fisonomías.

Alejandro prefirió ser retratado por el escultor de su corte, Lísipo. No se puede saber si en verdad Alejandro se parece a su busto pero es probable que tenga un mayor parecido a comparación de algunas estatuas de la época de Delfos o Praxíteles.

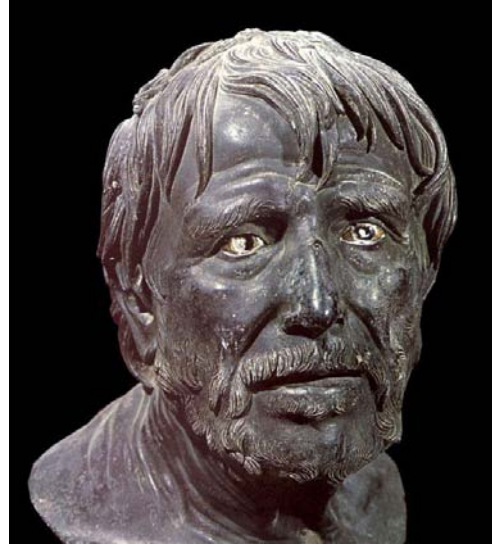
-Helenismo

El imperio fundado por Alejandro Magno fue un acontecimiento de gran importancia para el arte griego pues en el siglo III, II y I a. C. su desarrollo y fusión con otras culturas lo convirtieron en el lenguaje plástico universal con mayor influencia gracias a sus características estéticas.

Se puede nombrar a esta etapa como la fase barroca del arte griego ya que desarrollan una composición más elaborada; rompen con las proporciones clásicas, tienen mayor realismo así como un gusto por el movimiento y menor de sobriedad. Aparecieron los retratos de personajes convertidos en héroes.

La estructura dinámica reflejaba formas dramáticas y apasionadas, haciendo que se acentuaran las torsiones de las figuras, la tensión muscular y el claroscuro del modelado.

No se sabe a quién pertenece este busto, de autor desconocido, podría tratarse de Séneca o Eurípides; este retrato muestra la vejez con una tendencia realista y en ella se puede notar las arrugas y la expresión de cansancio en los ojos.



Séneca, Autor desconocido, 150 a.C. , bronce, Museo Arqueológico de Nápoles, Italia

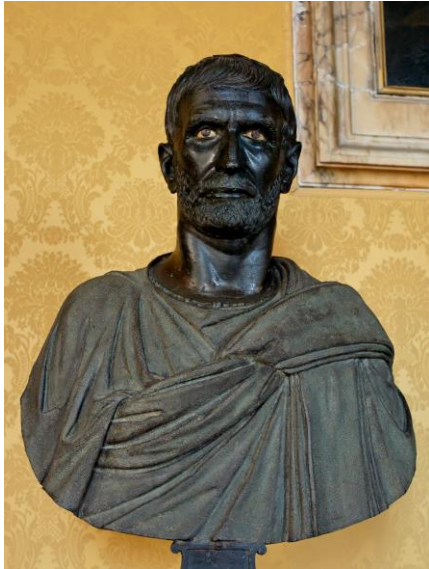
Roma

En el siglo VI. a.C. finaliza la hegemonía etrusca en Roma comenzando así la República romana y en el siglo IV a.C. se tiene un contacto con la cultura del mundo helenístico. El arte romano nace bajo la influencia del arte etrusco por su cercanía y después es contagiado por el arte griego.

Las influencias griegas son un parte aguas para la evolución en las representaciones etruscas gracias a las conquistas de Alejandro Magno, pues la estilización griega se acerca más a la realidad que la estética egipcia. Ésta conjunción de la cultura griega y el aporte asiático de los etruscos crea un florecimiento muy parecido al que se dio en El Fayum, en los primeros siglos después de Cristo.

Podemos encontrar una tercer raíz del retrato: la romana; la máscara mortuoria o imágenes *maiorum* consistía en máscaras de bronce u otros materiales hechas por impresión directa de la cara de la persona fallecida.

Con el nombre de imago designaban los romanos a una figura de cera que se moldeaba a partir del cadáver de una determinada persona. La imago funcionaba como un “doble de cuerpo” físico cuya utilización trascendía a la de la mera conmemoración. A diferencia de los griegos que concebían el icono o *eikon* como imagen en su sentido de parecido físico, los romanos trataban las imago como cuerpo: la presencia no era ficticia sino real. (González, 2005, p.130)



Los retratos de la época republicana eran de gran realismo con los rasgos faciales acentuados, representados regularmente mediante bustos. En el de Lucio Junio Bruto se observa una expresión seria y la profundidad de la mirada.

*Busto de Lucio Junio Bruto, siglo IV a.C.,
bronce, Museos Capitolinos, Roma,
Italia*

A partir de la época del Imperio, debido a la influencia griega, se observa un realismo distinto al republicano, se evitan los defectos que pueden afean los rostros y hay una idealización en especial en los retratos de los primeros emperadores

En el retrato de Augusto de Prima Porta vemos un retrato idealizado que no refleja la expresividad de los anteriores republicanos, en donde se empieza a notar la voluntad propagandística.



*Augusto de Prima Porta, siglo I d. C., copia en mármol,
Museos Vaticanos, Roma.*



Retrato ecuestre de Marco Aurelio, siglo II d.C., bronce, Museos Capitolinos, Roma, Italia.

Ya en el siglo II d. C. aparece una mayor idealización gracias al retrato ecuestre, como el de Marco Aurelio hecho en bronce y situado en la plaza del capitolio de Roma. Fue una de las pocas estatuas que permanecieron a la vista pública en la Edad Media debido a la falsa creencia de que se trataba del emperador Constantino.

Este retrato tenía la finalidad de mostrar al emperador como un conquistador aunque al no traer armas y armadura transmite también una imagen de paz.

En el siglo III comienza la caída del Imperio Romano y con él la decadencia del retrato, y es a partir de Constantino que el retrato se aleja de la realidad abriendo el camino a la estilización y primitivismo medieval.

-Período Greco-romano egipcio

Se le denomina periodo Greco-románico a la época entre la llegada de Alejandro Magno y la dominación romana. Tras la muerte de Alejandro Magno, Egipto, apegado a su cultura, rechazó el empuje griego durante varios años desde el periodo Ptolomeo, sin embargo, esto cambia con la invasión de Roma.

-El Fayum (Egipto)

Un suceso importante del arte greco-romano fueron los famosos retratos del Fayum. El Fayum es una región ubicada al este del río Nilo, en donde fueron encontrados varios sarcófagos que contienen cuerpos no egipcios, que datan de los siglos I al IV d.C. Se puede

advertir una diferencia entre el sarcófago típico del egipcio y el de los extranjeros, entre los que se encuentran ya cristianos, pues tienden a reproducir sobre madera los rasgos del difunto.

La mayoría de estos retratos están pintados sobre planchas muy delgadas de madera. Estas planchas recibieron una preparación de estuco líquido finamente molido sobre el cual se trazaba un esbozo. Las planchas de madera eran colocadas a la altura del rostro entre la apretada red de los vendajes, la cual debido a su entrecruzamiento, da un buen efecto decorativo.



Muchacho, siglo II d.C., British Museum, Londres.



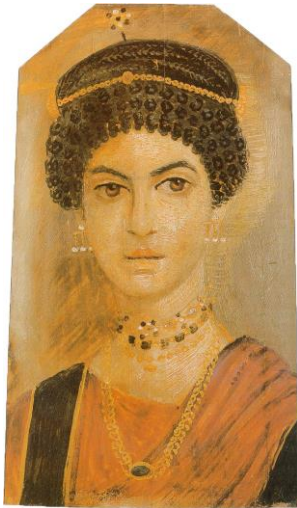
Las técnicas utilizadas eran la pintura encáustica y la pintura al temple, el colorido de los pintados con encausto eran más brillantes y luminosos que los realizados al temple. En cuanto a los colores, es poco probable que tuvieran una amplia gama, según E. Doxiadis, la paleta era muy restringida, fundada en una base de cuatro colores: blanco, negro, ocre amarillo y rojo tierra. El oro era utilizado para las joyas y parecía tener una función ritual por su carácter imperecedero. (Bailly, 2001, pp.30-34)

Bailly(2001) cita al egiptólogo inglés Petrie, el cual sostiene la hipótesis de un uso no funerario o prefunerario. Se basaba en dos series de hechos:

En primer lugar que numerosos retratos habían sido recortados para poderse insertar en la trama de cintas de la momia; y después, que numerosas momias presentan

pruebas de una larga exposición al aire libre antes de la colocación en la tumba.
(p.113)

Sin duda la finalidad de los retratos encontrados en las tumbas, fue la de ser funerarios pero la pregunta surge al pensar cómo fueron pintados, ya que si los pintaron antes de morir los modelos, éstos los mantuvieron en casa con un uso doméstico y afectivo en espera de la hora de la muerte y si es el caso, resulta extraño encontrar retratos de niños o gente muy joven.



*Eutichia, Siglo II d.C.,
The Metropolitan Museum of Art,
Nueva York.*



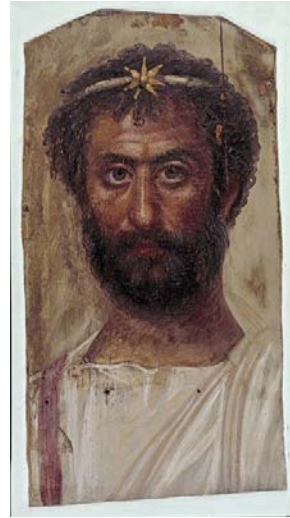
*"La Europea", Siglo II d.C.,
Museo de Louvre, París.*

Jean-Christophe Bailly (2001) habla también acerca de una curiosa evolución estilística, la cual es notoria con el paso de los siglos:

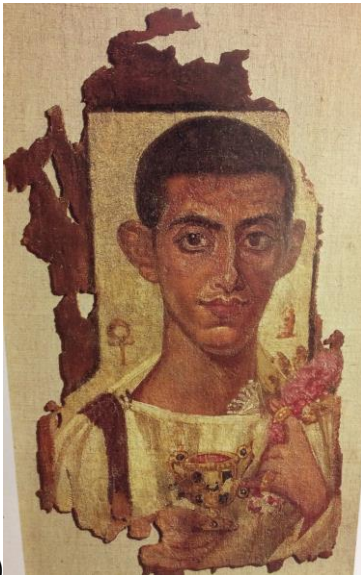
Respecto a la evolución de los retratos, puede ser atribuida a distintos factores: existencia de estilo de taller o de tradiciones locales o familiares, influencias populares u "orientales", correspondencia entre la calidad de ejecución y el coste del encargo o , en fin, evolución estilística general que conduce una degradación de la influencia mimética y a una mayor estilización. (p.22)



a)



b)



c)



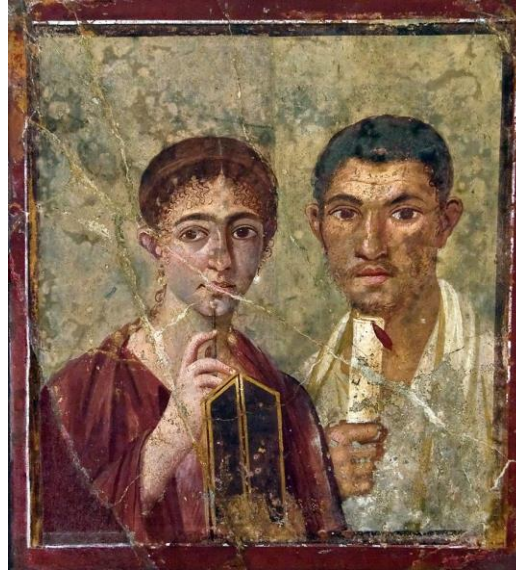
d)

a) Aline, Siglo I d. C., Aegyptisches Museum, Berlín. b) Un sacerdote de Serapis, Siglo II d. C., British Museum, Londres. c) Hombre de la cruz ansada, Siglo III d. C., British Museum, Londres. d) Joven de amarillo, Siglo IV d. C., Museo de Louvre, París.

Este avance es posible que esté dirigido hacia un esquematismo bizantino. En los retratos del siglo I y II todavía alcanza a verse una voluntad figurativa y mimética pero ya en los del siglo III y IV se comienza a ver una figura más plana y lineal, borrando toda impresión del volumen.

Estos retratos tienen claras influencias grecorromanas debido a la dominación de Grecia y posteriormente por la llegada de los romanos por lo que reproducen casi exclusivamente razas extranjeras, además de una evidencia del parecido de un retrato ubicado en Pompeya: Retrato de Paquio Próculo y su esposa.

*Paquio Próculo y su esposa, Siglo I d.C.,
Museo Arqueológico Nacional de Nápoles,
Nápoles, Italia.*



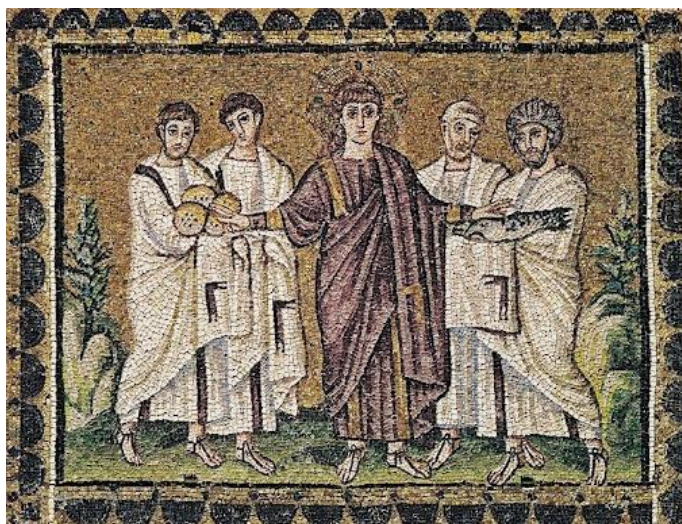
Europa

-Edad Media

En el año 311 d.C. el emperador Constantino estableció la Iglesia cristiana como religión del Estado y una vez que se convirtió en el mayor poder del reino los lugares de culto no podían tomar por modelos los templos antiguos sino más bien de las grandes salas de reunión llamadas basílicas. El problema al decorarlas fue que no se podían utilizar estatuas en la casa de Dios pues eran muy parecidas a la imágenes talladas y a los dioses condenados por la Biblia.

Los cristianos devotos se oponían a las estatuas, sin embargo creían que las pinturas podían ser útiles para recordar a los fieles las enseñanzas recibidas. Gombrich(2009) nos dice que el papa Gregorio el Grande, que vivió a finales del siglo VI d.C., creía lo mismo. “La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que no saben leer”(p.135), debido a que muchos de los miembros de la Iglesia no sabían leer ni escribir. “[...] el tema tenía que ser expresado con tanta claridad y sencillez como fuera posible, y todo aquello que pudiera distraer la atención de este principal y sagrado propósito debía ser omitido”(p.135).

El arte cristiano del medioevo fue una mezcla de métodos primitivos y artificiosos. Las ideas y formas que emplearon fueron egipcias en cuanto a la importancia de la claridad de la representación y pero en las formas no fueron las evolucionadas del arte griego. El poder de la observación que ocurrió en Grecia se perdió, pues los artistas ya no se dedicaron a realizar descubrimientos de cómo representar el cuerpo o crear la ilusión de profundidad.



Un claro ejemplo de estas nuevas formas de representación es una escena que ilustra el relato evangélico donde Jesucristo alimentó a cinco mil personas con cinco panes y dos peces, *El milagro de los panes y los peces*.

El milagro de los panes y los peces, 520 d.C., mosaico, Basílica de S. Apollinare Nuovo, Rávena.

El artista ocupó mosaicos; Jesucristo lleva una túnica púrpura, extiende los brazos hacia los hombres con una actitud de bendición y se muestra físicamente como en la imaginación de los cristianos primitivos. El acontecimiento parece una ceremonia solemne a pesar de que Jesucristo está representado de una forma en la que mira al espectador. Las figuras se encuentran en una posición frontal, sin embargo se nota un conocimiento del arte griego por la forma en la que se colocaron los mosaicos para crear la ilusión de pliegues de los mantos y las formas de los cuerpos que cubren, así como las sombras (Gombrich,2009).

Lo importante de esta obra es la forma en la que se influenciaron de las ideas egipcias y griegas, para llegar a una combinación de ambas. En la Edad Media ya no se ocupaban de la observación como en Grecia, no obstante se valieron de todos los modelos de representación del cuerpo que proporcionaba el arte griego para expresarse.

En resumen, la adopción del cristianismo hace desaparecer una de las razones fundamentales del retrato, la superación de la muerte ligada a la imagen, que proclamaba la separación del alma y del cuerpo para llegar a la destrucción de este último, traer así la preocupación de la idolatría y atacar así todo intento de encarnación en una imagen o estatua.

Sin embargo, los papas (retrato del donante) y los reyes de Roma salvan el retrato por la importancia del principio de la imagen personal.



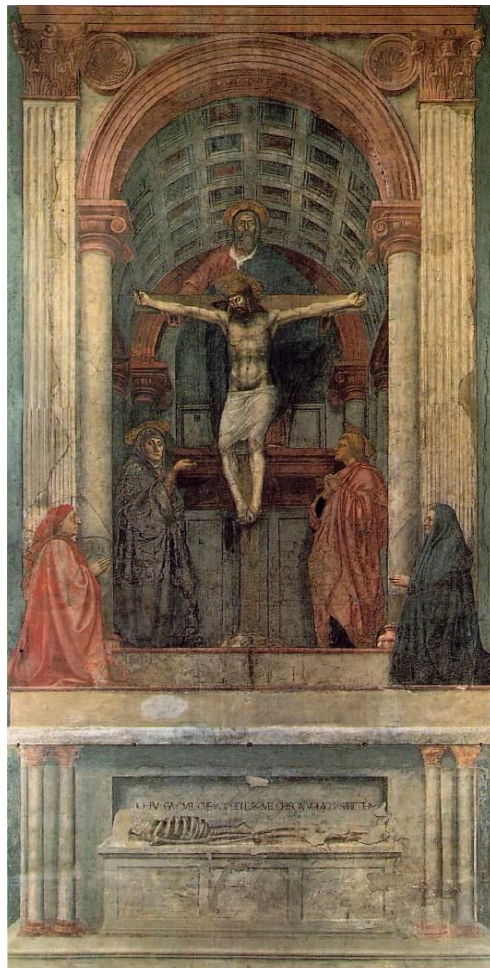
Díptico de Wilton: San Juan Bautista, San Edmundo el Confesor encomiendan al rey Ricardo II al Cristo, 1395, temple sobre tabla, National Gallery, Londres.

El principal interés en el retrato real no residía tanto en la apreciación de una buena ejecución más o menos fiel a la personalidad física, sino en el hecho de dar origen a un nuevo tipo de retrato del rey por la gracia divina, tal como concebían las tradiciones egipcias y bizantinas. El retrato real solo podía

hacerse en ciertas ocasiones: solo en donde hubiera una pretensión a la soberanía.

En el *Díptico de Wilton*, se observa como el rey Ricardo II, es encomendado al Cristo niño, mientras Juan Bautista y dos santos patronos de la familia real interceden por él ante la Virgen, que está rodeada por arcángeles. El Cristo niño se inclina ante el rey como si lo bendijera para asegurar que sus plegarias han sido escuchadas. En este tipo de retratos podemos ver al rey formar parte de lo divino sin dejar su carácter humano (Gombrich, 2009).

En el retrato del donante, el ofrecimiento de un objeto de santidad parecía dar derecho al donante para recordar por medio de su imagen el beneficio que resultaba para la causa de fe. En el fresco *La Santísima Trinidad* de Masaccio podemos ver que este tipo de retrato seguía siendo algo muy común a pesar de ser de la época del Quattrocento. En esta obra se encuentra a la Virgen y a San Juan debajo de la cruz y a los costados a los donantes, un mercader y su esposa, arrodillados (Gombrich, 2009).



*La Santísima Trinidad,
Masaccio, 1425-1428, fresco,
Iglesia de Santa María
Novella, Florencia.*

-Renacimiento

Azara (2002) refiere que a principios del siglo XIV y finales del XVI, el retrato francés, flamenco e italiano comenzaron una revolucionaria manera de ver y juzgar al ser humano. Se da una gran gama de estilos provenientes de diferentes países, en la cual se puede observar que a pesar de seguir teniendo algunas tradiciones de representación de la Edad Media, se empieza a aceptar la imagen del cuerpo poco a poco.



En el siglo XIV se ocultaba todavía el cuerpo ya sea no mostrándolo en el cuadro u ocultándolo bajo rígidos ropajes. El semblante de la cara es pálido, se buscan los efectos visuales incluyendo un paisaje imaginario como fondo y ya no es importante la justificación sagrada ni la inserción en una composición más vasta(Francastel,1988).

Retrato de una princesa de la casa del este, Pisanello, 1434-1439, Museo de Louvre, París.

A partir del siglo XV, la inclinación hacia el retrato ya es algo habitual entre las clases acomodadas de algunos países del norte como Alemania, Países Bajos, Flandes, Norte de Francia y, en cuanto al sur, en Italia. Es durante este periodo que se dan muchas innovaciones en el retrato, hay una renovación en cuanto a pintura se refiere.



Carlos V sentado, Tiziano, 1548, Óleo sobre lienzo, Alte Pinakothek, Munich, Alemania.

En esta época, el cuerpo humano se convierte en centro y medida de todas las cosas debido al estudio de la anatomía. Muchas veces, gracias a la practica de autopsias, los artistas podían comprender la realidad del ser humano representándolo de forma más realista; sin embargo, una característica importante es que se empieza a plasmar la psicología del retratado como, por ejemplo, *Carlos V sentado*, pintado por Tiziano, y en donde se puede ver al Rey con un semblante de melancolía y cansancio, logrando un retrato más humano.

Por otro lado, en el año 2008, en el Museo Nacional del Prado en Madrid, España, se llevó a cabo una exposición del retrato en el Renacimiento, de la cuál se extrae este texto referente al autorretrato:

La invención del autorretrato a inicios del Renacimiento estuvo ligada a cuestiones de estatus. En los siglos XV y XVI la posición social de un individuo dependía de su nacimiento u ocupación. Socialmente, la ocupación se valoraba conforme a la proximidad o distancia que mantenía respecto al trabajo físico. Todas las aptitudes susceptibles de ser aprendidas estaban clasificadas como “liberales” (intelectuales) o “mecánicas” (manuales o físicas), y entre éstas últimas figuraban las artes visuales. El gran empeño de los artistas del Renacimiento fue demostrar que la suya era una actividad liberal y no mecánica, acreedora del reconocimiento social reservado a disciplinas intelectuales como la poesía o la retórica. Ello explica su renuencia a mostrarse en sus autorretratos pintando o rodeados de los enseres propios de su oficio y su énfasis, por el contrario, en presentarse con un atavío y una actitud que proclamara la nobleza de su ocupación y, cuando las circunstancias lo permitían, también la prosperidad alcanzada por su desempeño. Sólo a finales del siglo XVI los artistas tuvieron suficiente confianza en su posición social como para reconocer que el caballete, la paleta y el pincel eran atributos que podían reivindicarse con orgullo.*

* Museo Nacional del Prado, El retrato en el Renacimiento, Recuperado de:
<https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-retrato-del-renacimiento/la-exposicion/autorretrato/>



Autorretrato, Alberto Durero, 1500, óleo sobre tabla, Pinakothek Bayerischen, Munich, Alemania.

Durero es uno de los primeros artistas que hizo una serie de autorretratos, siendo su *Autorretrato* del año 1500 uno de los más osados, pues a pesar de ser del Renacimiento se pueden observar algunos rasgos del gótico. Otra característica que lo diferenciaba de los demás retratos es que se muestra de manera frontal, cosa que solo se hacía en la pintura religiosa.

El gesto de su mirada y su mano adquieren un protagonismo importante representándose así mismo como una figura sagrada.

Barroco

El barroco es un periodo cultural del siglo XVII y principios del XVIII, que surgió en Italia, extendiéndose por toda Europa, en el cuál el arte floreció gracias al mecenazgo eclesiástico y aristocrático. Las cortes de los estados monárquicos, en especial los absolutistas, ocuparon el arte como una manera de plasmar la grandeza de sus reinos, era un instrumento que daba la seguridad de la magnificencia del monarca.

Debido a que en este siglo hubo una fuerte depresión económica, gracias a la prolongada expansión del siglo anterior y otros factores, se generó una gran miseria entre la población, haciendo que en el arte predominara la representación naturalista, que era la imitación real natural con el gusto por el claroscuro, y el clasicismo que partía del concepto de la idealización. El arte, además, se volvió más refinado y ornamentado.

Y la verdad, sostenían los retratistas flamencos, marcados aún por el mundo medieval, era que la belleza era un velo que recubría la miseria y la mortandad humanas que debían ser desveladas por el retrato. En este sentido, el retrato mostraba lo que los seres humanos, en la plenitud de sus facultades, no querían ver. Así pues, los retratos manieristas y barrocos germanos, flamencos y holandeses se convirtieron en un espejo duro e inmisericorde que desengañaba a los hombres. (Azara, 2002, p.95)

En este sentido, el artista holandés Rembrandt, supo como documentar sin piedad la vanidad del cuerpo humano. A lo largo de su vida hizo una serie de autorretratos en donde plasma los cambios de edad, posición social y situación sentimental, exponiendo claramente la decadencia de sus últimos años pero sin perder en sus ojos un aire de serenidad. (2002)



Autorretrato, Harmennsz van Rijn Rembrandt, 1669, óleo sobre tela, The National Gallery, Londres, Inglaterra.

Su estilo, sin contrastes tan marcados entre luz y sombra como Caravaggio, era un tenebrismo más difuminado, sutil y difuso.

Caso contrario sucede en Francia y España, debido a la existencia de las monarquías el retrato se convirtió en la representación del poder en su máxima expresión, en donde todo era ostentoso y dedicado a impresionar. Para este tipo de retrato es muy importante la estrategia de la imagen, que era utilizada como un medio propagandístico. En estos países, el Barroco fue un periodo en el que la imagen fue lo mas importante, con una estética teatral y escenográfica para poder manifestar la grandeza y esplendor del Estado.



*Luis XIV, Hyacinthe Rigaud, 1701,
óleo sobre tela, Museo de Louvre,
París, Francia.*

Este retrato de Luis XIV o también llamado el Rey Sol, hecho por Hyacinthe Rigaud, representa toda la pompa de la monarquía francesa, en donde aparece de pie delante del trono, vestido con un manto de armiño, la corona, el cetro y el brazo izquierdo apoyado en su cadera y con un escenario monumental, demostrando así sus virtudes de monarca.

Es necesario establecer una diferencia entre el retrato de estado, que corresponde al gobernante, y el retrato cortesano o de corte, que era el que estaba al servicio de las cortes reales, de príncipes y nobles.

El siguiente texto es un fragmento de una conferencia sobre los retratos cortesanos de Velázquez que se llevó a cabo en el Museo Nacional del Prado en el año 2013:

Los retratos cortesanos subrayaron los vínculos dinásticos entre parientes distantes cumpliendo una función afectiva y política, privada y pública, porque aunque esas imágenes tenían destinatarios precisos, terminaban siendo expuestas en espacios a la mirada de viajeros y personajes más o menos ilustres. En aquel contexto, el arte sirvió como agradable instrumento de persuasión en las relaciones diplomáticas favoreciendo en unos casos a la reconciliación y en otros como vehículo para planes de matrimonio.*

* Colomer, J.L. (diciembre 2013) *Curso monográfico: Velázquez y la cultura cortesana, Retratos de estado: un objeto de intercambio*, Ponencia presentada en Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Entonces, el retrato fue visto como una buena estrategia, los retratos eran a la vez un regalo y un instrumento para las relaciones diplomáticas. Uno de los más grandes artistas de la época, Diego Velázquez, ejerció un auténtico monopolio de la imagen real. Velázquez fue nombrado pintor del rey Felipe IV en 1623 y en 1628 ascendió a pintor de cámara de la corte española, para retratar al rey y su familia.



La Infanta Margarita en azul, Diego Velázquez , 1659, óleo sobre tela, Kunsthistorisches, Viena, Austria.

A mediados del siglo XVIII, debido al ascenso de la clase media en una sociedad donde solo tenía poder la aristocracia, surgió la necesidad de hacerse valer y el retrato fue la manera perfecta de demostrar, como acto simbólico, este ascenso. El retrato era desde hacía siglos solamente un privilegio para algunos círculos de la sociedad, fue una moda que se extendió, desde antes de la Revolución francesa, en la burguesía.

El retrato en miniatura, se puso de moda en la aristocracia ya que era una de las maneras para expresar su culto a la individualidad. Bajo la forma de tapas de polveras, de dijes, cabía siempre la posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes, de la familia, del amigo, del amante. (Freund, 1993, p.14)



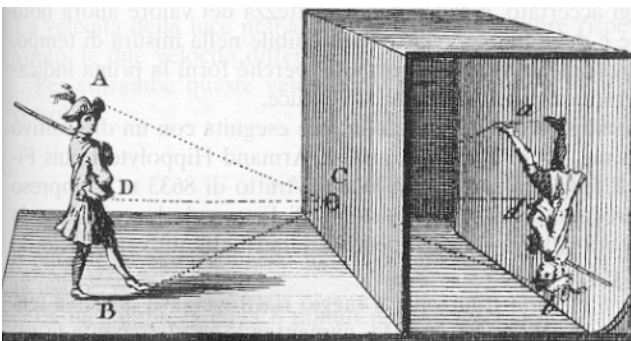
A medida que había una mayor necesidad de representarse a sí mismo, surgían nuevas formas y técnicas, con el objeto de satisfacer la moda del retrato. Sin embargo hacia 1850, el retrato de miniatura no sobrevivió a causa del asentamiento de la sociedad burguesa y el surgimiento de la fotografía.

Peter Adolphe Hall Retrato de Madame Elisabeth hermana del rey Luis XVI, Acuarela y guache sobre marfil, Wallace Collection. Londres.

-El retrato fotográfico

En el siglo XIX, el desarrollo de la fotografía tuvo un efecto importante sobre el retrato en donde a la cámara oscura fue la predecesora de las cámaras fotográficas.

El principio de la cámara oscura consta en un cuarto o caja oscura con una entrada pequeña de luz lo que permite la proyección de la imagen del exterior en la pared interior pero de forma invertida



La historia de la cámara oscura data desde Aristóteles que la utilizaba para ver el sol y los eclipses. En el siglo X d.C. en Bagdad ya se conocía el fenómeno de la cámara oscura gracias a Alhazen, un matemático, físico y astrónomo quien aplicó el principio de la cámara oscura

para explicar la formación de la imagen visual en el ojo.

Cabe mencionar que Leonardo da Vinci le dio una aplicación práctica como instrumento auxiliar para el dibujo, además de profundizar en el estudio de la visión y de la luz. Artistas de

los siglos XVI y XVII, usaron cámaras oscuras para ayudarse en la elaboración de sus bocetos y pinturas.

-Hippolyte Bayard: la primera mentira fotográfica

La fecha oficial del nacimiento de la fotografía es en 1839, sin embargo, Joseph Nicéphore Niépce, es el primero en obtener una imagen fija e inalterable en 1826, llamada *Point de vue du Gras*. Louis Daguerre al enterarse de dicho proceso se puso en contacto con él para que le revelara el procedimiento; a la par trabajan juntos para conseguir mejores imágenes pero en el año de 1833, al morir Niépce, Daguerre consiguió obtener los derechos del descubrimiento y siguió experimentando con diferentes materiales.

En 1835, después de varios intentos logra obtener una imagen latente pero, no es hasta 1838 que logra fijarla y en 1839 se hace público el Daguerrotipo, el cual se le conoce como el primer procedimiento fotográfico que resolvía los problemas técnicos que había tenido Niépce, como acortar el tiempo de exposición.



El ahogado, Hippolyte Bayard, 1840

A la par de Daguerre, otros científicos intentaban obtener buenas imágenes fotográficas; uno de ellos era Hippolyte Bayard, quién intentó que el gobierno francés y la Academia de Ciencias de París anunciaran oficialmente su descubrimiento, sin embargo fue a Daguerre y

sus daguerrotipos a los que se le adjudicó el papel de inventor y las primeras fotografías oficiales.

Pocos años después comenzó a circular una fotografía de un hombre ahogado con un texto:

"Este cadáver que ven ustedes es el del Señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención.

La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al Señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero empiezan a descomponerse.

*H. B. 18 de octubre de 1840"**

Bayard hizo una escenificación en donde fingía estar muerto, así creó sin saberlo la primera mentira fotográfica. En *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Laura González (2005) nos dice:

Con *"El ahogado"* Bayard constata que con la invención de la fotografía nacen dos posibilidades simultáneas y contradictorias: documentar una realidad y crearla. Si el noema de Barthes es "esto ha sido" (fotografía como documento), el noema de Bayard

* Extraído de: Batchen, Geoffrey, Arder en deseos. *La concepción de la fotografía*, pág. 172

podría expresarse como “esto ha sido porque lo he inventado” (fotografía como creación).(p.164)

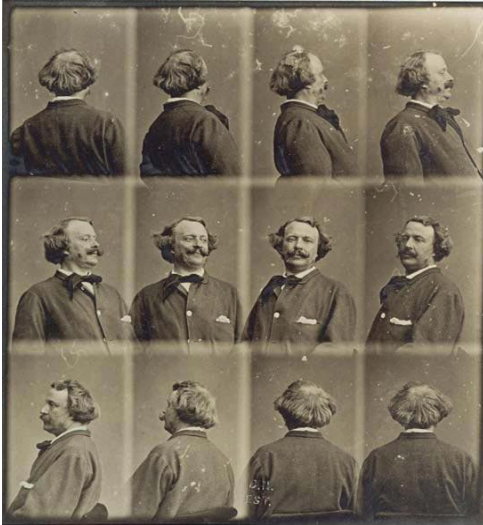
Por tradición, la fotografía se asocia con la semejanza fiel de la realidad pero en esta imagen no existe, lo que Bayard hace es una creación fotográfica, una escenificación. Las circunstancias lo llevaron a romper la barrera de la descripción pura de la fotografía para llegar a la narratividad.

Ahora, regresando al periodo en que la fotografía gana terreno por sobre el retrato en miniatura, Gisèle Freund (1993) concluye:

Todo gran descubrimiento técnico origina siempre crisis y catástrofes. Desaparecen los viejos oficios y surgen otros nuevos. Su nacimiento, en todo caso, significa progreso, aunque las actividades amenazadas por ellos se vean condenadas al naufragio.(p.35)

Junto con la invención de la fotografía comenzó una evolución del retrato, la técnica de pintura al óleo, la de miniatura y del grabado fueron reemplazados e hizo que los artistas que operaban estas técnicas perdieran sus medios de ingreso, lo que propició su incursión en esta nueva profesión.

Gracias a la experiencia de los oficios que acababan de abandonar, tenían una gran calidad de producción fotográfica pues aunque la fotografía aún poseía una técnica primitiva era fácil para ellos darle un acabado artístico excepcional.



Debido a que las industrias de la rama comenzaron a fabricar los utensilios necesarios para la preparación de baños de revelado y fijado, se publicaron manuales accesibles a todo público en donde se describían los procedimientos, lo cual hizo que cualquiera pudiera instalar su taller fotográfico sin tener conocimientos especiales.

*Autorretrato giratorio
Nadar, 1865*

En 1853, Félix Tournachon, mejor conocido como Nadar, abrió un estudio de fotografía y recibió al público más selecto en el campo del arte, literatura y política, convirtiéndose en uno de los fotógrafos más importantes y distinguidos de esa época. La gente quedó asombrada con los primeros retratos de Nadar ya que los rostros muestran una viveza muy fuerte.



Edouard Manet, Nadar, 1870



Charles Baudelaire, Nadar, 1855

Freund (1993) nos dice que la importancia de estos retratos es la fisonomía y la actitud que le da la expresión, Nadar fue el primero en lograr plasmar en la fotografía la expresión característica del hombre.

Marie-Loupe Sougez (2009) nos dice que Nadar escribió en sus memorias, *Quand j'étais photographe*:

Lo que todavía se aprende mucho menos es la inteligencia moral del modelo, el tacto rápido que te pone en comunión con el... y te permite conseguir, no de forma banal y azarosa, una indiferente reproducción plástica al alcance del último servidor de laboratorio, sino del parecido más familiar y más favorable, el parecido íntimo.(p. 92)

Esto en sentido de que los retratos que se habían hecho hasta el momento eran repetitivos en cuanto a poses y actitudes. Respecto a la falta de originalidad, Nadar, dedica tiempo a cada personaje que va a retratar con el objetivo de observar su carácter, y así, individualizándolos, descubrir su verdadera expresión.

A finales del siglo, se genera un cambio muy importante en la fotografía, en 1888 la empresa Eastman Kodak Company, mejor conocida como Kodak, con su legendario eslogan “*You press the button, we do the rest.*” (Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto.) introdujo al mercado la cámara Kodak 100 Vista que utilizaba un



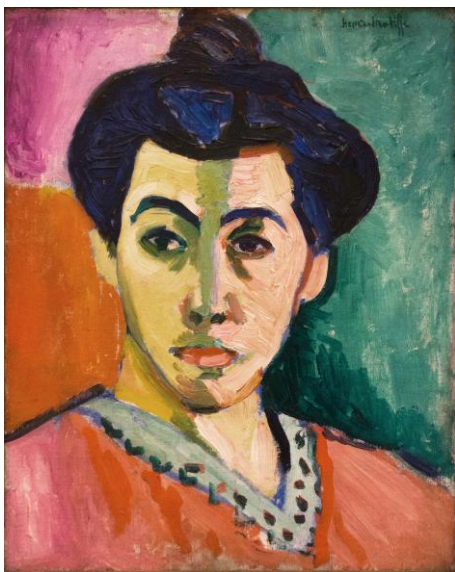
Afiche de Kodak, 1888

carrete con 100 disparos que al realizarlos todos, se devolvía la cámara a la Kodak y la compañía devolvía las fotografías reveladas junto con la cámara cargada nuevamente.

Gracias a este revolucionario invento, la gente empezó a retratarse a sí misma; esto logró que la foto de aficionado tuviera un fuerte impulso. La fotografía ahora se encontraba al alcance de millones de personas sin la necesidad de saber e involucrarse en los procesos fotográficos especializados.

A partir de estos hechos, los comercios tienen grandes ingresos, se abren cada vez más tiendas fotográficas y los dueños de éstas, en su mayor parte, son retratistas fotógrafos que, aunque siguen ejerciendo su profesión no pueden vivir sólo de encargos, ya que la gente sólo recurre a ellos en ocasiones especiales como bodas y bautizos. Sus ingresos seguros están en los trabajos de aficionados y en la venta de accesorios y aparatos.

-La fragmentación del retrato: el retrato en el siglo XX



La raya verde (retrato de Madame Matisse), Henri Matisse, 1905, óleo sobre lienzo, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

Los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX, cansados de las estrictas reglas del retrato terminan por valerse de nuevas representaciones visuales, pues con la veracidad de la fotografía no era necesario recurrir a la pintura, sin embargo, con la ayuda del desarrollo de la abstracción, el retrato comienza a despegarse de su definición original, en donde debía ser físicamente semejante al modelo.

En la época clásica, los artistas tenían una serie de modelos y esquemas con poses y figuras para poder componer dibujos y pinturas, cosa que con la modernidad estas costumbres se fueron perdiendo

y la abstracción fue ganando terreno.

La pintura ahora tenía nuevas problemáticas propias de lo pictórico, como la luz, las formas y la construcción del espacio bidimensional del color. Después de Cézanne, con el postimpresionismo, se genera una época de transición en donde el *fauvismo* tiene lugar. En esta corriente vanguardista, el color se convierte en la forma.

En *La raya verde* (retrato de Madame Matisse), Henri Matisse con la ayuda del color, simplifica lo esencial del rostro de su esposa, la franja verde marca la separación entre la luz y la sombra, además de que las manchas de color conforman una buena construcción del rostro. (Essers, 1993, pp. 14-17)

En el libro *Matisse*, Néret (1997), cita a Matisse:

Matisse dirá en 1925: “Con insistencia y regularidad, he aprendido a impulsar cada estudio en una dirección determinada. Poco a poco se impone la noción de que la pintura es un modelo de expresión, y que se puede expresar la misma cosa de varias formas. “La exactitud no es la verdad”, le gustaba decir a Delacroix. Nótese que los clásicos han pintado siempre el mismo cuadro y siempre de forma diferente.”(p.45)

Al igual que *La raya verde*, el *Retrato de Dora Maar* de Picasso, logra romper la semejanza con la retratada al representarla simultáneamente de perfil y de frente, ya que la propuesta del cubismo era ver todas las caras posibles de la forma al mismo tiempo, al igual que el vestido y la silla, logrando dar equilibrio entre el rostro y el entorno; en especial el juego de colores en los ojos.

Retrato de Dora Maar, Pablo Picasso,
1937, óleo sobre lienzo, Museo
Picasso, París.



Desde luego, estos paisajes son exactamente como mis desnudos o como mis bodegones; pero la gente enseguida se escandaliza cuando ve una nariz “torcida”, sin embargo, cuando se trata de un puente, ni siquiera se inmuta. Pero esta nariz

“atravesada” la he hecho a propósito. Déense cuenta: He hecho todo lo necesario para que ustedes estén forzados a ver una nariz.*

Estos ejemplos de retratos son el resultado de la interpretación del artista que realiza del modelo, desde su aspecto físico hasta su personalidad, valiéndose de la abstracción como una nueva forma de representación; Azara(2002), nos dice que la imagen en la antigüedad tenía como resultado el librar al alma del olvido y ahora se convierte en una manera de exponer la existencia efímera del hombre.(p.134)

Se hablará de las nuevas formas de representar, de transmitir información y de medios de captura que han surgido en el siglo XX y XXI en el siguiente subcapítulo pues corresponden más a la vida familiar en la actualidad.

I.II El retrato de familia

*“Nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia.”
Pierre Bourdieu, Un arte medio*

En nuestra cultura occidental es común que una imagen sea el equivalente a algo que tiene o ha tenido existencia en la realidad material(González, 2005), es por eso que los retratos han sido parte importante de la humanidad, pues gracias a ellos podemos recordar. Nuestros antepasados comenzaron con la inquietud de reconocerse en la sociedad e inmortalizarse, tanto a sí mismos como a sus seres queridos.

En el primer capítulo de esta investigación se habla del retrato en diferentes estilos artísticos y su evolución estilística a través de los años, desde las esculturas en Egipto hasta

* Cita de Picasso extraída de: Walther, F., Ingo, *Pablo Picasso 1881-1973: El genio del siglo*, pág. 62

el invento de la fotografía, el cual le dio un nuevo giro a la realidad que se plasmaba en los retratos.

Las imágenes que se capturan por medio de la fotografía son documentos visuales que conforman un testimonio material y ayudan a la ciencia, el arte, la historia y la antropología con el propósito de construir una memoria social. “La semejanza es garantía de veracidad”(Schneider, 1999, p.12).

La fotografía abrió las puertas hacia la posibilidad de que cualquier persona pueda obtener retratos “fieles” de la realidad gracias a un dispositivo “fácil” de utilizar. Hizo que muchos de los retratistas tuvieran que incursionar en este nuevo oficio ya que los burgueses de finales del siglo XIX adoptaron la fotografía como un nuevo medio de representación; además Kodak, con su cámara, hizo que esta práctica se volviera una manera de divertirse, cualquiera podía tomar fotografías sin importar el momento y lugar, acudiendo sólo a establecimientos comerciales y profesionales cuando la ocasión era “seria” (bodas y bautizos.).

Los retratos de familia, por lo tanto, tuvieron un gran apogeo y esto creó nuevas costumbres y reglas en la forma de representación. Al respecto, Silva(2012) se refiere a que se encuentran tres elementos básicos: la familia (objeto), la fotografía (medio) y el álbum (archivo) y a su vez dos criterios con los que se decide el encuadre⁴²: uno son las convenciones que provienen de las composiciones pictóricas, con poses y fondos, típico de los retratos familiares que se hacían en los siglos pasados (por ejemplo en las cortes), o la *foto como acto teatral*, es decir cómo se quiere dejar la imagen a la posteridad.

Cuadros como *La familia de Carlos IV* de Francisco de Goya o *Las Meninas*, con la familia de Felipe IV, de Diego Velázquez, son obras que ayudaron a construir un sistema cultural de códigos determinados en la representación de momentos familiares.

⁴² Silva(2012) se refiere a la relación entre el objeto y su observador tanto en fotografía como en pintura



*La familia de Carlos IV,
Francisco de Goya, 1800, óleo
sobre lienzo, Museo del
Prado, Madrid, España.*

El segundo criterio es la elección del momento, personas y lugares que aparecerán, o dicho de otra forma: la *foto con pasión*, que es la emoción que obliga a tomar cierta escena. Esta decisión comienza con el fotógrafo para que después sea el observado quien lo reemplace indefinidamente.

Estos testimonios visuales de que alguien existe (tan siquiera por el efecto de la luz sobre su cuerpo), debido a la veracidad con la realidad, a veces no son suficientes. La pintura llega a ser una técnica inferior en cuanto a semejanza, sin embargo, González(2005) concluye que Barthes(1990) en *La cámara lúcida*, pone a prueba la fotografía al demostrar que a pesar de existir cientos de imágenes de su madre ninguna se parece a ella, excepto una, la “perfecta”, donde es ella misma. Esto se puede definir como que la emoción es lo que le da sentido a la fotografía.

Con el paso del tiempo los retratos familiares han tenido una evolución tanto de formatos de soporte como de las convenciones sociales, si bien aún seguimos acudiendo a lugares de fotografía profesional para cuestiones de celebraciones formales, la práctica fotográfica moderna ha ido cambiando la forma de representar momentos cotidianos de la familia.

[...] y la compañía Eastman Kodak promocionó extensamente ese concepto desde sus inicios: “[Kodak] permite al afortunado poseedor captar la luz de su hogar, escenas que de otro modo se desvanecerían en la memoria, perdiéndose para siempre”. Y así nos hemos retratado, con ansia voraz, como si de no hacerlo nuestros preciados recuerdos fueran a desvanecerse en las nieblas del tiempo y la amnesia. (Green, 2003, p.24)

En la actualidad, la fotografía en su mayoría, se ha convertido en un rito de culto doméstico. Pierre Bourdieu (2003) nos dice:

[...] a diferencia de las actividades artísticas plenamente consagradas, como la pintura o la música, la práctica fotográfica es considerada como accesible a todos -tanto desde el punto de vista técnico como económico- y que quienes se entregan a ella no se sienten condicionados por un sistema de normas explícitas y codificadas, y definiendo su práctica legítima por su objeto, sus ocasiones y su modalidad, el análisis de la significación subjetiva u objetiva que los sujetos confieren a la fotografía como práctica o como obra cultural, aparece como un medio privilegiado de captar en su expresión más auténtica las estéticas (y las éticas) propias de los diferentes grupos o clases y particularmente la “estética” popular puede, excepcionalmente ponerse de manifiesto en ella. (p.44)

La práctica fotográfica se hace mayormente por los aficionados en reuniones familiares, durante las vacaciones e incluso en momentos de la vida cotidiana. La familia es la que le da sentido a la fotografía para eternizar tiempos importantes y reforzar la integración familiar.

La revolución tecnológica en el siglo XXI (postfotografía)

La revolución tecnológica ha ido evolucionando con una gran rapidez, a tal grado de que ya no sólo se habla de nuevos medios de captura de imágenes sino también de nuevas formas de transmitir la información.

Gracias al auge de la fotografía digital, todos pueden tener una cámara fotográfica, desde las compactas hasta las del celular, haciendo que los jóvenes sean los que más familiarizados están con esta práctica; proliferando más los retratos de ellos mismos, los autorretratos o más conocidas como “selfies”.

John Tagg(2005) en *El peso de la representación* concluye que, a pesar de que estamos inmersos en un mundo lleno de imágenes, de publicidad, fotos de prensa, portadas de revistas y carteles; gracias a la fotografía y su reproducción en serie, hay un tipo de fotografía especial: el retrato familiar, que son aquellas fotos que llevamos en la cartera, las que se colocan en repisas y se reúnen en álbumes. El valor de estas imágenes de nosotros mismos, de nuestra familia, de amigos, reside en los rituales sociales que no podrían ser de no existir la fotografía.

Sin embargo, el panorama actual del acto fotográfico es completamente distinto. Joan Fontcuberta(2010) en su libro *La cámara de Pandora* nos dice :“Hace unos años, hacer una foto era todavía un acto solemne reservado a unas ocasiones privilegiadas; hoy disparar la cámara es un gesto tan banal como rascarse la oreja”(p.28).

Es por eso que la *postfotografía*, término usado en la actualidad generalmente para describir la revolución tecnológica de la imagen en la cultura digital, ha generado una nueva herramienta para la creación de imágenes que desembocan no sólo en el conocimiento sino también en la forma de relacionarse con el mundo a través de lo emocional y lo estético.

Sin embargo se le ha dado más importancia a la revolución tecnológica en cuanto a los soportes y medios, ya que crea nuevas expectativas para los usuarios de las cámaras fotográficas, así como de las redes sociales, dejando de lado la referencia existencial y ontológica de la imagen, la cual es la parte fundamental de su identidad.

Frizot(2009) nos dice que Walter Benjamin ya hablaba sobre la pérdida del aura debido a la reproducción que acompaña a la fotografía; análisis que se basa en los escritos de Baudelaire, en donde la modernidad es un punto importante.

La fotografía como parte de la modernidad es una característica del progreso cultural, desde sus inicios ha estado ligada particularmente a la vida doméstica, privada, familiar y de ocio. Son más los aficionados que los profesionales y esto se puede ver en toda las nuevas tecnologías, equipos y aditamentos fotográficos para los amateurs.

Desde las primeras cámaras portátiles de Kodak hasta los Smartphone equipados con cámaras con una calidad superior, pasando por los populares *selfie sticks*; se le ha proporcionado a la vida domestica y familiar nuevas herramientas de autorrepresentación.

La cultura digital va modificando la fotografía familiar, estas nuevas tecnologías llegan a la vida familiar como una forma de representarla desde varias perspectivas como la del ocio, y Lister (1997), nos dice:

La familia, y el individuo a través de ella, reconoce en sus ocupaciones y en su tiempo “libre”, una vida personal plena de sentido. Así pues, en el aspecto del ocio la identidad familiar y el capitalismo consumidor vienen a encontrarse con más fuerza, y en este encuentro casi siempre está presente la cámara.(p. 174)

El internet y las redes sociales, medios para transmitir información e imágenes, han afectado la vida familiar creando nuevas costumbres culturales, en donde las selfies son los nuevos autorretratos comparándose casi con el Autorretrato de Durero, en donde se demuestra la



Selfie, Academy Awards 2014

importancia de exponerse así mismo. Esta evolución de la representación se podría comparar con el comienzo del arte objetual y a lo que se había establecido como obra de arte.

Respecto a esta comparación, Laura González(2005), concluye en *Fotografía y Pintura: ¿dos medios diferentes?*, que Duchamp, pionero del *ready made*, al introducir en el museo su urinal, abre la puerta a objetos no considerados obras de arte para darles un status artístico, por lo tanto después esto permite la entrada de la *Mierda de artista* de Piero Manzoni, las obras de Andy Warhol en donde vuelve arte los productos comerciales y las caras de Jacqueline Kennedy y Marilyn Monroe.

El álbum familiar en la era de la postfotografía

Queda claro, por lo tanto, que el objeto de estudio es la familia y que es por esto que los álbumes familiares son tan importantes, en ellos se puede observar imágenes del pasado que merecen ser conservadas para unificar la memoria colectiva familiar. “Nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia.”(Bourdieu, 2003, p.69).

El álbum familiar es un objeto que va más allá de su función de sólo archivar fotografías (y a veces otros objetos) y clasificarlas, también cuenta historias, por lo tanto, se puede apreciar como un tesoro visual y literario, pues la narrativa que conlleva es para destacar a uno o varios miembros de la familia, juntando y contando historias para el futuro(Silva, 2012).

La importancia de las fotografías de aficionado se han modificado no sólo en la forma de composición sino también en la esencia de poses; incluso en la forma de producción y almacenamiento. Se ha creado una nueva forma de mostrar al ser querido, las festividades y los momentos especiales; el internet, las redes sociales y los *smartphones* han logrado entrar en el mundo de la familia.

Es por esto que las redes sociales han modificado la manera en que atesoramos los momentos familiares en cuanto a la forma de transmitir la información, esto se puede contrastar con la foto análoga cuando dejó de ser “funcional” en contraste con la digital.

Anteriormente, con la análoga, se tenían únicamente 36 exposiciones, por lo que había que pensar bien el momento a fotografiar y no se podía saber exactamente como saldría hasta el revelado. En la digital eso no sucede, hay infinidad de tomas disponibles, por lo tanto se pueden tomar y eliminar las que no sean importantes o “buenas”.

Ahora, en comparación con el álbum familiar pasa lo mismo, pues en el álbum de antaño teníamos restricciones como el número de páginas y la forma en que se compartía, pues sólo la familia, así como personas cercanas a nosotros, tenían la oportunidad de observarlo, mientras que en la actualidad, con la entrada de la era digital y plataformas como *Facebook*, *Instagram*, *Snapchat*, u otras, es posible compartir nuestras imágenes con muchísimas más personas, además de que la cantidad de fotografías es mucho mayor debido al casi ilimitado espacio.

Gracias a estas nuevas herramientas que están al alcance de cualquiera, la vida familiar ya no es la misma, es decir, se ha creado una nueva percepción de la familia: la de los amigos, en donde la globalización y los medios digitales al beneficiar la comunicación entre los individuos ha generado nuevos lazos afectivos más allá de la familia.

Al respecto, Silva (2012) afirma que “La evolución de una técnica, la fotografía, corre pues pareja con la evolución de una institución social, la familia, y las nuevas tecnologías de imagen se desenvuelven paralelas a las nuevas formas de juntarse la gente familiarmente. La foto pasa a ser dato, mientras el sustantivo familia salta a ser reemplazado por el adverbio de la familiaridad”. (p. 185).

En suma es importante incluir el punto de vista de la antropología; en donde el término familia ha tenido varios cambios. Inicialmente, la palabra proviene del latín *famulus* que quiere decir sirviente o esclavo, llegando al término que incluye a todas las personas a cargo del padre de familia: esposa, hijos y esclavos. Después terminó ocupándose sólo para nombrar a las personas unidas por lazos de sangre y matrimonio.

El modelo de la familia “normal” de hoy en día está establecido por una construcción social donde existe un padre, una madre y varios hijos viviendo todos juntos, siendo este el aceptado moralmente por la sociedad occidental. Sin embargo, cada cultura determina sus lazos de parentesco y sus sistemas de matrimonio. No es lo mismo retratar una familia del Medio Oriente a una mexicana.

Los diferentes tipos de organización familiar son la consecuencia de las soluciones de organización que se han dado a través de los años en las sociedades, desde matrimonios monógamos o polígamos a matriarcados o patriarcados.

El antropólogo David Schneider propone desvincular el parentesco de los aspectos biológico y centrarlo en el ámbito de lo cultural y social, pues el concepto está basado en nociones sobre la reproducción biológica.

Esta evolución de la selección de instantes a capturar en la vida familiar, y de las personas que la conforman, va más allá de retratar momentos de felicidad. Por lo mismo Nan Goldin retrata momentos que no cualquiera retrataría por no ser celebraciones importantes o hechos felices.

Lo interesante de estas fotografías es que no son su familia de sangre, son personas con las que convive y que ella ve como su familia. En éste diálogo surgen resignificaciones y reinterpretaciones que diversifican el campo antropológico y artístico, produciendo una reflexión sobre cómo definir el concepto.



*Nan one month after being battered,
Nan Goldin, 1984, Fotografía a color,
Nueva York*



*Gotscho kissing Gilles, Nan Goldin,
1993, París*

En síntesis, la vida familiar y la forma en la que nos relacionamos con el mundo han cambiado debido a la evolución de los soportes fotográficos y medios para compartir imágenes, pues ahora es fácil y rápido darnos a conocer en el mundo, la información viaja en unos segundos de un lado a otro, sin embargo es fundamental reflexionar sobre esta ventaja que nos da la tecnología. ¿Estamos conscientes de la herramienta tan importante que tenemos en nuestras manos? ¿Sabemos mediar entre el mundo de la tecnología y el real?

La representación objetual y referentes plásticos

*“Hoy como nunca vivimos en un mundo donde la importancia asumida por los objetos que nos rodean se ha vuelto casi tan grande como los de la naturaleza que nos ha creado”
G.,Dorfles, Naturaleza y arteficio*

En este capítulo se hablará de el objeto en el arte, es decir, de la representación objetual, de las tendencias objetuales que, para poder comprender, es necesario hablar un poco sobre su contexto sociológico y del proceso creativo de Louise Bourgeois mediante el uso del objeto como suplantación de la familia.

El arte objetual está basado en el consumismo, representa el fetichismo de la mercancía mediante la destrucción y el enajenamiento de los objetos que produce la sociedad consumista.

El consumo humano desmedido y la enajenación a la que se llegó a partir del siglo XX, solo por obtener una seguridad basada en los objetos más la provocación en contra del arte tradicional establecido al declarar como arte a un objeto de la realidad cotidiana generan una crítica de la sociedad. “Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos”(Marchán, 1986, p. 153)

Al respecto, Marchán-Fiz(1986), nos dice que el arte objetual no se trata simplemente de la inclusión de un objeto de la realidad en un cuadro o escultura sino de la reflexión que sucede entre el objeto y su contexto y más que nada en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas que se encuentran alejadas de las reglas del arte establecido

Sin embargo, antes de poder continuar es preciso hablar sobre las definiciones de la palabra objeto para poder tener una visión general de este concepto y encontrar su valor intrínseco.

II.I Definiciones de la palabra objeto

Para lograr la unión de estos dos términos: retrato y objeto, es primordial entender la relación del humano con el objeto. En este apartado se hablará del objeto, delimitando su concepto desde el punto de vista individual y social, pues el mundo de los objetos es vasto y lo seguirá siendo conforme el hombre vaya ampliando sus horizontes. Los objetos han adquirido un sinnúmero de significados y una gran carga simbólica que va más allá de su funcionalidad.

Según la Real Academia Española, la palabra objeto tiene como una de tantas acepciones la de “cosa”, así como la mayoría de los diccionarios. Esta definición no aporta mucha información, sin embargo, Roland Barthes trata de definir al objeto en *Semántica del objeto*, una conferencia que se encuentra dentro de *La aventura semiológica*, una compilación de distintos ensayos y conferencias acerca de la semiología.

En este ensayo Barthes (1990) nos dice que el lenguaje tiene un papel importante en la vida de los objetos, ya que éste sirve como mediador entre su significado y su referencia con la realidad, es decir, los objetos son verbalizados. Nos habla también acerca de dos connotaciones que le atribuye a la palabra objeto para su definición:

- Connotaciones existenciales: el objeto es una cosa inerte y que se empeña en existir. Reflexiona sobre el objeto hacia lo subjetivo.

- Connotaciones tecnológicas: el objeto es fabricado, sometido a normas de fabricación y calidad, es principalmente un elemento de consumo. El objeto es hacia lo social. (pp.246-247)

A partir de esta última concepción, el objeto se puede definir como “una cosa que sirve para alguna cosa”, es decir se le da una finalidad de uso, se convierte en un mediador entre la acción y el hombre. De esta forma, no existe ningún objeto sin función, entonces estos tienen siempre una función y también un sentido, a su vez sirven para comunicar información. Esta semantización se produce en el momento en que el objeto es producido y consumido por una sociedad de hombres.(p.247)

Respecto a esto, la función se convierte en el signo, es aquí cuando Barthes(1990) cita dos definiciones del objeto. La primera es la coordenada simbólica, en la que todo objeto tiene una profundidad metafórica y que remite a un significado. La segunda es la de la clasificación, en ésta se explica que vivimos con una clasificación impuesta por la sociedad.

Retomando la premisa de que el objeto sirve para comunicar información, Barthes nos dice que la lectura depende del receptor del mensaje: “los significados de los objetos dependen mucho no del emisor del mensaje sino del receptor, es decir, del lector del objeto”; afirma también que es polisémico, es decir que tiene muchas lecturas posibles.(p.253)

En relación a la concepción de que el objeto tiene varias lecturas y que éstas dependen del receptor, Angélica Maciel(2011) cita en su libro *El objeto terrible y el signo develado* a Alfredo Tenoch Cid Jurado:

[...] el objeto tiene una función porque nosotros se la damos, y entonces en ese momento que nosotros se la damos se transforma en signo de algo: alguien que posea un coche muy lujoso es signo de riqueza; alguien que posea algún tipo de vestido, algún tipo de ropa; alguien que utilice un objeto de alguna manera, cómo se coloca el reloj [...] Ese uso del objeto denota el carácter del sujeto, entonces los

objetos se van cargando de funciones, que son reconocibles sólo de manera individual [...]. Todo depende de la función que socialmente se le esté asignando [al objeto]. Entonces hay dos tipos de lectura para los objetos: individual y social. Cuando un objeto es visto por una comunidad por su función, hablamos de una lectura social; claro que toda lectura social pasa por la lectura individual, lo que va pasando es que hay lecturas que nosotros hacemos que son de carácter personal y hay lecturas de carácter colectivo, todo depende de qué objeto se trate.(pp.24-25)

En síntesis, tanto Barthes como Cid Jurado, llegan a la conclusión de que los objetos cumplen funciones que primeramente se leen de manera individual que primeramente y consecuentemente social.

En cambio, en *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard(1969), el objeto se ve desde el punto de vista de su funcionalidad, se plantea que aparte de cubrir una necesidad o satisfacción, también tienen una función primordial de recipiente, un lugar donde se deposita un trabajo simbólico.

Respecto a la funcionalidad de los objetos, Baudrillard(1969)considera que:

[...] “funcional” no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema: la funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto. Para el objeto, es la posibilidad de rebasar precisamente su “función” y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos.(p.71)

Este sentido de funcionalidad no expresa un sentido de utilidad, no significa que sean útiles, sino que tienen la capacidad de llegar a una segunda función que es la de integrarse a un sistema mayor de significación. Esta función libera al objeto de la simple utilidad que el hombre le puede dar.

Sin embargo, Angélica Maciel(2011) menciona varias definiciones de la palabra objeto; por ejemplo, cita la acepción de María Moliner en su Diccionario de uso del español :

Objeto: (Del latín <<objectus>>, participio de <<objícere>>, de <<jácere>>.)
<<Objeto>>. Objeción. 2. Cosa. Particularmente, cosa corpórea y , en especial de no gran tamaño. Su uso es muy frecuente en la descripción o definición de cosas de esas características: ‘Pisapapeles es un objeto que ...’ [...] En plural, con el significado de <<enseres>> o <<efectos>>, se emplea en algunos casos con preferencia a <<cosas>>: <<Objetos de escritorio [de tocador, litúrgicos, de uso personal]>>(p. 30)

Por su parte, Larousse indica que un objeto es una “cosa material y determinada, generalmente de dimensiones reducidas”. Estas definiciones más su etimología latina: <<Objeto: Objecto. Objectus: de objicere, , objectrum, colocar delante, exponer, de ob. y jacere, arrojar. >>(p.30), sugieren que un objeto es algo que tenemos a la vista, que podemos percibir, que afecta los sentidos por lo tanto genera sensaciones.

Ahora bien, Angélica Maciel(2011) señala que en la definición de Moliner y Larousse hay una similitud, el objeto es de dimensiones pequeñas, es decir que es manipulable por el hombre:

[...] se define que el objeto será de dimensiones pequeñas , considerando esto como manipulable por el hombre en su entorno cotidiano: un objeto doméstico; es decir, que pertenecen al entorno del hogar. Un zapato, una llave, un perfume, un juguete, serán objetos. Un avión o un barco, por citar solo algunos ejemplos, no serán, ya que no son de dimensiones reducidas ni manipulables por el ser humano ni son cotidianos o domésticos, un automóvil es del entorno cuasi domestico y es mayormente manipulable, pero tampoco será considerado un objeto en su totalidad por su tamaño, mas sus partes sí lo serán: el motor, las bujías, etc. (p.30)

Por lo tanto, se puede resumir que el objeto, en cuanto definición, tiene cuatro puntos importantes:

- Se percibe con los sentidos.
- Provoca sensaciones.
- Carece de vida, es inanimado.
- Es de dimensiones pequeñas.

Una parte interesante de la definición de Moliner y que desemboca en la idea de la personalización, la cual será importante en el desarrollo de la propuesta artística, es la de *efectos* y *enseres*. Efecto: bienes, muebles, efectos personales. Enseres: utensilios, instrumentos necesarios o convenientes en un casa o para el ejercicio de una profesión. Estas definiciones nos dicen que el objeto tiene además de una función primaria de consumo (los enseres), una función segunda que es la de lo individual, lo personalizado, los efectos (Maciel, 2011).

Al respecto de la personalización Baudrillard (1969) habla sobre este término:

“[...] es un concepto ideológico fundamental de una sociedad que, al “personalizar” los objetos y las creencias, aspira a integrar mejor a las personas.” (p.160)

Es decir que el objeto personalizado se basa en la exigencia individual y a la vez en un sistema cultural. La elección de un objeto es gracias a la personalización. El comprador no solamente elige un objeto por su función, ya que ningún objeto se ofrece al consumidor por la simple función pura, sino que la elección recae en querer distinguirse de los demás. Esta libertad que hay sobre elegir nos obliga a entrar en un sistema cultural.

En esta tesis se hablará del objeto personalizado que además de haber sido elegido por ciertas características físicas, se convirtió en algo que se posee y en el que se depositan

determinados valores y sentimientos. “La posesión no radica en el poder de consumo, sino en la cualidad de ser elegido, de ser odiado, amado, coleccionado, y de dotarlo, como un recipiente de un significado”(Maciel, 2011, p. 31).

Como se citó anteriormente, Baudrillard habla sobre esa segunda función del objeto que va más allá de su función práctica. Es así como llega a la conclusión de que puede tener dos características: lo esencial (lo objetivo, lo tecnológico, la denotación) y lo no esencial (lo subjetivo, lo cultural, lo que se connota).

II. II La presencia del objeto en la obra: Pablo Picasso y Marcel Duchamp



Retrato de Luca Pacioli, Jacopo de Barbari, 1495

El objeto, en el Renacimiento, tiende a ser concebido como un ente geométrico o más específicamente, un cuerpo abstracto. En el Quattrocento cuando se descubre la perspectiva, los objetos comienzan a ser representados de manera ilusoria, Juan Antonio Ramírez(2009), nos dice:

La afición visual a estos “cuerpos” fue tan intensa que parece haber dado origen a un género específico que podríamos calificar como naturaleza muerta geométrica. Dicho de otra manera: antes de que aparezca el género autónomo del “bodegón”, a principios del Barroco, existió una modalidad del arte objetual que consistió en la representación de entes geométricos autónomos, sin pretexto mitológico, histórico o religioso. (p.105)

El rombooctaedro que se muestra en el retrato de Luca Pacioli de 1495, se encuentra suspendido y medio lleno de agua, pero el tenue cordel, que sería incapaz de sostener el peso, nos da a entender la naturaleza ideal de la representación(Ramírez, 2009).

La pintura europea dedicada a los objetos tuvo muy pocas variaciones desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. Cézanne, el padre del arte moderno, debido a su esfuerzo por conseguir un sentido de profundidad en sus famosos bodegones(siendo completamente diferentes al bodegón de Willem Kalf), condujo a Picasso a contemplar la naturaleza traduciéndola en cubos, conos y cilindros, dando paso al cubismo y sus naturalezas muertas(Gombrich, 2009).



Naturaleza muerta: frutero, copa y manzanas, Paul Cézanne, 1879, óleo sobre lienzo, Colección privada, París.

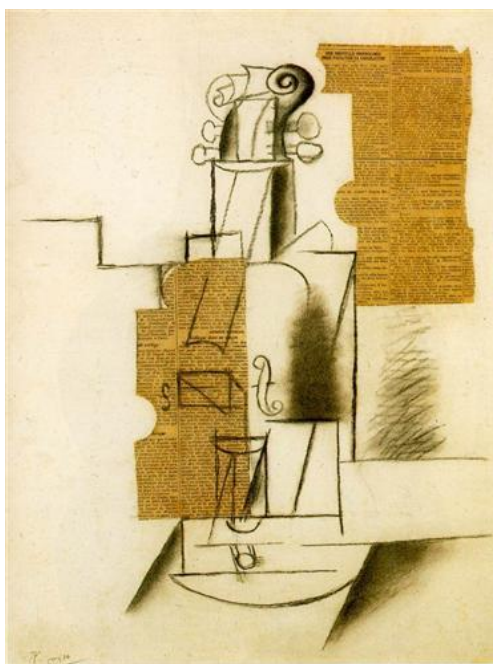


Naturaleza muerta con langosta, cuerno y copas, Willem Kalf, 1653, óleo sobre lienzo, National Gallery, Londres.

Violín y uvas, a pesar de parecer una representación de formas inconexas, no está desordenado. Picasso construyó el cuadro con fragmentos más o menos uniformes de manera que en conjunto tenga una apariencia consecuente. El objeto real resulta en cierta forma desmembrado y analizado. Sin embargo, todas éstas representaciones siguen estando en el ámbito de lo lineal y plano.



Violín y uvas, Pablo Picasso, óleo sobre lienzo, 1912, Museo de Arte Moderno, Nueva York.



Violín, Pablo Picasso, 1912, papier collé y carboncillo, Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París

En la obra *Violín*, siguiendo los principios del cubismo analítico, con dos pedazos distintos de papel periódico, dibujando algunas líneas y sombreados con carboncillo y gracias a la coloración amarillenta del papel, Picasso crea uno de sus mejores *papiers collés* (papeles pegados), siendo éstos los comienzos del arte objetual. Es aquí cuando se empieza a gestar la idea de integrar objetos de la realidad en la pintura (Walther, 2007).

Sin embargo, Picasso aún no se encontraba satisfecho con la pura enajenación de un material externo previamente seleccionado e integrado a la estilización pictórica. Es entonces cuando integra un objeto extraño en un determinado contexto, cambiando así el estilo y la significación(Walther, 2007).

En la obra *Naturaleza muerta con trenzado de silla* de 1912, crea una nueva forma de lenguaje artístico, complementando el cubismo con un pedazo de hule trenzado de una silla y ésta al estar presentada de manera realista crea una ilusión visual de la realidad completamente diferente debido a que los objetos reales sustitúan a los ilusorios.



Naturaleza muerta con trenzado de silla, Pablo Picasso, 1912, óleo y hule sobre lienzo enmarcado con cuerda, Museo Picasso, París.

El incluir recortes de papeles y la intervención del objeto fue un episodio creativo trascendental, creando el concepto *collage* el cual generó una serie de cambios en cadena en el mundo del arte.

Las cosas no pretenden ser lo que no son, sino más bien ejercen una función distinta a la original, es decir, por ejemplo que los trozos de periódico en la obra *Violín* no simulan ser el instrumento, siguen siendo periódico aún pegados en el lienzo, sólo que funcionan como piezas figurativas.



Picasso, al mismo tiempo que construía su serie de *papiers collés* y *collages*, comenzó a realizar guitarras de cartón. Hechas con el principio del cubismo, tienen una tosca estilización pero son aun reconocibles. Con estas obras, llega a una nueva tendencia, el *ensamblaje* que según una cita que hace Ingo Walther(2007), “no es otra cosa que la traslación del *collage* y sus efectos al campo tridimensional”(p.227).

Guitarra, Pablo Picasso, 1912, cartón, papel, lienzo, lápiz, Museo Picasso, París.

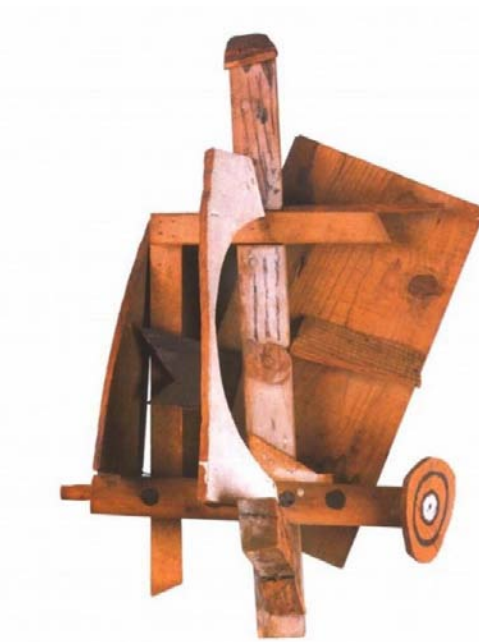
Sin embargo, Kubli(2012) nos dice que el término ensamblaje es a menudo confundido con el *assemblage*, otra tendencia objetual. El término *assemblage* proviene de la palabra del francés *assembler*, que en su acepción simple quiere decir unir un objeto o pieza con otras, por lo que se da por hecho que *assemblage* se traduce como ensamblaje pero para que no haya confusión, se puede decir que *assemblage* consiste en la integración de materias primas de la naturaleza y objetos, a diferencia del ensamblaje, que recurre a la unión de partes y procesos industriales con materiales neutros.

Al respecto, Kubli(2012) afirma:

Debemos incorporar el término ensamblaje a la obra contemporánea; evidenciar que los objetos actuales tienen un componente de ensamble, que funciona como parte esencial en la construcción del objeto. [...] ubicamos los ensamblajes de Pablo Picasso, Guitarra (1912), y otros instrumentos musicales, como prototipos de un ensamblaje inicial, prevaleciendo materiales neutros y componentes abstractos.(p.40)

Podemos considerar que los ensamblajes de Picasso fueron los precursores del *ensamblaje-construcción*, pues la hibridez de los materiales que ocupara para estos constituyen una característica formal en la construcción de la obra. En *Mandolina y clarinete*, el incorporar la madera, reconfigurarla y en especial su sistema de sujeción, es donde radica la parte relevante del ensamble(Kubli, 2012).

Mandolina y clarinete, Pablo Picasso, 1914. madera de abeto pintada y lápiz, Museo de Picasso, París.



La mujer en el jardín, Pablo Picasso, 1930, bronce soldado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Kubli(2012), toma de referencia a Timothy Hilton en su libro *Picasso*, el cual propone el término *construcción* para el *ensamblaje* realizado por Picasso: *La mujer en el jardín* en donde podemos ver, además de un acercamiento a la monumentalidad, un componente formal entre las partes construidas, en donde el unir con soldaduras y tornillos los materiales y que estos a su vez creen espacios intermedios, se transforma el objeto en algo diferente a la escultura tradicional.

En resumen, el *ensamblaje* es un sistema que consta de empalmar piezas y conceptos alcanzando una aportación al género de la escultura. Al respecto, Kubli(2012) hace una observación importante: “En el ensamblaje interconectamos algunos elementos formales de la escultura, pero incorporamos otros ajenos logrando un efecto interdisciplinario que configura al objeto”(p.42).

Esta capacidad de indagar las cualidades materiales y descubrir las estéticas en objetos que carecían hasta entonces de ellas, relaciona las obras de Picasso con el arte objetual de los *ready-made dadaísta* y el *objet trouvé surrealista*.

Otro probable iniciador del *ensamblaje* es Marcel Duchamp con *Rueda de bicicleta y taburete* del año 1913, pues al principio esta obra se consideró una precursora del ensamblaje por el hecho de unir dos piezas industriales con una pequeña participación manual; sin embargo, al contener un mínimo esfuerzo y diseño en su unión es que se le da el nombre de *ready-made*, el cual consiste en la apropiación de un objeto industrial producido en serie, un objeto antiartístico, al que se somete a una pequeña modificación de ensamble.(Kubli, 2012)

En síntesis, el logro obtenido por Duchamp es fundamental; al respecto Marchá-Fiz(1986) afirma que ahonda en la propuesta cubista, supera las técnicas tradicionales y la aproximación del arte a la realidad ya que la realidad está representada en estos objetos. Hay una integración y fusión entre arte y vida.



Rueda de bicicleta y taburete, Marcel Duchamp, 1913, rueda y taburete

Al despojar al objeto de su determinación de utilidad y consumo, lo somete a una descontextualización semántica y se genera una cadena de significaciones y asociaciones. Respecto al ser expuesto el objeto de uso cotidiano en un museo, Marchán-Fiz(1986): “La designación extraña, el nombre y su exposición museal eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso”(p.161)

Esto nos dice que Duchamp logra instaurar el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de arte. En el arte objetual, el proceso artístico no requiere de conocimiento manual tradicional, sino de una relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva con nuestra realidad artificial. Sin embargo para Duchamp, este gesto artístico llegaba a ser una provocación en contra del concepto y objeto de arte burgués.

Juan Antonio Ramírez(2009), habla sobre una evolución de los principios del *ready-made* en cuanto a su significado, debido a que probablemente el banco no era de cocina sino de dibujo técnico y la rueda no era de bicicleta sino la de un perambulátor (un aparato para medir distancias), tratándose entonces de principios futuristas en donde la belleza de los objetos industriales y la precisión del diseño eran exaltados.

Sin embargo, estos significados cambiaron unos años después, debido a las siguientes etapas que terminaron por sepultar los inicios de la mentalidad dadaísta y es que el *ready-made* se adaptó al surrealismo cuando se dijo que era una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina. Es aquí cuando la yuxtaposición de dos cosas opuestas rememoran la definición del surrealismo.



Otra obra importante de Duchamp es Fuente, un urinario sin usar el cual, bajo el pseudónimo de R. Mutt fue enviado al Salón de los Independientes en Nueva York en 1917 siendo rechazado por parte del comité; Marchán-Fiz(1986), cita:

Fuente, Marcel Duchamp, Fotografía de Alfred Stieglitz, 1917.

Algunos afirman que la Fuente de R. Mutt es inmoral, vulgar; otros, que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la Fuente del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera...Que el señor Mutt haya producido o no la Fuente con sus propias manos es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo pensamiento para este objeto.(p.160)

No obstante, a pesar de los criterios formales, lo que más importaba era la intención, la provocación en contra del “arte burgués”; liberando a los objetos de su función utilitaria y de consumo, descontextualizándolos y regresándoles su apariencia puramente formal, evolucionarían estas ideas logrando traspasar los límites del objeto para llegar a los acontecimientos (happenings) y ambientes hasta llegar al arte conceptual.

Con la llegada de nuevas visiones sobre el arte, Marchán-Fiz(1986), afirma que más que nada debido a los dadaístas, el arte objetual se convierte en un proceso artístico que permite que se realicen obras sin necesidad de algún conocimiento de las técnicas tradicionales, pues lo importante es la elección libre y reflexiva del objeto.

II.III El proceso creativo en la obra de Louise Bourgeois

[...]El arte no trata sobre el arte, sino sobre la vida, y en eso consiste todo.[...]
Louise Bourgeois



Louise Bourgeois en el estudio de su departamento en Nueva York, 1946, Archivo Louise Bourgeois

En el siglo XX, el psicoanálisis se convirtió en una forma muy solicitada por los artistas del expresionismo abstracto, de tener una relación con el inconsciente y el mundo onírico; ideas provenientes del surrealismo. Sin embargo, Louise Bourgeois tuvo una relación más profunda con el psicoanálisis: “[...] creía firmemente que el artista poseía una vía de acceso privilegiado al inconsciente y una peculiar capacidad para expresar la realidad psíquica esencial en forma simbólica.

Consideraba que aunque el proceso de la creación artística no entraña la posibilidad de cura permanente para el artista, podía al menos ofrecerle un alivio momentáneo o una suerte de exorcismo del trauma pasado.” (p.31)*

Hablar sobre la obra de Louise Bourgeois es hablar sobre su vida. Para ella los recuerdos de su infancia, de su vida como esposa, madre y mujer, así como sus lazos familiares se convierten en la influencia más importante tanto para sus esculturas como para sus instalaciones.

* Extraído de: Larrat-Smith, Philip, Introducción: la escultura como síntoma, Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido, Buenos Aires, Argentina, 2011.

Bourgeois saca a la luz los miedos, deseos y frustraciones de su pasado con lo que muchas mujeres pueden sentirse identificadas. Patricia Mayayo(2002) nos dice que la obra de Louise ha sido insertada en un mundo de hombres al que claramente no corresponde, ya que más allá del feminismo, es importante recordar que la diferencia sexual es parte fundamental de la historia y la cultura.

Las esculturas e instalaciones de Bourgeois regresan varias veces al tema de mujer-hombre, padre-madre, temas que son importantes desde el punto de vista social. Ella ve esta diferencia sexual como algo ambiguo, maneja la posibilidad de que el sujeto pueda cambiar de rol, anticipando que la identidad sexual es un constructo cultural. (Mayayo, 2002)

Louise Bourgeois nació en Francia el 25 de diciembre de 1911, hija de Louis Bourgeois y Joséphine Fauriaux, los cuales tenían un negocio en donde vendían y reparaban tapices en el cual ella ayudaba a dibujarles las piezas faltantes y gracias a esto ella desarrolló el gusto por el dibujo.

Debido a que creció rodeada de tapices, los materiales empleados para esta labor al igual que las técnicas, estuvieron presentes en varias de sus esculturas como *Spider* donde el cuerpo y la cabeza están hechos de tapices y *Needle* en donde la aguja, según ella, representa el poder de unir y reparar.

Respecto a esto, Frances Morris(2008), cita un fragmento de una entrevista hecha por Paulo Herkenhoff: “Mientras fui creciendo, todas las mujeres de mi casa usaban agujas. He tenido siempre fascinación por las agujas, en su poder



*Spider, Louise Bourgeois, 2003
acero inoxidable y tapicería.*

mágico. La aguja es utilizada para reparar el daño. Es una súplica para el perdón. No es agresiva, no es un alfiler.”(p.186-187)



Needle, Louise Bourgeois, 1992, acero, lino, espejo y madera.

El tema de las arañas fue algo que estuvo presente en varias de sus obras, sin embargo, es hasta los 90's que empieza a hacer esculturas de ellas en gran formato. En 1999 crea *Maman*, una escultura inspirada en la asociación de la araña con su madre.



Maman, Louise Bourgeois, 1999, bronce, mármol y acero inoxidable.

Para Bourgeois esta obra es un homenaje a su madre donde representa la ambigüedad de la maternidad; la madre es protectora y depredadora al mismo tiempo. El tamaño de *Maman*

puede provocar miedo y ser amenazante pero logra un equilibrio interesante por su ligeras patas que transmiten fragilidad.



Janus Fleuri, Louise Bourgeois, 1968, bronce, pátina dorada, pieza colgante, Cheim & Read y Hauser & Wirth.

Ella aborda dos triángulos amorosos, el primero es su padre, su madre y ella. Este conflicto edípico está representado en *Janus Fleuri*, una escultura colgante de bronce que asemeja dos penes a los lados mirando hacia afuera unidos mediante una vagina. Esta obra simboliza amor y celos por su padre y al mismo tiempo una devoción y apego hacia su madre enferma.

De alguna manera Bourgeois tenía deseos de que su madre muriera, que se hace evidente en una nota de 1959 en donde escribe : “Definitivamente su muerte me alivió y me metí yo misma en su cama.” Se podría confirmar esto debido al hecho de que después preservara viva la memoria de su madre como una compensación o como sensación de culpa.*

El segundo triángulo amoroso es con su padre, Sadie y ella. Louis, padre de la escultora, contrata a Sadie Richmond como maestra de inglés para Louise y sus hermanos, pero éste la hace su amante. Para la artista se convierte en algo traumático puesto que Sadie y ella eran muy unidas, vivía en la misma casa y su madre sabía sobre el amorío de su padre. Este acontecimiento se torna en una emoción negativa, en una traición de su padre; agregando

* Extraído de: Larrat-Smith, Philip, *Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido*, Buenos Aires, Argentina, 2011, pág. 32.

además que ella no tenía una buena relación con él: “Mi padre me dijo: No puedes trabajar con nosotros, eres una pesada, una `boca inútil’”.*

En la obra *The Destruction of the Father*, Bourgeois descarga toda ese miedo que sentía hacia su padre especialmente y además al miedo común y corriente:

“El propósito de *The Destruction of the Father*” era exorcizar el miedo. Y después de que pude mostrarlo en la obra –ahí está– me sentí otra persona. No quiero usar la palabra “terapéutico”, pero lo cierto es que el exorcismo es una aventura terapéutica. De modo que hice esta obra como una especie de catársis. Lo que me asustaba era que durante la cena mi padre no dejaba de alardear, dándose aires, y a medida que su figura se agigantaba, nosotros nos sentíamos más pequeños. Pero de pronto, se producía un clima de terrible tensión, y entonces lo agarrábamos- mi hermano, mi hermana, mi madre- lo agarrábamos los tres y lo poníamos sobre la mesa, le arrancábamos las piernas y los brazos, lo descuartizábamos. ¿Me explico? Lo golpeábamos hasta reducirlo completamente y luego lo devorábamos. Asunto terminado.”*

* Fragmento de la conversación con el crítico e historiador Donald Kuspit (Bourgeois, 1988, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, Nueva York), Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido, Buenos Aires, Argentina, 2011.pág. 21

* Fragmento de la conversación con el crítico e historiador Donald Kuspit (Bourgeois, 1988, Elizabeth Avedon Editions/Vintage Books, Nueva York), Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido, Buenos Aires, Argentina, 2011.pág. 22

The Destruction of the Father, Louise Bourgeois, yeso, látex, madera y luz roja, 1974, , Cheim & Read y Hauser & Wirth



The Destruction of the Father simboliza un parricidio, en donde se encuentra una mesa donde yace el padre asesinado y desmembrado, listo para ser devorado; en el techo y el suelo hay formas orgánicas que asemejan una vagina dentada y a la vez un cúmulo de pechos femeninos. Este acto de destrucción va más allá de un simple castigo, este ataque da punto final al carácter del padre, ella tiene la última palabra para juzgar. Éste patrón de fuerza destructiva resalta en su obra, en especial la que tiene que ver con su padre.

Bourgeois necesitaba destruir y fragmentar para luego hacer una construcción a través de elementos. La destrucción y el reparar fue algo que para ella traía paz, se sentía diferente después de realizar su obra. A lo largo de su carrera, regresa al pasado simbolizándolo de diferentes formas logrando construir obras autobiográficas cargadas de simbolismos.



You better grow up, Louise Bourgeois, 1993, materiales mixtos.

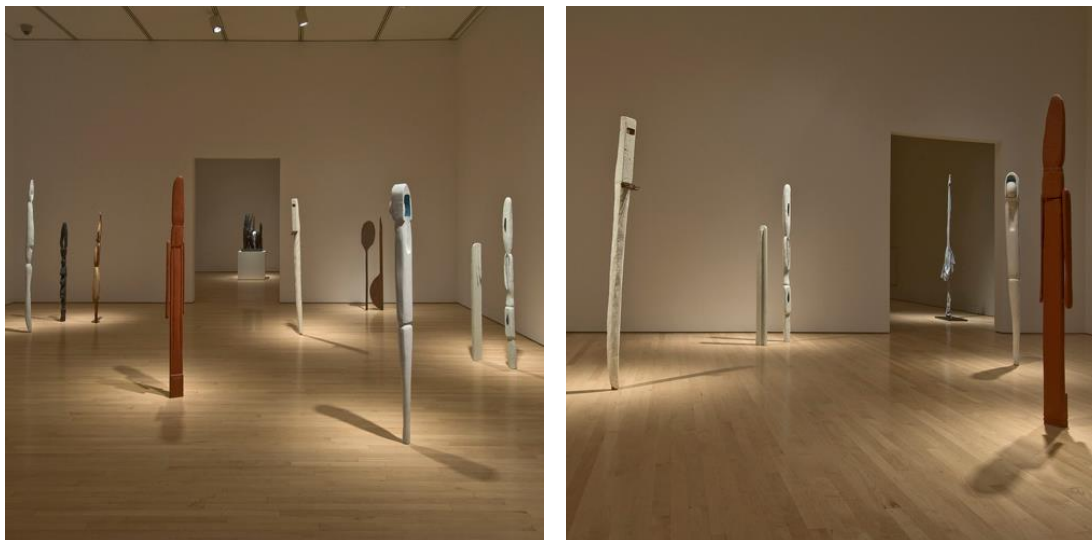
Bourgeois hizo una serie llamada “Cells” (celda) donde en pequeños espacios arquitectónicos colocaba objetos que le pertenecían y esculturas. En las “cells” se aborda el dolor físico, emocional, mental e intelectual. La “cell” *You better grow up* retoma el conflicto que tenía con su niñez, en especial con el miedo a la dependencia que sentía hacia sus padres.

En esta “cell”, están colocados a los lados espejos y tres manos esculpidas en mármol en el centro, lo cual es una metáfora según Bourgeois de la dependencia psicológica que tenía cuando era niña. Esta obra es como un exorcismo de este miedo hacia sus mayores, que supuestamente deberían darle un sentimiento de tranquilidad pero que causa lo contrario y por tal motivo busca la independencia.



You better grow up, Louise Bourgeois, 1993, materiales mixtos.

Su serie *Personajes* de mediados de los 40's, son monolitos verticales hechos de madera (más tarde los haría de bronce), los cuales representan familiares y amigos que dejó en Francia cuando ella se mudó a Estados Unidos junto con su esposo. Esta instalación de figuras antropomórficas estaban clavadas al piso para permitir al espectador que interactuara con ellas. Estas figuras simbolizan la nostalgia que sentía por esas personas que no se encontraban con ella y a su vez el miedo al abandono.



Piezas de la serie Personajes y Forêt (jardín de la noche), Louise Bourgeois, Colecciones NGC y Louise Bourgeois Trust, cortesía Cheim & Read Gallery, Nueva York, y Hauser & Wirth Gallery, Londres. © Louise Bourgeois Trust. Foto © NGC.

El proceso creativo de Bourgeois ayudó a encontrar nuevas formas de análisis para plantear los *no retratos* desde el punto de vista de lo autobiográfico, en donde la familia tiene un papel importante. Ella crea esas figuras antropomórficas en la serie *Personajes* que simbolizan personas. En relación con lo anterior, las fotografías que en este trabajo se presentan son mediante el uso de objetos de mi familia para crear una identidad a partir de pedazos de un tiempo ya vivido. La parte autobiográfica es fundamental en estos *no retratos*.

Retratos de familia: el objeto como sujeto; el *no retrato* en la producción artística (propuesta propia)

“Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos.”
Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

El hombre siempre ha hecho imágenes de él mismo y de lo que lo rodea; la fotografía es una forma más de reconocimiento personal y colectivo y es de todas las opciones de representación la más revolucionaria pues más allá de lo visual, conlleva cuestiones epistemológicas que han inspirado muchas teorías sobre la imagen y además ha llegado a ser la más popular, pues no existe lugar ni clase social donde no esté cumpliendo la labor más veraz y habitual de la representación del ser humano.(Silva, 2012)

Sin embargo, además de los medios típicos visuales, existe otra forma de reconocimiento: el objeto personal, ese que lo hemos vuelto amado, coleccionado y al que le depositamos valores y sentimientos. Con un objeto podemos tratar de conocer el carácter o forma de ser de alguien pues demuestran gustos, recuerdos o modos de vida.

Ahora bien, como ya se ha dicho, el arte objetual surge como una respuesta en contra del arte tradicional y de la sociedad de consumo, sin embargo esta propuesta intenta evidenciar como atesoramos los objetos que nos recuerdan momentos, lugares, personas y situaciones que marcan nuestra vida, convirtiéndolos no sólo en una extensión, sino en nosotros mismos. No se pretende estar en contra de la sociedad consumista en la que vivimos, sino más bien en revisar otro aspecto de los objetos, que muchos pueden ir más allá de sólo usarse y tirarse.

El objeto, en el arte objetual, sirve para generar provocación, se basa en la decadencia, en lo efímero que se convierte si no es importante, no obstante, además tiene un carácter metafórico, ya que su función no solo es física sino emocional, es decir, aparte de darnos un status, ayuda a la memoria y a la evocación, tal como lo hace una fotografía.

Sin embargo es prudente aclarar que los objetos mostrados en los *no retratos*, se pueden considerar como *fetiches familiares*, sólo porque son venerados por el contenido simbólico del que han sido dotados más no por ser mágicos o religiosos (tal como son conocidos los *fetiches*), que al convertirse en la representación de una persona por sus contenidos imaginarios, se descubren significaciones para el objeto dentro del arte.

Así como en el álbum familiar de antaño se adicionaban partes del cuerpo como cabello o pertenencias, tales como cartas, tarjetas, entre otras cosas, que enriquecían las historias familiares, estos objetos conllevan más información personal que la que nos da la imagen física de la persona.

Los *no retratos* además simbolizan la nostalgia y el miedo al abandono. Hacen recordar tiempos que no volverán, algo que se tuvo y ahora ya no se tiene, además de ser un anhelo del pasado y miedo a la muerte.

III.I El origen de la propuesta del *no retrato* familiar

El origen de estas fotografías probablemente se la mezcla de dos vertientes: la primera tiene que ver con la ausencia de mi padre, quien desde que yo era muy chica dejo de estar presente en mi vida debido a la separación que tuvo con mi madre; la segunda corresponde a las características particulares en las que me ha tocado vivir, pues mi casa ha servido de hogar para muchas personas, las cuales han ido dejando objetos en ella.

Esto ha provocado que desde niña haya tenido cierta aprehensión por los objetos, tanto míos como los de mi familia, pues siempre me dieron una especie de seguridad al tenerlos conmigo mientras ellos no estaban, como si *suplantaran* su presencia, además de que me acostumbre a darles importancia por los recuerdos que contenían.

Es por esto que empecé a tener un gusto por los objetos con los que relacionaba a mi familia, como Barthes (1990) cuando dice: “Es quizá por el hecho de que me encanta (o me ensombrece) saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminaciones) la superficie que a su vez toca hoy mi mirada[...]” (pp.143-144), y es que así como siento esa emoción al reconocer y reconfortarme al ver un retrato de algún familiar, siento lo mismo al ver algún objeto de él, ya sea un libro, lentes, discos, zapatos, sombreros, juguetes, cartas entre otras cosas.

Es aquí cuando comprobamos lo que decía Baudrillard(1969) : “Los objetos tienen así [...], aparte de su función práctica, una función de recipiente, de vaso de lo imaginario”(p. 27).

Estas imágenes comenzaron con un ejercicio académico del Taller de Fotografía. Nos pidieron hacer una foto de los objetos que quisiéramos y después de revisar todas las cosas que tenía en mi casa, sin pensarlo sólo había escogido lo que representaba a mi abuelita. Creé una imagen con lo que en algún momento de su vida estuvo muy presente: hilos, botones, tijeras y agujas e intenté darle forma haciendo una composición que reprodujera esa etapa.



Coman vestidos, Daniela Trejo, 2010 fotografía digital.

Después me di cuenta de la importancia que siempre les había dado a esos objetos, así que comencé a componer más fotografías de mis familiares con la idea de la suplantación, pues era algo que había hecho desde niña, y por lo tanto su representación de la identidad de cada uno.

III.II La planeación de los *no retratos*

La intención de estas imágenes es descubrir identidades a través del conjunto de objetos (fragmentos) que representan momentos de nuestro pasado, es comprender que los objetos que poseemos hablan mucho de nuestros gustos, deseos, virtudes, defectos y aficiones. Si el objeto deja de ser estrictamente útil por su función, entonces el sujeto le da una nueva, la de convertirse en una posesión; un objeto amado.

Para explicar mejor esto, Baudrillard(1969) nos dice que: “[...] todo objeto tiene dos funciones: una la de ser utilizado y la otra la de ser poseído. [...] el objeto estrictamente práctico cobra un status social: es la máquina. A la inversa, el objeto puro, desprovisto de función o abstraído de su uso, cobra un status estrictamente subjetivo. Se convierte en objeto de colección”(p.98).



Autores desconocidos (norteamericano), Retrato de una muchacha con corona de flores de cera, 1890, Copia a la albúmina y materiales recubierto con un marco de madera, Colección del autor.

Cabe mencionar que la idea de mezclar objetos con fotografía para obtener una evocación más fuerte no es algo nuevo, en el ensayo de Geoffrey Batchen, “*Aterrador fantasma de antiguo esplendor*”: *Qué es la fotografía*, que aparece en el libro *¿Qué ha sido de la fotografía?*, de David Green(2003), habla sobre su descubrimiento en una tienda de antigüedades en Nueva York, donde encuentra un marco de madera con un adorno florar en forma de corona funeraria alrededor de una fotografía de una mujer, en la parte inferior estaban

impresas en hoja de cobre las palabras *At Rest* (En reposo) y en cada borde superior tenía tejido cabello humano (probablemente de la mujer).

Este objeto no encaja fácilmente en la historia de la fotografía a pesar de tener una en el centro del marco, pero el hecho de contar con otros objetos alrededor, en especial cabello humano, hace que esta composición se convierta en un fetiche moderno (Green, 2003).

La hibridez de estos objetos generan un vínculo más fuerte, Batchen(2003) concluye que: “Con este añadido a la fotografía, el *studium* del simple parecido (y este retrato es de esa

tipología que no ofrece más que eso) se transforma en el *punctum* del sujeto-como-fantasma (una figura simultáneamente presente y ausente, viva y muerta).”(p.21)“La hibridez del objeto ayuda con ello a salvar la distancia entre quien observa y quien es observado, y entre el parecido y el sujeto (entra la simple semejanza y ese “algo más” prometido por la palabra retrato).”(Batchen, 2000, pp.27-36)

“El incorporar objetos a la fotografía es una declaración de que la fotografía por sí misma no es suficiente”(Green, 2003). Al retrato fotográfico se le exige demasiada semejanza para poder recordar, pero al adicionarle algún objeto personal de la persona retratada se llega a un nivel más alto de representación y de evocación. Es poner a prueba la memoria, es poder recordar no sólo físicamente al ser querido sino también sus gustos, sus historias y sus aficiones.

No obstante, es necesario hacer algunas aclaraciones breves en cuanto a esta propuesta teórica; retomando al objeto como *punctum* de estas imágenes, Michel Frizot(2009) en *El imaginario fotográfico*, plantea una serie de propuestas teóricas de la fotografía y su producción, desde el punto de vista tanto físico y formal como de su relación con el hombre, haciendo una reflexión en un apartado sobre el *punctum* de Barthes:

[...] El de Barthes es ante todo un texto literario, una reflexión entorno a la imagen materna y no una teoría. Se trata de un análisis “desde dentro” de lo que sucede en quien observa una foto, pero nunca se interroga sobre cómo se produce una foto, ni siquiera contempla al que “hace la foto”, el que acciona la cámara. [...] El *punctum* no constituye, por mucho, un elemento preciso de una teoría definida, sino tan sólo un supuesto en torno a la actividad de la mirada individual, una afirmación de carácter privado, el objeto de la individualización de cada observador de una fotografía, que no intenta siquiera hacer coincidir su punto de vista con el del fotógrafo.(p.65)

Esto nos dice que lo escrito por Barthes no tiene un fundamento puramente teórico, sin embargo, es primordial hacer una reflexión en cuanto a que la esencia de los retratos

familiares es lo referencial. El sentido de pertenencia de una imagen es lo que más está ligado a la fotografía. No podríamos encontrar nuestro pasado si no existieran estos retratos, el poder reconocernos y reconocer a otros en ellos no sólo importa, también es importante el instante de la captura de la imagen, los momentos en los que son tomados también aportan al sentido de ritual a la fotografía, además de la decisión del que acciona la cámara al tomar ciertos enfoques, perspectivas y escenas.

El punto de vista del espectador es igual de importante que el de quien toma la foto y el modelo; es por eso que es fundamental incorporar en las propuestas teóricas sobre la imagen a la fotografía familiar, por su grado de pertenencia, de referencia y de evocación, pues la convierten en una herramienta de nuestra memoria sentimental y social.

Respecto a lo anterior, ha sido útil para poder hacer la unión entre objetos y fotografía que componen estos *no retratos*. No obstante, haciendo la reflexión sobre las características de un retrato, estas fotografías no encajan en ese término, pues carecen de semejanza con sus referentes, no hay referencias corporales. En estas imágenes, el modelo abstrae su esencia, al mostrar sólo lo que ellos consideran trascendental de sí mismos, por lo tanto, deja de ser un retrato como lo conocemos y es en donde se propone que lleven el nombre de *no retratos*, un concepto no común que por consiguiente es importante comenzar a definir.

El *no retrato* será delimitado, para esta investigación como un retrato híbrido, en donde a pesar de no tener semejanza física con la persona, se puede reconocer por otros elementos también primordiales. En este caso esos elementos son los objetos que cobran la forma de sus recuerdos. Es aquí donde se puede ver claramente lo que Bayard hizo con *El ahogado*, se crea una narrativa, un relato de la persona, bien puede ser ficticio o no, no se sabe porque no hay un testimonio indicial de la realidad del cuerpo del retratado.*

* *Propuesta personal para dar una definición al no retrato*

La diferencia de los *no retratos* a los típicos retratos fotográficos, donde aparecen físicamente las personas, es que podemos ver de forma distinta y con más información a un ser querido, además de que su elaboración es sumamente interesante, el tener que hacer memoria de nuestra vida es un proceso de autoconocimiento, de saber apreciar las cosas buenas y las malas que nos han sucedido ya que no seríamos nosotros sin todo ese conjunto de sucesos.

Respecto al concepto de la familia, en esta producción de retratos se considera el término que propone el antropólogo David Schneider; no sólo son familia las personas que llevan la misma sangre o por matrimonio, también lo son con las que pasamos la mayor parte de nuestro tiempo, con las que compartimos momentos importantes, las personas que llamamos amigos se convierten en parte de nuestra familia; con estos *no retratos* se busca ampliar el concepto de familia.

III.III El descubrimiento de identidades a través de los objetos

Dicho lo anterior, la forma en la que fueron hechos estos *no retratos* fue un poco complicado, pues consistía en que cada integrante de mi familia tenía que hacer un recuento de vivencias y recuerdos, tanto de personas como de lugares para poder escoger lo más importante según su criterio, después elegir uno o varios objetos que representen tal recuerdo para al final hacer una composición con ellos.

El proceso de memoria y selección se hizo complejo debido a que la mayoría de mi familia nunca habían hecho remembranza en cuanto a qué objeto representa tal o cuál momento de su vida, por lo tanto, tuve que hacerles varias preguntas respecto a lo que les gustaba o no de su niñez, algún recuerdo con la familia o amigos, algún viaje, trabajos y parejas.

Preguntas como: ¿qué es lo que más recuerdas de tu infancia?, ¿cuál viaje fue el más importante?, ¿qué momentos con la familia han sido los mejores o peores?, ¿con que objeto

podrías representar alguna etapa importante de tu vida?, ¿guardas alguna cosa en especial? eran las más comunes para comenzar la recolección de los objetos.

Uno de los obstáculos que hubo fue que ya no contaban con algunos de esos objetos debido a que eran recuerdos no muy agradables o porque simplemente el ritmo de la vida los había llevado a deshacerse de ellos. Aunque habría que mencionar que una parte importante también es la de incluir algo que no nos guste del todo en nuestras vidas, pues al final somos la mezcla de las buenas y malas experiencias.

Por otra parte, el siguiente paso consistía en que al darme sus objetos me tenían que contar el por qué los habían seleccionado, me platicaban la historia de cada cosa y eso hacía que los fuera conociendo más, pues muchos de esos fragmentos de su vida eran muy personales, y es precisamente este punto el que hace que los *no retratos* sean interesantes tanto para el que toma la foto y para el retratado, el observador lo conoce y el modelo se reconoce

Como resultado, fue interesante descubrir la forma en la que cada quien atesora recuerdos, pues para algunos era muy normal no guardar casi nada, como si no necesitaran tener algo para recordar, y para otros (como yo) que el conservar para evocar es una regla.

III.IV Presentación de los *no retratos*: el objeto como sujeto

A continuación se muestran los *no retratos* que surgieron con las reflexiones sobre la importancia de la memoria y el recuerdo que implican los objetos y los retratos.

Los *no retratos* van dirigidos especialmente a familias que consideren importante la preservación de su pasado representado en fotografías, así como en los objetos personales de sus seres queridos. No se necesita conocimiento de ninguna técnica para poder comprender la esencia de este tipo de representación de una persona.



Autoretrato, Daniela Trejo, 2015, fotografía digital



Cavita I, Daniela Trejo, 2015, fotografía digital



Cavita II, Daniela Trejo, 2015, fotografía digital



Cavito, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Edna, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



David, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Manuel, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Natalia, Daniela Trejo, 2015, fotografía digital



Cavitos, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Familia Martínez-Villalobos, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Familia Trejo-Martínez, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Daniela y Natalia, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Familia, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Minerva Marrufo, Daniela Trejo, fotografía digital, 2016



Estefani Martínez, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Estefani y Daniela, Daniela Trejo, 2016, fotografía digital



Niyolpaki Cova, Daniela Trejo, 2017, fotografía digital



Daniela y Niyolpaki, Daniela Trejo, 2017, fotografía digital

Conclusiones

La fotografía comúnmente genera nostalgia, pues algunas consideraciones epistemológicas son propias de la singular unión que se ha dado con la muerte. La fotografía tiene la esencia de la muerte en sí misma, particularmente en los retratos familiares.

El poder capturar e inmortalizar haciendo duplicados a partir de las técnicas fotográficas para la posteridad, genera en nosotros un sentimiento especial provocado por la función de receptores de memorias que cumplen los objetos; sin embargo, es viable decir que cualquier objeto que haya pertenecido a algún familiar, puede lograr lo mismo.

Es debido a esto que la esencia de los retratos familiares es lo referencial. Podemos saber sobre nuestro pasado en los retratos, porque nos ayudan a reconocernos y reconocer a otros, además de que también es importante el instante de la captura de la imagen, el sentimiento que hay en el momento de la toma aporta un elemento más al sentido de ritual en la fotografía, así como el punto de vista del espectador (el que observará la imagen), el modelo y el que acciona la cámara.

Debido al grado de pertenencia, de referencia y de evocación, la fotografía familiar se convierte en una herramienta de nuestra memoria individual y social.

Esta investigación deja como conclusión que la unión entre objeto y persona es importante, pues desde esta perspectiva, este vínculo permite la posibilidad de crear una identidad alternativa, la cual determiné como *no retrato*, un concepto que manejo como retrato híbrido, en donde se mezclan la fotografía digital, los objetos personales de la persona retratada y ella misma.

La experiencia que se da al realizar un *no retrato*, como los presentados en esta investigación, enfatiza la importancia simbólica de las imágenes, pues se de esta forma se revalida la creación de nuevos conceptos de la representación del retrato en una era donde las recientes costumbres culturales como las *selfies*, y la forma de usar los celulares y las redes sociales van convirtiéndose en cánones típicos de representación tanto de uno mismo como de la familia.

Debido a esta revolución digital o *postfotografía* se ha originado un discurso visual nuevo, en donde los conceptos y principios fotográficos han evolucionado. Se ha ido desvalorizando la relación del retrato de antaño con el actual, pues la practicidad e inmediatez que proporcionan los nuevos recursos de representación y transmisión de información genera una actitud despreocupada en aquel que toma la fotografía debido a la facilidad con que actualmente se producen las imágenes con los nuevos dispositivos digitales.

En definitiva, las nuevas tecnologías y redes sociales han ido modificando la forma de composición y las poses de los retratos; sin embargo, esta revolución digital y tecnológica en poco tiempo evolucionará en otras formas mientras el concepto de inmortalizar a la familia no cambiará porque es atemporal.

Como resultado, estos *no retratos* pretenden provocar en el espectador la inquietud de conocer más a su familia, amigos o así mismo, pues al adicionar objetos al retrato se llega a un nivel más complejo de evocación y representación. Ya no sólo recordaremos físicamente al ser amado, sino también sus gustos; de modo que ahora las historias que se puedan contar respecto a un *no-retrato* serán más ricas en recuerdos.

Por consiguiente, esta investigación no sólo permitió conseguir fotografías de personas sin que aparecieran físicamente sino también un proceso de autoconocimiento que por lo regular no se hace conscientemente, el saber qué objetos son los que representan

momentos cruciales de nuestra vida nos lleva a experimentar una especie de catarsis, se siente como una terapia en donde nos podemos reconocer más allá de los rasgos físicos.

En consecuencia, estos *no retratos* pretenden provocar en el espectador la inquietud de conocer más a su familia, amigos o así mismo, pues al adicionar objetos al retrato se llega a un nivel más complejo de evocación y representación. Ya no sólo recordaremos físicamente al ser amado, sino también sus gustos; de modo que ahora las historias que se puedan contar respecto a un *no-retrato* serán más ricas en recuerdos.

- Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Bailly, J.C. (2001). *La llamada muda: Ensayo sobre los retratos del El Fayum*. Madrid. Ediciones Akal.
- Bandinelli, B. & Torelli M. (2000). *El arte de la antigüedad clásica: Etruria-Roma*. Madrid. Ediciones Akal.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona. Paidós
--- (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona. Paidós.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México. Editorial Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Doxiadis, E. (1995). *The Mysterious Fayum Portraits: Faces from Ancient Egypt*, London. Thames & Hudson.
- Essers, V. (1993). *Henri Matisse 1869-1954, Maestro del color*. Alemania. Taschen.
- Francastel, G. & Francastel, P. (1988). *El retrato*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México. Ediciones Ve.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Germain, B. (1976). *Historia del arte*. Barcelona. Ediciones Omega.
- Gombrich, E.H. (2009). *Historia del arte*. Madrid. Alianza Editorial.
- Guasch, A. M. (2005). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Madrid. Editorial Alianza.
- González, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Green, D. (2003). *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

- Kubli, P. (2012). *El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo mexicano*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, ENAP.
- Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona. Paidós.
- Maciel, A. (2011). *El objeto terrible y el signo develado: <<Zapatos para toda la vida>>de Guadalupe Dueñas*. México. Universidad de Guadalajara.
- Marchán-Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid. Ediciones Akal.
- Martínez-Artero, R. (2004). *El retrato, del sujeto en el retrato*. España. Ediciones de Intervención Cultural.
- Mayayo, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Madrid. Editorial Nerea.
- Morris, F. (2008). *Louise Bourgeois*, Nueva York. Editorial Rizzoli.
- Néret, G. (1997). *Matisse*. Alemania. Taschen.
- Pollitt, J.J., (1989). *El arte helenístico*. Madrid. Editorial Nerea.
- Pope-Hennessy, J. (1985). *El retrato en el renacimiento*, Madrid. Ediciones Akal Universitaria.
- Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura: (Des) orden visual del arte moderno*. Madrid. Ediciones Akal.
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. México. Ediciones Ve.
- Schneider, N. (1999). *El arte del retrato*. Alemania. Editorial Taschen.
- Silva, A. (2012). *Álbum de Familia: la imagen de nosotros mismos*. Colombia. Universidad de Medellín.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México. Alfaguara.
- Sougez, M.L. (2009). *Historia general de la fotografía*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. España. Editorial Gustavo Gili.
- Walther, I. F., (2007). *Pablo Picasso*. Alemania. Taschen.
- (1999). *Pablo Picasso 1881-1973: El genio del siglo*. Alemania. Taschen.
- Weschler, H. (1977). *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*, Editorial Gustavo Gili.

Conferencias

Colomer, J.L. (diciembre 2013) Curso monográfico: Velázquez y la cultura cortesana, Retratos de estado: un objeto de intercambio, Ponencia presentada en Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Exposiciones

Museo Nacional del Prado, El retrato en el Renacimiento, Madrid, España, 2008, Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-retrato-del-renacimiento/la-exposicion/autorretrato/>

Larrat-Smith, Philip, Louise Bourgeois: el retorno de lo reprimido, Buenos Aires, Argentina, Fundación PROA, 2011. Recuperado de: http://www.proa.org/online/file_347_esp.pdf

Tesis

Arreola, M. E. (2010). Una visión en busca de la poética de Louise Bourgeois(tesis de maestría).Universidad de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León.