



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

## ***LA SENDA DE LA MIRADA***

LA MIRADA EN EL RETRATO COMO ESTRATEGIA DE REPRESENTACIÓN EN LA PINTURA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

ANTONIO NIETO RODRÍGUEZ.

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. AURELIANO EDUARDO ORTÍZ VERA.

MÉXICO MARZO 2011





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.



**DEDICADA A MIS PADRES; MARÍA DE LOS ÁNGELES CORINA RODRÍGUEZ LÓPEZ y ANTONIO NIETO MARTÍNEZ, CON TODO MI AMOR, YA QUE ÉSTE TRABAJO ES UN ESFUERZO COMPARTIDO EN EL CUAL ME HAN BRINDADO SU APOYO INCONDICIONAL, POR TODO MIL GRACIAS.**

**A mis hermanos por su compañía y la alegría compartida.**





## Agradecimientos

A la Dirección General de Estudio de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo otorgado en la realización de estudios de Maestría en Artes Visuales.

Por el gran interés, atención y ayuda para la realización de esta investigación a mi Tutor y Director de tesis el Mtro. Aureliano Eduardo Ortiz Vera, quien con su experiencia y enseñanza fomento el buen camino de esta investigación, Así como a mis maestros en el transcurso del posgrado; Doctora Carmen López, Mtro. Arturo Miranda, Mtro. Javier Ruiloba, cada uno bien sabe cuánto contribuyó en éste trabajo, al Doctor Daniel Manzano por el tiempo dedicado en la revisión de mi trabajo a todos ustedes, mi más sincero agradecimiento.

A mis maestros que han fomentado el quehacer artístico no solo en el sentido teórico y práctico, sino en la producción de obras monumentales que sin lugar a dudas han marcado significativamente mi joven visión entorno al arte y han permeado indiscutiblemente mi quehacer artístico; a Alfredo Nieto y Homero Santamaría gracias por su enseñanza a través de los proyectos. A cada uno de ustedes y a quienes han contribuido a mi formación académica y artística, mil gracias.

Agradezco a Oscar Rodríguez López por el tiempo y dedicación en el diseño de este trabajo.



## Contenido

### *CAPITULO I*

BREVE RESEÑA DEL SURGIMIENTO DE LA IMAGEN .....	15
A MIRADA DEL ARTISTA .....	15
LA IMAGEN Y LA MIRADA .....	31
LA MIRADA DIVINA .....	37
LA PRESENCIA DE ÉL SUJETO .....	44

### *CAPITULO II*

LA MIRADA EN ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS.....	57
HERMENEGILDO BUSTOS; SU VIDA, SU ENTORNO.....	57
PURÍSIMA DEL RINCÓN MIRADA POR BUSTOS.....	62
LA TRASCENDENCIA EN LAS MIRADAS DE BUSTOS.....	68
JUAN O' GORMAN. EN CONTEXTO.....	72
JUAN O' GORMAN ARQUITECTO DE RETRATOS.....	75
JUAN O' GORMAN Y SU AUTORRETRATO MÚLTIPLE.....	83
ARTURO RIVERA.....	87
LA HISTORIA QUE MIRA.....	91

### *CAPITULO III.....*

ANTONIO NIETO .....	99
LA SENDA DE LA MIRADA.....	99
EL PROCESO CREATIVO.....	100
SOPORTES.....	100
EL DIBUJO COMO PROCESO.....	102
RASTROS DE PLATA .....	109
MI MIRADA A TRAVÉS DE LOS OTROS.....	117
LOS FILTROS DE LA MIRADA .....	122
LA PERSISTENCIA DE LA MIRADA.....	127
CONCLUSIÓN.....	132
BIBLIOGRAFÍA.....	134



## NTRODUCCIÓN

Todos los días la primera acción que realizo y que surge de manera natural, es la de abrir los ojos; acto seguido y reiterativo es el tratar de esquivar la pequeña cantidad de luz que se filtra por las persianas de la habitación, síntoma que indica el comienzo de un nuevo día; antes de salir a la calle observo y reviso que todo esté en orden, que el cabello este alineado, que los zapatos se encuentren bien lustrados; todos estos pequeños preparativos son parte de mi quehacer habitual, dentro de ello existe siempre la confidencialidad de la mirada, echar un vistazo a mi persona, a mi entorno, sería imposible percibir mi quehacer sin la seguridad que la mirada me proporciona, y de la cual me sirvo para llevar acabo mi jornada diaria, todo mi labor comienza a partir de una mirada.

Así bien, esa cualidad de poder conocer, trascender y situarse en un tiempo-espacio desde mi personalísimo punto de vista esta mediado y auxiliado por esta capacidad de percibir, de mirar; capacidad que se ha potencializado por medio de la inventiva del hombre, el cual con su sensibilidad y habilidad ha logrado desarrollar y rubricar por medio de imagen visual<sup>1</sup> la aprehensión de su entorno, mostrando a través de éstas, su percepción e interés en relación a su espacio, buscando con esto, acceder, conocer y reconocer el mundo real y por medio de la imagen mostrarnos una parte primordial dentro de su quehacer habitual, dónde a través de la historia se han ido construyendo por medio de diversos materiales de igual manera sobre distintos soportes.

Esta capacidad de representar el entorno por medio de la imagen ha estado íntimamente ligada a la construcción de las civilizaciones, es por ello que las imágenes se vuelven un testimonio de primera mano para tratar de reconstruir e interpretar la historia, de igual importancia se trata de comprender, observar y

---

<sup>1</sup> En adelante se maneja solamente el término *imagen*, entendiéndolo como la imagen visual, a los testimonios plasmados ya sea gráficos o pictóricos etc., esto con fines prácticos de redacción, para agilizar la lectura del documento.

degustar las ocupaciones y preocupaciones de la gente de épocas pasadas, que a la postre, en nuestro tiempo, se presentan como invaluable manifestaciones artísticas y un vestigio de las capacidades de nuestros antepasados.

Así ésta investigación parte de una preocupación muy personal con respecto a la mirada como elemento retroactivo artista-imagen, ya que, para que una imagen pueda surgir, forzosamente debe de existir la confidencialidad del artista, sin embargo, también, la investigación en su fase inicial (Capítulo 1°) busca dilucidar los diferentes y mas importantes momentos en que la mirada se potencializa en la imagen, pero sobre todo, y atendiendo mis intereses como artista, en el retrato; por lo que se debe de establecer que si bien se busca conocer y reconocer los momentos de la mirada en la imagen, no se pretende realizar una historia de la mirada, sino, disponer los momentos mas importantes dentro de la representación de los otros, emergiendo la mirada como un fluido que emana y que permite construir constantes y múltiples interpretaciones.

A través de la investigación ubicaremos al lector en diferentes etapas históricas, buscando colocar en tiempo y espacio las repercusiones de la mirada en la imagen, en principio recorreremos aquellas primeras manifestaciones que se confeccionaron como imagen y de las que podemos valernos para incursionar en el tema, en éste caso las pinturas rupestres, donde se parte hacia la conquista de lo visual por medio de la imagen; Depuración, técnica y belleza será la manera en que se mostrará, la exploración de la forma en la representación; con los griegos, quienes se valieron de la mirada para depurar técnicamente su quehacer, sobre todo en la escultura, que gracias a su material son las que mayormente se han preservado. Más prosiguiendo con la búsqueda dentro de nuestro quehacer indagaremos en las cualidades y poderes que la imagen como medio de representación adquirió, sobre todo por creencias mágicas confinadas a la mirada como medio de permanencia, a través de los bellísimos retratos del Fayum, o la mirada que nos contempla, representada en la mayoría de los Iconos medievales, hasta llegar a la representación fidedigna del sujeto a través del retrato, que surgió a finales del siglo XIV.

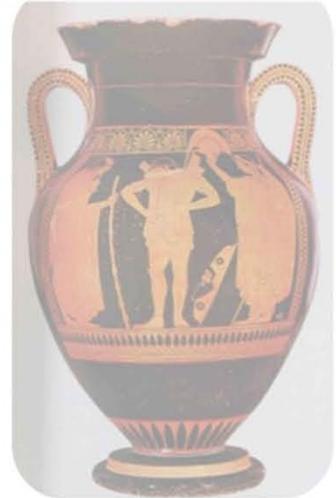
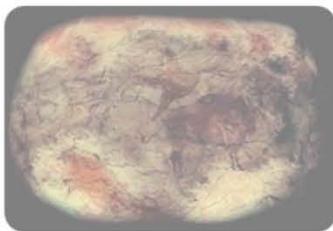
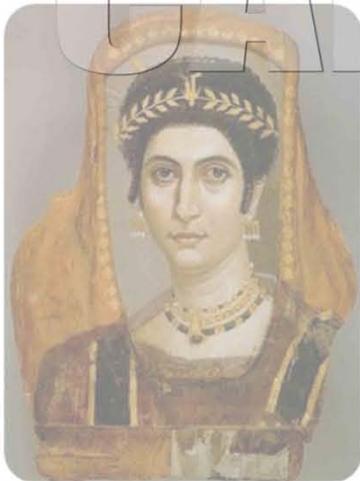
Este desplazamiento en tiempo y espacio permitirá recorrer los diversos parámetros y cánones sobre los que se labraron las primeras imágenes y en consecuencia, ésta investigación busca identificar las primeras manifestaciones artísticas entorno a sujetos concretos, es decir de retratos, donde podemos trazar líneas que convergen, que prevalecen e imperan hasta hoy día y que han permitido labrar el quehacer retratístico contemporáneo, por lo que también analizaremos la manera en que se ha permeado este conocimiento en México.

En México existe un gran repertorio de artistas que han acudido al retrato para desarrollar su propuesta plástica, sin embargo, para fines prácticos de la investigación se delimito desarrollar el trabajo en relación a la obra de tres artistas, esto principalmente por que han influido en mi trabajo y quehacer personal. Analizo sus procesos y los emparento con los míos, dándome cuenta que existen líneas en común y que están marcados por un vínculo afín, la mirada y la representación de los otros, aunque claro esta, cada cual valiéndose de sus recursos y habilidades técnicas así como compositivas.

Finalmente esta propuesta consiste en una serie de ejercicios de representación de los otros y su mirada, en los que la investigación influyó no solo para abrir un panorama más amplio, sino para sustentar el trabajo, desde un sentido no solo visual y plástico sino también teórico. Sin lugar a dudas, marcará una línea divisoria entre mi trabajo antes de la investigación y después de ella.

*“La senda de la mirada”* es una reflexión personal sobre la manera en que ha sido canalizada la mirada en la imagen, sobre todo en el retrato y como esta repercusión ha sido un detonante que una y otra vez se está re-significando dentro del quehacer artístico a través del tiempo, vigente hasta hoy día. La idea primordial de esta investigación se centra en los mecanismos y estrategias de representación que abordan, exploran y experimentan a través de la representación de sujetos concretos y la articulación de la mirada como un medio de inacabable exploración, que permiten crear nuevos mecanismos y lenguajes de representación.









## CAPITULO I

### BREVE RESEÑA DEL SURGIMIENTO DE LA IMAGEN

#### *L*A MIRADA DEL ARTISTA

*“El arte es solo una visión más directa de la realidad”*

*Henri Bergson.*

*“Nada es bello en sí mismo, sino en relación con su finalidad”*

*Sócrates.*

*“La imagen es universal pero siempre particularizada”*

*Jaques Aumont.*

*“Cuando un pintor tiene un bello arquetipo, trabaja con él muchas imágenes, a fin de que sólo una mínima parte de la belleza se le escape.”*

*Eneas de Gaza.*

Actualmente poseemos gran cantidad de recursos tecnológicos, por medio de los cuales con un simple clic, podemos crear, obtener o simplemente apreciar y contemplar, infinidad de elementos visuales, llámense artísticos o no; desde impresos de imágenes que contienen referencias directas de pinturas, dibujos o grabados, como imágenes, qué, con las posibilidades tecnológicas, se nos presentan en movimiento, tal como el cine y la televisión, hasta las simples propagandas, o en un carácter más estructurado la publicidad, que día a día nos llegan a cantidades, y que, a grosso modo, construyen parte de nuestro transitar diario por la ciudad, nutriéndonos con esplendoroso colorido de formas y contenidos, del mismo modo atiborrándonos en nuestro espacio, nuestro



transitar de un modo impresionante, prácticamente sofocante en medio de la urbe.

Las posibilidades de la imagen, hoy por hoy, ofertan y gozan de un gran prestigio como medio de propagación de ideas, emitiendo al igual que desde el pasado un lenguaje universal y de gran impacto dentro del entorno social.

En nuestros días, la imagen, es de gran importancia ya que las distancias geográficas se han acortado, hoy, se vuelve tan fácil poder acceder y obtener un panorama parcial, pero preciso, de cualquier región al otro lado del continente, inclusive en tiempo real, y si bien es cierto, que también, la palabra y el lenguaje escrito nos mantiene en constante y permanente contacto informativo, no causa el mismo efecto, ya que la imagen nos traslada, nos remite, en ella, podemos encontrar un lenguaje que se torne universal, y por medio de éste, ofertar una idea que pueda emitir algún tipo de mensaje a quien la contemple; *“Antes de la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies de de las rocas o de las cavernas<sup>2</sup>”*, del mismo modo, la imagen, posee la cualidad de aglomerar de una sola mirada una gran cantidad de individuos:

*“La imagen es mas contagiosa, más virulenta que el escrito. [...], la imagen tiene el don capital de unir al creyente. Por identificación de los miembros con la Imago central del grupo. No hay masas organizadas sin soportes visuales de adhesión. Cruz, Pastor, Bandera roja, Marina. Siempre que las multitudes se ponen en movimiento, en Occidente, procesiones, desfiles, mítines, llevan delante el icono del santo o el retrato del jefe...<sup>3</sup>”*

Así pues, aunque la imagen es más sugerente y atrayente, que la palabra o el escrito, debemos decir, que son éstos elementos, los que a largo de la historia se han complementado para la edificación de la civilización moderna tal como se nos presenta hoy día; sin embargo, la imagen, generalmente perturba o fascina de una forma más incisiva y seductora en nuestros adentros;

<sup>2</sup> Read, Herbert, Imagen e idea, México, Fondo de Cultura Económica, 4<sup>a</sup> reimpresión 1980, p. 16.

<sup>3</sup> Debray, Regis, Vida y muerte de la imagen, España Ed. Paidós, 1994, p. 80.



*“La imagen pintada tiene aún sobre la palabra el privilegio mismo de las cosas, que es decir con una línea, con un color, lo que necesitaría tratados para explicarse de palabra. Y esto es por que toca en nosotros regiones que la palabra no alcanza nunca, pero donde se prepara y construye, sin embargo toda palabra<sup>4</sup>”.*

No obstante, para comprender mejor como es que el hombre ha plasmado sus inquietudes por medio de la imagen, nos adentraremos un poco en las lejanas anécdotas, experiencias y vivencias en las cuales él se ha volcado, para poder entender, comprender, la función de la imagen y su papel en el desarrollo social humano; podemos precisar qué, la búsqueda en el acto de realizar una imagen se da con el fin de representar, inventar y entender el entorno, su entorno y su función dentro del mismo, determinado específicamente por las condiciones sociales y geográficas en las que en su momento se gestó.

Para comenzar el recorrido entorno a la imagen precisaremos lo que por esto se entiende, en el diccionario esencial de la lengua española, se define imagen como: << 1. *Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.* >> Podemos advertir como ésta definición, nos remite de manera instantánea a comprender que la imagen existe materialmente, por lo tanto, es un medio tangible, concreto y realizado por medio de unos materiales y una sensibilidad desarrollada por ciertos individuos, obteniendo su referencia, su modelo, dentro de su mismo marco, el entorno; sin embargo, imagen también es, según la misma referencia<sup>5</sup>: <<2. *Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado*>>. Adquiriendo la imagen, aquí, un peso simbólico de presentar, de revelar, ya no sólo lo que es sensible dentro del entorno; *si no creándolo*, dotándolo de presencia, volviendo visible lo incorpóreo; como un ser con atribuciones mágicas, trastocando lo misterioso, volviéndose inclusive divino.

Estas determinantes han prevalecido hasta prácticamente hoy día, claro está, valiéndose ahora de un sinfín de aditamentos, incluidos en ello los

<sup>4</sup> Paris, Jean, El espacio y la mirada, Ed. Taurus, p.113.

<sup>5</sup> Real Academia Española, Diccionario Esencial de la lengua española, Espasa Calpe, 2006.



tecnológicos, con los que hoy puede realizarse e incursionar en los quehaceres de la experiencia visual. Así pues, la imagen en esencia, se ha desarrollado habitualmente dentro de toda la historia de la humanidad, por tanto consideraremos qué:

*“la imagen es siempre modelada por estructuras profundas, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica (a una cultura, a una sociedad); pero la imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas.<sup>6</sup>”*

De tal suerte, las manifestaciones por las cuales ha transitado la imagen han sido diversas, pero parece prevalecer el que ha sido una constante exploración del hombre por entenderse y proyectarse de una manera más íntima dentro de su entorno y todo aquello que suscite en sus entrañas. *“La imagen tiene como función primera el asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual: desempeña un papel de descubrimiento de lo visual<sup>7</sup>”.*

Es por medio de la imagen, que el hombre, trata de comprender su espacio y por medio de plasmar sus ideales, aspiraciones o referentes, transgrede su medio, y hace constatar en cierta forma su hegemonía sobre su entorno;

*“la imagen está basada en la propia estructura de la realidad. El concepto de significación plástica, no es otra cosa que la expresión de una doble operación selectiva, primero perceptual y después representativa, que la imagen hace de la realidad.<sup>8</sup>”*

Basta el adentrarnos un poco en las lejanas y primeras manifestaciones visuales, representadas sobre soportes análogos irregulares, tales como las rocas

---

<sup>6</sup> Aumont, Jaques, La imagen, Paidós, Col. Comunicación, Buenos Aires, 1992, p. 138.

<sup>7</sup> Ídem. P. 85.

<sup>8</sup> Villafañe, Justo, Introducción a la teoría de la imagen, Ed. Pirámide, 2000, España, Pág. 53.



o las paredes las cuevas, para tener un referente preciso de las transformaciones a las que la imagen se ha sometido y la carga simbólica a la cual innatamente esta adherida.

El hombre primitivo gradualmente fue volviéndose más analítico-reflexivo, de las facultades que poseía, tanto fisiológicas como creativas e inventivas. Paulatinamente adquirió y desarrollo herramientas, que a la postre manipularía; las mismas, se volvieron indispensables para el desarrollo no sólo de sobrevivencia, sino además, reeditaron de una forma intelectual, ya que, al hacer memoria



Figura 2 "Caballo" h.15000-10000 a. C.

*Pintura Rupestre; Lascaux, Francia*

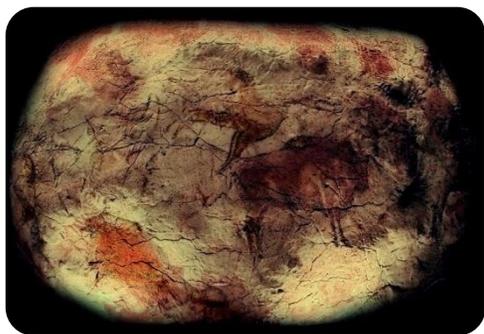


Figura 1 "Techo de Altamira".

*h. 15000-10000 a. C.*

de ciertos acontecimientos que le afectaban o involucraban directamente, tal como la caza, logró trasgredir y desarrollar un lenguaje visual que le era significativo, al abstraer, capturar y plasmar elementos en una aprehensión mágica, creando de su experiencia cotidiana con los animales, imágenes;



*“...este arte se ha consagrado a una conquista mágica de lo real: dibujar en la roca ciervos, bisontes, cabras, es tanto como acosarles en lo sobrenatural, guiarles hacia las lanzas y las flechas. Es, siguiendo la naturaleza misma de la visión, plantearse que existen en otra parte, pero tan estrechamente ligados a estas representaciones que éstas parecen dominar su vida secreta. Nunca se expresara con mayor franqueza la confianza de los hombres hacia la tierra que habitan, hacia los recursos de su propia habilidad<sup>9</sup>”.*

Las manifestaciones que plasmaron y desarrollaron, representaban animales, qué, automáticamente forzaban a abstraer y concentrar la atención ante su presencia. Su acto encarnaba, una *aprehensión mágica*, de éstos, ya qué, le eran difíciles de cazar, por lo tanto, la imagen era un medio de aprisionar a estas bestias, de conquistarlas, a través de esquematizaciones pictográficas perpetuadas en aquellos soportes rudimentarios, actualmente, bellísimos testimonios de la habilidad e ingenio del hombre de aquellos ayeres, *“...esos cazadores primitivos creían que solo con pintar a sus presas –haciéndolo tal vez con sus lanzas o sus hachas de piedra- los animales verdaderos sucumbirían también a su poder<sup>10</sup>”*. Observamos que la imagen desempeñaba una función análoga, estas representaciones no estaban destinadas a resguardarse como obras artísticas ni tenían una función contemplativa, ni de ornato, más bien, la imagen, quedaba destinada como un objeto activo funcional, por medio del cual los animales sucumbieran rápidamente ante el cazador, el hombre.

Por medio de la imagen, paulatinamente se logra conquistar la función analítica de mirar, que fue gradualmente adquirida por los hombres, a través del acto que determina realizar una imagen. *“Mirar es un ver aumentado por las intenciones<sup>11</sup>”*.

*“Al ver, hacemos muchas cosas más: experimentamos lo que está ocurriendo de una forma directa; descubrimos algo que nunca habíamos percibido o posiblemente mirado; nos hacemos conscientes, a través de una*

<sup>9</sup> Paris, Jean, Op. Cit., p.47.

<sup>10</sup> Gombrich, Ernest, La historia del Arte, 16ª edición en español, 1997, Phaidon, China, p.42.

<sup>11</sup> Zamora, Águila, Fernando, Filosofía de la imagen, Col. Espiral, UNAM, 2007, P. 250.



*serie de experiencias visuales, de algo que eventualmente llegamos a reconocer y saber; contemplamos cambios mediante la observación paciente. Tanto la palabra como el proceso de la vista han llegado a tener implicaciones mucho más amplias. Ver a llegado a significar comprender<sup>12</sup>”.*

La observación constante se articula ya como un complejo proceso inteligible, quien ejecuta un acto de mirar, se encuentra inmerso en una profunda meditación, no es solo un ver indiferente, inocente, *“mirar es otorgar un privilegio<sup>13</sup>”*, qué, por el simple hecho de hacerlo involucra un acto de concentración, de estudio, de reflexión, por ende, no solo transita con sus ojos su hábitat si no que los dirige, ve y comprende los acontecimientos, que dentro del entorno le interesan, abstrayéndolos y perpetuándolos en esos majestuosos vestigios, los cuales por cualidad y materia, algunos, han prevalecido y gracias a ello, hoy día podemos citarlos.

Es trascendental saber, ahora, que si bien es cierto que toda esa magia vertida en las imágenes, es de una gran repercusión y de la cual hay que tomar en cuenta, no puede referirse a ella, más que como sucesos aislados, significativos, sí, para determinados grupos, quienes realizaban a partir de ellas, ciertos ritos mágicos, donde la imagen no tiene mayor trascendencia que la de un ente fantástico para la aprensión de formas; buscando como finalidad la caza de sus animales, una búsqueda natural de la preservación de su misma existencia, un acto básico de la vida diaria, de su cotidianidad, de su ciclo de vida; por lo cual debemos mirar más adelante y observar como las imágenes siguen proliferando ahora visas con otros ojos y otras finalidades.

La historia de la imagen paralelamente nos muestra el desarrollo social humano adquirido, a través de la misma, podemos distinguir como en cada faceta, ésta, es muy significativa y cambiante, ante las aspiraciones determinadas en todo momento por los ideales y los requerimientos donde la misma se desarrolla, por lo tanto, de ahora en adelante debemos partir de la premisa de que:

---

<sup>12</sup> Dondis, A. D. La sintaxis de la imagen, Introducción al alfabeto visual, Gustavo Gili, 5ª Ed., España, 1984, p.19.

<sup>13</sup> Paris, Jean, Op. Cit. p.113.



*“...toda la historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias<sup>14</sup>”.*

Sin embargo parte importante dentro de nuestra investigación es el de mirar cómo es que la conquista visual y sensitiva, también ha desempeñado un papel predominante para el desarrollo visual, en ello implícito el desarrollo humano artístico, por lo cual no debemos perder de vista el desarrollo técnico y práctico, en el cual se ha desarrollado la creación artística, atendiendo principalmente, mis intereses como artista visual.

Egipto se proclama como el lugar donde comienza la expansión del arte, debemos decir que los Griegos se inspiraran en éstos para su propio desarrollo, y bien es sabido que en Occidente la referencia inmediata procede de los Griegos, por ello de radical importancia, saber que Egipto, es precursor y digno portador del estandarte del cual hay que partir si queremos comprender y entender las facetas a las cuales la imagen está adscrita.

Es en el Antiguo Egipto de los Faraones, donde encontramos el inicio y la construcción de una sociedad; en ella se demuestra su cultura por medio de maravillosas edificaciones piramidales, algunas de las cuales aun podemos contemplar, aunado a esto la proliferación de imágenes, entre otros tantos aportes que contribuyeron al desarrollo social humano.

Encontramos la imagen, aquí, como un proceso de remplazo, de sustitución, sobresaliente, ya, en el hecho de ser un medio tangible, concreto, donde las habilidades técnicas comienzan a desarrollarse, y que, a pesar de su belleza y extraordinario oficio, aún, se denota cierta candidez por parte de los artistas, cuestión que más adelante observaremos.

La imagen se manifiesta, ahora, como un objeto concreto, sensible, el cual estaba destinado para servir como medio de permanencia al individuo después de perecer.

---

<sup>14</sup> Gombrich, Ernest, Op. Cit., p. 44



*“Esta escenificación se puede ver como la expresión de un deseo inscrito desde el origen en el núcleo de la imagen: abrir un paso entre lo visible y lo invisible, lo temible y lo tranquilizador. Conmutador del cielo y de la tierra, intermediario entre el hombre y sus dioses, la imagen cumple una función de relación. Pone en contacto términos opuestos. Al asegurar una transición (de sentido, de gracia o de energía), sirve de enlace<sup>15</sup>”.*

Las primeras imágenes que podemos inscribir, en mayor medida, y tal vez por su constitución material y cualidad imperecedera, son las esculturas. Por medio de éstas, se lograba preservar y dotar de un cuerpo sensible a las almas, señaladas también como *psique* ó *Ka*, ésta era considerada cómo: *“una entidad que estaba viva, pero solo manifestaba su existencia tras la muerte del hombre en que moraba<sup>16</sup>”*. Así pues, las esculturas y las obras que se realizaban en aquellos tiempos, fungían como el medio material, en el cual, el alma, se postraría eventualmente, para después proseguir su camino hacia el más allá, donde subsistiría eternamente, *“las estatuas antiguas eran un medio para vencer tanto a la muerte física como a esa muerte más destructora todavía que es el olvido.<sup>17</sup>”*

En un principio, solamente los faraones, que eran <<las encarnaciones divinas>>, eran susceptibles a ser inmortalizados, progresivamente se incorporaron al ritual, los nobles, y todos aquellos que se creían dignos de perpetuar su trayecto hacia el más allá ordenando que se les elaborará una laudable sepultura, ya que solo:

*“las personas opulentas podían permitirse el costoso proceso de momificación. Para obtener una “buena” momia se necesitaban cerca de quinientos metros de vendas de lino; un gasto que hubiera tragado la renta de un año de un trabajador. Hay que añadir además el coste de las*

<sup>15</sup> Debray, Regis, Op. Cit. p.41.

<sup>16</sup> Azara, Pedro, El ojo y la sombra, Una mirada al retrato de Occidente, ed. Gustavo Gili, España, 2002, p.29.

<sup>17</sup> Ídem., p.38.



*sustancias químicas y de los otros ingredientes y de los honorarios, seguramente nada exiguos, de los artesanos especializados.<sup>18</sup>*

Así pues, la momificación conservaba el cuerpo y lo preparaba en su recorrido hacia el más allá.

Para los egipcios, no sólo bastaba la preservación del cuerpo, por lo cual los faraones mandaban a esculpir su efigie;

*“Los egipcios creían que la conservación del cuerpo no era suficiente. Si también se perennizaba la apariencia del faraón, con toda seguridad este continuaría existiendo para siempre. Por ello, ordenaron a los escultores que labraran el retrato del faraón en duro e imperecedero granito, y lo colocaran en la tumba donde nadie pudiera verlo, donde operara su hechizo y ayudara a su alma a revivir a través de la imagen<sup>19</sup>.”*

Podemos advertir aquí, que las representaciones egipcias, definieron y consagraron un *estilo*, que es muy exclusivo y característico de sus obras; por un lado, toda obra realizada adquiría un peso simbólico impresionante, pues preservaba de algún modo al ser, por lo cual debemos mirar al arte egipcio como un arte funerario, sin que por ello pierda relevancia, por el contrario en esto, podemos vislumbrar su principal característica. Otra singularidad que es permeable, que podemos señalar, y que ayuda a confirmar su estilo, se da en gran medida por el artista, y su notable *mecanización*, ya que él no hace referencia inmediata de su entorno, de su modelo, si no que acude al bagaje adquirido, generación tras generación y realiza sus obras a partir del conocimiento que es considerado idóneo y lo realiza de esa forma, sin mayor pretensión a lograr cierta originalidad.

*“[...] Ni a los pintores, ni a ninguno de los que tienen por oficio reproducir actitudes o cosa semejante, les estaba permitido apartarse de esos modelos para abrir nuevas vías, ni imaginar nada que pudiera diferir de*

---

<sup>18</sup> Ricci, María, Franco [Com.], El Fayum, Ed., Italia, 1999, P, 19.

<sup>19</sup> Gombrich, Ernest, Op. Cit. p.58.



*las representaciones tradicionales. Y ahora tampoco estaba permitido, ni en las representaciones figuradas ni en la música en su conjunto. Por otra parte, si examinamos las pinturas y escultura hechas en ese país hace diez mil años (y cuando hablo de diez mil años no es una forma de hablar, sino un hecho), nos daremos cuenta de que, comparadas con las de los artistas del presente, no son ni más bellas ni más feas, sino que responden a la misma técnica<sup>20</sup>.*

Es de tal suerte el arte egipcio, una búsqueda de preservación, de renacimiento, donde la imagen interviene y juega un papel predominante. Prevalece un automatismo en la mirada de los artistas, dónde, por medio de la repetición de un conocimiento, florece una invariable reproducción de obras, que son los referentes inmediatos con los cuales debemos equiparar al arte egipcio. Más no podemos definir retrato, como actualmente lo definiríamos, el porqué, es por demás evidente ya que nosotros equiparamos e inclusive buscamos cierta afinidad o empatía entre el sujeto y el retrato, existiendo, antes que cualquiera otra característica, una exploración directa del artista sobre su modelo, determinando aquí, un reconocimiento del artista sobre un individuo concreto, cuestión no dada en la representación egipcia, ya que en ésta sólo traduce un lenguaje del supuesto retrato por una jerarquización dada a través del tamaño, más que acudir verdaderamente a los rasgos que determinen a cierto individuo como tal, con su características únicas.

Es en ellos, dónde continua la conquista visual, a partir de plasmar lo que ellos sabían y no lo que contemplaban; importante es saber que a partir de éstos elementos, se glorifica y determina el desarrollo del arte egipcio, mostrando en sus obras diversidad de escenas cargadas de simbolismos que permitieran al difunto acceder a la otra vida sin ningún tipo de privaciones, de carencias, esperando a la postre la resurrección del individuo en su sepulcro.

---

<sup>20</sup> Besancon, Alain, La imagen prohibida, Ed. Siruela, España, 2003, p. 47, Apud, Platón, Las leyes, 656 e-657 a.

*“En efecto, para los egipcios, la vida en la tumba, tras la muerte, proseguía sin cambios ni alteraciones sustanciales con respecto a la vida en la tierra. Por esto, el hombre debía ingresar en el reino de los muertos con todas sus pertenencias, dado que la muerte ocasionaba un simple desplazamiento de morada: de la caverna del mundo, como la hubiera calificado Platón, a la caverna de la tumba<sup>21</sup>”*



Figura 3. “Akenatón y Nefertiti con sus hijos”, h. 1345 a.C.

Relieve en piedra caliza de un altar

De tal forma descubrimos como gradualmente, el hombre, por medio de la imagen ha descubierto maneras paralelas, profundas y expresivas del lenguaje, llenando a la misma, de una carga simbólica impresionante. Sin embargo, en el arte egipcio, aún, existe una supremacía de contenido simbólico en la imagen, la imagen significa, es particularizada, por ello solo conserva; el artista ve, más no mira, por ello la repetición; *“ver equivale a registrar mecánicamente formas y colores, mirar vale mucho más: es sujetar el ser en el espacio por una operación voluntaria en la que el rostro y el cuerpo enteros participan<sup>22</sup>”*. La imagen como representación y entendimiento del entorno, tanto sensible como material, apenas se comenzará a esbozar inherentemente a ella, las posibilidades que la misma proyecta.

Es en la antigua Grecia donde las ejecuciones artísticas sufrirán un considerable cambio de percepción, anexo a ello, la variable en la representación; los egipcios, como hemos ya señalado, realizaron sus obras a partir del conocimiento, *“mientras que los griegos comenzaron a servirse de sus ojos<sup>23</sup>”*, para explorar e innovar en la proyección artística. Podemos observar como en las esculturas hay, ya, una intención *en el hacer*, que determina una variante no vista

<sup>21</sup> Azara, Pedro, Op. Cit., p.58.

<sup>22</sup> Paris, Jean, Op. Cit., p.58.

<sup>23</sup> Gombrich, Ernest, Op. Cit., p.78.

hasta ese entonces, y aunque en ello las formas realizadas, en un principio, se presentaran con cierta flaqueza y deficiencia técnica, también es a partir de aquí, que se establece un vínculo por el cual se comienza una observación y un análisis en la construcción de las obra.

Dónde podemos observar mayormente la superación y el aporte griego, en el umbral de su quehacer, es en las esplendorosas vasijas cerámicas que los artesanos de aquel entonces realizaban, donde aún, se advierte la influencia egipcia, más sin embargo, existía también, movimiento en las formas representadas, insistiendo en una mayor estructura compositiva, presentada por la inquietud y la mirada del artista, explorando las posibilidades hacia el hacer, no sólo, se representaban las figuras esquematizadas como en todo el arte egipcio.

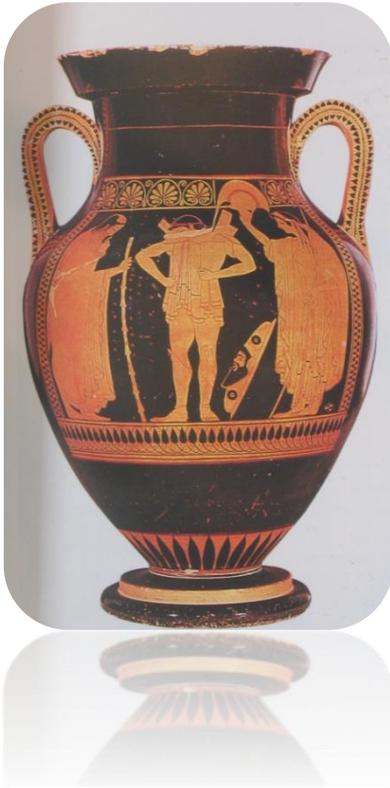


Figura 4. "Guerrero ciñendo la armadura", 510-500 a. C.

Un ejemplo donde podemos observar un considerable cambio en la aspiración del artista por explayarse en su quehacer, es una vasija realizada, quizá, un poco antes del año 500 a. C., donde el artista, presenta, y representa un pie visto de frente; radical cambio en las aspiraciones técnicas, sensibles para la representación plástica de aquel entonces, donde anteriormente jamás este modo, *de mirar*, se había plasmado, el cual actualmente

denominamos como escorzo. *"Significa que el artista no se propuso ya incluirlo todo, dentro de la pintura, en su aspecto más claramente visible, sino que tuvo en cuenta el ángulo desde el cual veía el objeto<sup>24</sup>".*

El escorzo en Occidente, goza de un gran prestigio y es una manera de establecer, conocer, el mundo sensible de una manera más adecuada a cómo se

<sup>24</sup> Ídem, p.81.



nos presenta, estableciendo las diferencias y el orden que configuran la transcripción de un objeto a una imagen y es por medio de ésta que podemos referirle y definirlo.

A esta variante podemos distinguirla como una intención, que debemos categorizar, dando valía al artista, ya que aquí se incorpora un aspecto fundamental e inclusive metodológico dentro del que-hacer artístico.

Podemos identificar que el artista se traslada en un espacio, del cual, paulatinamente produce una experiencia fenomenológica, que le proporciona un modo diferente de interactuar con su entorno y todo lo que dentro del mismo suscita, para de esto adquirir un bagaje y representar con otras intenciones, con otros ojos. Richard Wollheim, llama a este proceso, *ver-en*, que posibilita al artista de una conciencia sobre su quehacer.

El *ver-en*, podemos considerarle como la herramienta que se adquiere a través de la experiencia misma y es promovida por una práctica constante.

En el arte griego podemos catalogar el *ver-en* cómo:

*“un tipo especial de percepción desencadenado por la presencia dentro de un campo de visión de una superficie diferenciada. [...] Cuando la superficie es adecuada, entonces se produce una experiencia con cierta fenomenología, que es el rasgo distintivo de ver-en. [...] Llamo a este rasgo fenomenológico distintivo <<duplicidad>> porque, cuando se produce el ver-en, suceden dos cosas: soy visualmente consciente de la superficie que estoy mirando y distingo determinadas cosas delante, o (en ciertos casos) detrás de otra<sup>25</sup>”.*

Es en esto que cobra relevancia el arte griego, ya que en él, nace un aspecto diferente de representar, se da una observación ante el modelo, que posibilita el desarrollo, tanto técnico como práctico en el progreso plástico visual;

---

<sup>25</sup> Wollheim, Richard, La pintura como arte, Visor, España, 1997, p. 58.

*“Se cree con frecuencia que lo que hacían los artistas era contemplar muchos modelos y eliminar los aspectos que no le gustaban; que partían de una cuidada reproducción de un hombre real y que lo iban hermoseando, omitiendo toda irregularidad o todo rasgo que no se conformara con su idea de un cuerpo perfecto.”<sup>26</sup>”*

Por lo cual presenciamos una nueva conquista del artista sobre el uso de sus materiales, posibilitando la exploración y experimentación sobre ellos, además imponiendo sobre éstos, una manera de hacer, de expresar, en sí mismo predestinan un estilo. No debemos dejar del lado, ni olvidar qué, aún aquí, el artista no es considerado como tal, sino sólo un artesano más, cuestión que gradualmente en tiempos venideros cambiaría.

Las obras de los griegos conquistaron el movimiento, el espacio y la forma; al mismo tiempo, logran una separación al ya no corresponder totalmente al arte



funerario, gradualmente se han de proyectar nuevas inquietudes, como la de representar a sus glorias deportivas (entre otras), esas hermosas figuras, la gran mayoría disipadas por el tiempo, dónde, conquistaron la correcta ejecución anatómica y consiguieron añadir a sus obras <<los movimientos del alma>>, como los definiría Sócrates, donde la obra adquiere ahora, *expresión*, y posibilita la transmisión de sentimientos, a través de los movimientos del cuerpo.

Mas sin embargo, aquí, podemos observar cómo a pesar del gran dominio técnico que las obras revelan y que podría

Figura 5. Mirón. “El discóbolo”. 450 a.C.

<sup>26</sup> Gombrich, Ernest, Op. Cit., p.103.



habilitar el surgimiento de la mirada en la imagen y del retrato, aún estás no se logran, ya que por un lado, la mirada es al conjunto de la imagen, sin gozar de algún privilegio ni relevancia y por otra parte no podemos inscribir el retrato en las idealizaciones a las cuales las figuras estaban impuestas.

Por demás, consideró, que sus obras no mostraban individualidad se detonan frías e inexpresivas, jerarquizan su condición sobrenatural, su perfección, lo cual los aleja de la miseria y las emociones humanas; no existía el ímpetu por delimitar, dotar, o expresar los rasgos característicos, que definirían algún retrato, cualquiera que fuera, por lo cual sigue una supremacía de la mirada del artista sobre las representaciones; sí existe un impresionante avance técnico y compositivo en la imagen, en relación a lo ejecutado hasta ese entonces. Lo que podemos denotar e inscribir a partir de que:

*“los griegos separan la vista de la experiencia y de la acción para unirla al conocimiento de las causas y de los principios. El ojo, órgano de lo universal, libera de lo empírico. Gracias a él, el sujeto accede a la objetividad. El deseo de ver es deseo de verdad, la evidencia es el reordenamiento óptico de las apariencias<sup>27</sup>”.*

No obstante el retrato y la mirada en la imagen todavía no alcanzan el esplendor, ni el privilegio que en épocas siguientes estas lograran adquirir y que en el subsecuente apartado abordaremos.

---

<sup>27</sup> Debray, Regis, Op. Cit. p.151.



## LA IMAGEN Y LA MIRADA

*“¡Qué cosa más excelente, superior a todas las cosas creadas por Dios! ¿Qué alabanzas pueden hacer justicia a tu nobleza? ¿Qué pueblo, qué lenguas podrán describir exhaustivamente tu función? El ojo es la ventana del cuerpo humano a través del cual descubre su camino y disfruta de la belleza del mundo. Gracias al ojo, el alma permanece contenta con la prisión corporal, porque sin él una prisión así sería una tortura”.*

Leonardo da Vinci.

“Quien no comprende una mirada, tampoco comprenderá una larga explicación”

Proverbio árabe.

“En los ojos de los retratos de El Fayum resplandece la llama de la vida inmortal.”

André Malraux.

“El retrato de El Fayum es también un desafío a la eternidad”

Jaques Edouard Berger.

## EL FAYUM

Realizamos un breve recorrido por los principales complejos donde se manufacturaron nuestras primeras imágenes, en ellas podemos advertir paralelamente el desarrollo tanto social, económico y político e inclusive religioso, por demás la importancia de referir, de decir que la mirada del artista es vital para desarrollar tal empresa, y ésta, gradualmente ha redituado en la conformación paulatina de un oficio confinado, a una especialización, y dónde gradualmente



entrados en el mundo grecorromano el artista cobrara cierta relevancia dejando del lado la condición de artesano para ser considerado un individuo superior:

*“se ve exaltado muy por encima del común de los mortales: pues ni el zapatero ni el carpintero abrigaran jamás las <<Ideas del Pensamiento>> [...] Una promoción que no sería olvidada ni en el Renacimiento, ni en el romanticismo ni en la época contemporánea<sup>28</sup>”.*

Debemos retomar el principal objetivo de este trabajo el cual es la mirada en la imagen, por lo cual debemos transitar hacia delante en términos de espacio y tiempo y situarnos ahora en los primeros tiempos de nuestra era con los romanos, quienes, a través de la propagación de su hegemonía, gradualmente se instauraron como un nuevo imperio, el cual a la postre produciría entre otras cosas, la proliferación de recursos artísticos, desde los maravillosos vestigios arquitectónicos, hasta los que nos interesan para nuestra investigación, los retratos fúnebres, especialmente los realizados y encontrados en el antiguo Egipto en la región de El Fayum.

Esta delimitación nos permite penetrar íntimamente en el quehacer de esta investigación, ya que en estos extraordinarios retratos, la característica primordial es la mirada. Los retratos de El Fayum buscaban trascender principalmente como un medio de persistencia.

Anteriormente, las imágenes no mostraban la mirada del representado, esto asociado a diversas creencias mágicas y místicas confinadas a la mirada. La trascendencia de ésta a través de la historia, ha sido tal, que muchas de las primeras obras se realizaban sin la incorporación de la misma, por muy naturalistas que estas fueran y con una correcta disposición anatómica, se concluían sin la incorporación de los ojos, o con cierta sutileza se les recubría:

*“[...] a menudo las estatuas mas arcaicas tenían formas antropomórficas simples o apenas insinuadas. Eran figuras incompletas, carecían de ojos o tenían los ojos cerrados o cubiertos por guijarros o conchas. Por muy*

<sup>28</sup> Besancon, Alain, Op. Cit. P.65.

*realista que fuera parece como si, en el último momento, el artista hubiese contenido y cegado la imagen, hubiese querido evitar otorgarle una excesiva libertad y la posibilidad de desenvolverse sin problemas en el mundo de los vivos.<sup>29</sup>*



**Figura 6. “Retrato de Isidora”  
Comienzo del siglo II**

*Encausto sobre tabla 33.6 17.2 cm.*

Claramente se aprecia que la imagen ha adquirido una importancia significativa, suscitada en cierta manera por el rol social al que estaba adscrito, gradualmente se confiere una notoria importancia a la mirada, de la cual, anteriormente se creía que si a una imagen se le representaba tal cual, incorporando los ojos, [sobre todo en las esculturas], nada impediría que *¡cobrara vida!*, esto por supuesto forma parte del anecdotario y del asombro al cual naturalmente la imagen como medio de representación ha estado conectada.

Es por ello que estos sorprendentes retratos mortuorios son dignos de analizar y de los cual nos serviremos para proseguir en nuestro trabajo.

Una vez expandida la dominación romana por tierras egipcias, se logró que prevalecieran ciertas costumbres que los egipcios por su cultura e historia habían labrado, entre éstos los ritos funerarios, en cuyos féretros están depositados los retratos referidos. Debemos señalar que existió una hibridación de culturas de las cuales se logró refinar y manufacturar estos asombrosos retratos, por un lado mencionamos que los egipcios mantuvieron la tradición de momificar a sus

<sup>29</sup> Azara, Pedro, Op. Cit., p.34.



muertos, pero evidenciando la mescolanza de estilos podemos observar [en los retratos] la estilización, la moda y ornatos entre estos collares, diademas, vestido e inclusive los peinados de procedencia helenística - romana, palpables en la gran mayoría de las efigies, y con los cuales actualmente, tenemos un referente por demás ilustrativo de las características y la moda impuesta en aquella gran cultura.

Los retratos factiblemente, se dice, fueron realizados cuando el modelo aún estaba en vida, por lo cual podemos decir que posiblemente se trata de retrato:

*“[...] los retratos de El Fayum, antes de ser mascarillas funerarias, tuvieron otra función sino ornamental, al menos domestica. Se sabe por Plinio que la tradición Romana no ignoraba el retrato de costumbres; quizás los retratos de El Fayum fueron eso también<sup>30</sup>”.*

A pesar de esta premisa contundente y de que es equiparable con el termino retrato, no podemos dirigirlo y verlo como actualmente entendemos al mismo, ya que por una parte la función a la que estaba predestinado hablaba de que no se trataba de una obra para la contemplación, ya que éstos, eran depositados sobre el sujeto una vez difunto, lo cual nos dice que estas obras solamente acompañaban a la momia en su trayecto, privándose de la exterioridad en un lugar confinado para acudir al viaje entorno a la resurrección; los retratos, por lo tanto, fungían como menciona Pedro Azara a fin de que *“El Alma, [...] no perdería cara en el más allá<sup>31</sup>”*, de igual forma tampoco se trataba de un objeto con alguna carga estética artística, simplemente, el retrato servía y se realizaba como un medio por el cual el sujeto buscaba su permanencia, tratando de trascender, mostrando su mirada, legándola al tiempo, en busca de la reencarnación, la resurrección, la salvación en el mundo de las sombras a través del culto que rendían éstos a Osiris dios de la muerte, así pues, los retratos evidenciaban esa búsqueda de continuación, de inmortalidad del individuo aún después de perecer.

<sup>30</sup> Ricci, María, Franco, Op. Cit., P. 43.

<sup>31</sup> Azara, Pedro, Op. Cit., p. 59.



Estos extraordinarios retratos eran depositados como máscara sobre la momia, ya sea en soportes rígidos como madera, de las cuales destacan por su belleza y finura el cedro y el tilo como también sobre el mismo sudario de tela de lino preparado con una base similar a la Creta con anterioridad para la eternizar la mirada, al sujeto.

Dentro de la manera en que se realizaban éstos, técnicamente hablando, se encuentran dos técnicas pictóricas que debemos tomar también como de las más antiguas dentro de él quehacer artístico las cuales son el Temple y la Encáustica o Encausto. La primera de ellas se realiza hasta hoy día a base de la yema de huevo siendo este el aglutinante y el medio por el cual se fijan los pigmentos sobre la superficie. Actualmente y gracias a los hallazgos arqueológicos que se han realizado en la región podemos apreciar que la realización de obras en ésta técnica fue menor en comparación con la utilización del Encausto técnica a base de cera y resinas; en ambas técnicas podemos apreciar un impresionante dominio técnico en el manejo tanto del dibujo como la pintura misma, cuestión que les ha valido el reconocimiento y la admiración desde su descubrimiento, ya que su manufactura bien podría insertarse actualmente dentro de los cánones de representación contemporánea, denotando así su calidad y su trascendencia.

Los retratos encarnaban las características concretas del modelo, a diferencia de las obras helenísticas, donde se buscaba una idealización en búsqueda de la belleza y juventud, los retratos de El Fayum, nos muestra personajes concretos con imperfecciones, no ocultando su edad, mostraban como eran percibidos realmente los modelos, sin velar o tapar las deficiencias que el avasallante tiempo indiscutiblemente revela sobre el rostro; por lo cual en éstos, tenemos extraordinarios ejemplos que bien pueden insertarse en gusto actual del retrato.

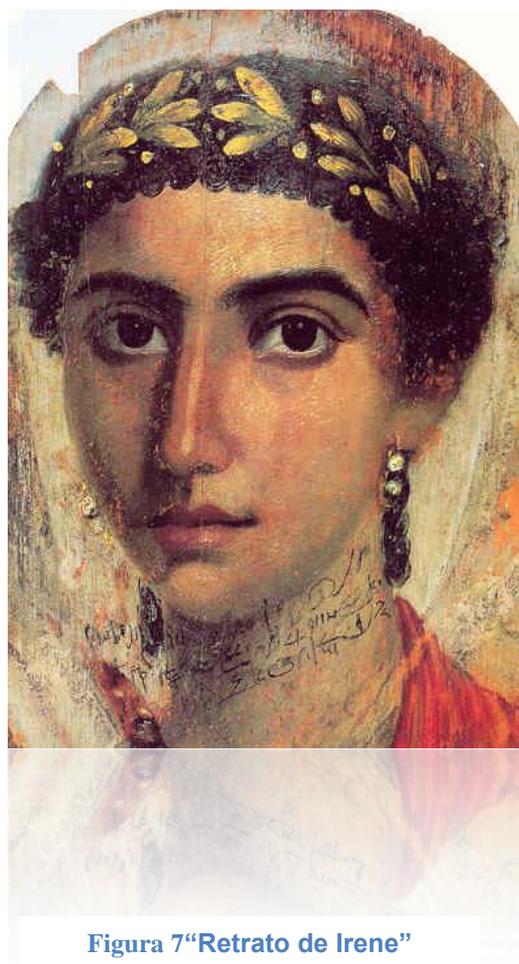
Estas obras, nos muestran una mirada intensa, previendo legar, perpetuar, su última mirada en el mundo sensible, para proseguir así su trayecto a la otra vida; los ojos se muestran plenamente atentos, agudos ante la inminente



idea de despertar en la otra vida como su dios, por ello la mirada ineludible, penetrante, intentando no eludir o perderse en su trayecto hacia el más allá.

Los retratos de El Fayum son esto, un instante agudo de razonamiento, de asombro, de confrontación, de interpelación con el mas allá, con la muerte.

*“Son obras que, por su inicial finalidad, nunca deberíamos haber podido contemplar. Gracias a ellas, sin embargo, esos hombres y mujeres del antiguo Egipto cobran ahora nueva vida en nuestras mentes. De alguna manera su férrea pretensión de inmortalidad, gracias a nuestra contemplación, ha sido alcanzada<sup>32</sup>”.*



**Figura 7“Retrato de Irene”**

*Encausto sobre tabla c. 40-60 d.C.*

<sup>32</sup> Los retratos de Fayum en, <http://www.scribd.com/doc/6570235/Los-Retratos-de-Fayum>.



## LA MIRADA DIVINA

“¿Cómo describir lo invisible?

¿Cómo pintar lo inconcebible?

¿Cómo dar expresión a lo ilimitado,

lo inconmensurable, lo invisible?”

Juan de Damasco.

“La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice...”

Michel Foucault.

La imagen prácticamente desde su surgimiento se ha convertido en un medio por el cual se trasmite una idea específica, contiene un significado y ante todo trata de ser un vehículo de fácil comprensión, asequible prácticamente a quien posea un segundo para contemplarla; la imagen significa y es capaz de transmitirnos algo, sea cual sea el objetivo principal de ésta.

Con ella, se logra de manera más factible divulgar una idea, transmitirla ha aglomeraciones de individuos. Donde podemos ilustrar la importancia que la imagen ha adquirido como medio de meditación, a través de la historia, es en las representaciones Sacras, los iconos, prevalecientes desde el año 311 de nuestra era, cuando el emperador Constantino instituyó la Iglesia Cristiana como religión del estado y por medio de la cual, la Imagen logra proyectar y consagrar una idea y agrupar en torno a ella a miles y miles de fieles seguidores, con la finalidad de instruir a los mismos, la gran mayoría de ellos analfabetas, fructificando con ello,



una especial y singular parcialidad por la divulgación de información a través de las imágenes, distinguiendo así, la trascendencia que ha adquirido como medio inteligible, legitimador y promotor de ideas en Occidente.

Si bien es cierto que existieron disputas en relación a la representación de imágenes sacras y que una y otra vez fueron discutidas en los diversos encuentros ecuménicos, para fechas venideras las pinturas gozaban de estabilidad, aunado esto, al uso que las mismas inherentemente fueron adquiriendo.

*“[...] Se empieza a distinguir buenos usos de la imagen. ...Para ejercer influencia en los ingenuos y los crédulos. Para que los fieles participen en la liturgias, Aparece el tema de la Biblia idiotarum, que el año 600 hizo célebre Gregorio Magno en su epístola al obispo de Marsella: la pintura es a los iletrados lo que la escritura a los clérigos, el Evangelio del pobre en suma<sup>33</sup>”.*

De tal suerte es notorio que las imágenes eran un medio de fácil acceso, un medio de comunicación con fines inclusive pedagógicos, a sabiendas de que muchos de los feligreses que acudían a la iglesia no sabían leer ni escribir, se recurrió a ellas, para hacer tangible, concreto un proyecto e ilustrar por medio de la imagen, las etapas que en los evangelios se narraban con el fin de transmitir una idea, un suceso específico accesible para todos por medio de la imagen, una narración visual a través de ésta; la cual ha trascendido incluso hasta nuestros días, es como menciona Regis Debray que: *“Al traducir la idea abstracta en dato sensible, la imagen plasma el concepto motor, el principio dinámico”*, con ello se logró movilizar multitudes, aglomerar sentimientos y dirigir de forma categórica y audaz un pensamiento, un proyecto en este caso el del cristianismo.

De tal suerte debemos observar como aquí surge un cambio radical en la manufactura del quehacer artístico; ahora las obras se realizaban no con fines funerarios, ya que dentro del cristianismo, se da una división, una separación del

---

<sup>33</sup> Debray, Regis, Op. Cit. Pág. 77.



cuerpo y el alma, por lo que cuando el sujeto muere, el cuerpo se destruye, se descompone, por lo cual no se realizaban imágenes con pretensiones a la resurrección a través de ellas, éstas manifestaciones eran totalmente refutadas.

La producción de obras que surgió en ese momento fueron llamadas iconos; los cuales tenían como objetivo la divulgación visual de los evangelios, palabra e imagen ahora discurren en lo mismo, el enigma de Cristo. Así pues lo trascendental de estas imágenes es, en primera instancia, su conexión hacia lo sagrado, la imagen como documento que exhibe la presencia de Dios, dejando del lado las antiguas ideas de correspondencia entre imagen y sujeto representado, por lo cual la imagen ya no funge como mediador entre la vida terrestre y la vida después de ella. *“El icono no es una imagen natural del prototipo. [...] Se trata de una imagen artificial, que no es de la misma naturaleza que el prototipo: sólo la imita<sup>34</sup>”*.

El icono fue entonces, el medio por el cual Dios logró mostrarse a los hombres, con ello en palabras de Teodoro Studita: *“hacer visible lo invisible”*. *“El icono expone lo invisible: él mismo no es, en suma, propiamente visible, si no presencia de lo invisible<sup>35</sup>”*.

Ya sea a través de los frescos y mosaicos, principalmente, la mayoría de las primeras obras cristianas aludían a la representación de santos, profetas y en mayor cantidad a Dios, éste encarnaba las condiciones humanas y divinas, y es a través de él mismo, que podemos entrar en contacto con Dios Padre, ya que el hijo, es un calco de éste, en suma su hipostasis, todos ellos conforman uno solo, por lo que el *“icono de la Santa trinidad es el sol, su luz, sus rayos, o el rosal, la rosa y su perfume<sup>36</sup>”*, uno solo en relación a los demás. Así pues, Dios al ser perceptible, al volverse un ser sensible con características humanas y no demeritando o relegando las divinas, fue susceptible también a que se representara, se le retratara.

<sup>34</sup> Besancon, Alain, Op. Cit. P.164

<sup>35</sup> Nancy, Jean-Luc, La mirada del retrato, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2006, P.68.

<sup>36</sup> Besancon, Alain, Op. Cit.P.162.

Él mismo lego a los hombres algunos retratos de sí mismo, o al menos es lo que presumiblemente podemos argumentar a razón de los que hoy por hoy podemos referir, lo cual tradicionalmente se conoce como *acheiropoieton* (no hecho por la mano del hombre):

*“[...] durante la subida al calvario, momentos antes de la crucifixión, mientras Cristo ascendía lentamente sosteniendo apenas la pesada cruz, una mujer llamada Verónica se le acercó y cubrió el rostro sudoroso con un paño limpio para enjuagárselo. Al retirarlo, vio que la santa faz había quedado mágicamente impresa sobre o en la superficie del lienzo<sup>37</sup>”.*

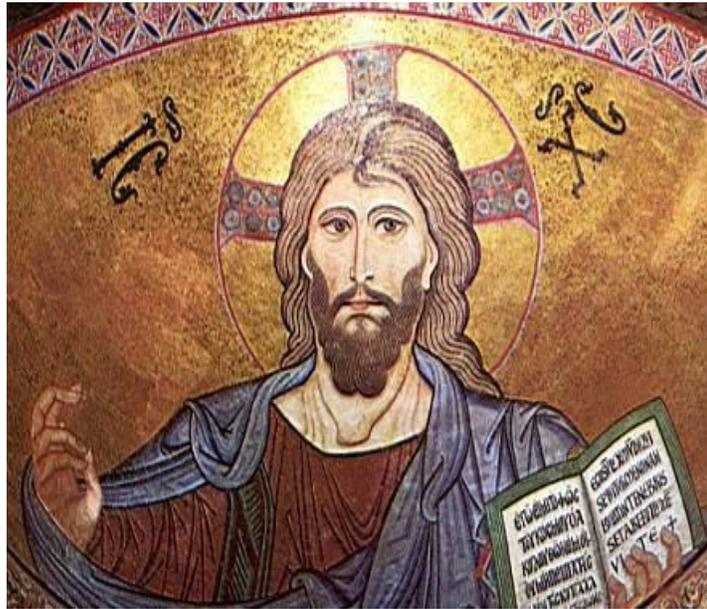


Figura 8. Cristo Pantocrátor”, h. 1118, Mosaico, Catedral de Monreale, Sicilia

Es en estas representaciones de Dios donde encontramos una fuente muy significativa y representativa de la mirada en la imagen, más allá de sus cualidades, la primicia e importancia en su presentación radica en la mirada.

La relación que existe entre las obras de los artistas bizantinos con los retratos de la antigüedad es indudable, sus efigies, al igual que los mencionados retratos, son figuras mostradas de frente, donde se muestra desmesuradamente

<sup>37</sup> Azara, Pedro, Op. Cit., P.70.



su mirada, [pose qué Cristo legara en los diferentes testimonios físicos como el velo de Verónica, y que prevalecerá en toda las representaciones bizantinas, como también en la pintura medieval] la variante estriba en que las obras bizantinas son realizadas bajo una estilización por demás evidente, a diferencia de los retratos antiguos y principalmente me refiero a los de El Fayum, donde no se transcribía la idealización, sin embargo en ambos, su característica principal es en la mirada, sobria, confiada y sobre todo trascendente.

El que se realizara cierta idealización, obedece en parte, a esa creencia mágica del asombro que la imagen era capaz de transmitir, por lo cual, las imágenes debían ser una muestra que no correspondiera fidedignamente al modelo, por ello aún, se recurría a esta ejecución esquemática, sin que por ello perdiera relevancia el mensaje.

Los artistas bizantinos obtuvieron a partir de la mirada, un vasto campo de exploración, pero ante todo, vertieron en ella toda la nobleza del Ser Divino, ya que en ésta radicaba la supremacía y la importancia de estas efigies.

Al hacer perceptible lo inmaterial encontraron no pocos problemas para dotar a una imagen de todo el esplendor que de la misma debía emanar, es en este preciso momento donde la imagen y la relación de la mirada cambia; la obra, no es más un objeto para la contemplación, como todo el arte romano, donde a través de los retratos de los emperadores, los fieles contemplaban con cierto temor y respeto a las efigies, ahora y en ello la importancia de estas representaciones, es que ¡la obra es quien nos mira!, su mirada nos percibe y nos persigue, nosotros concurrimos a ser contemplados; magistral manera de invertir los papeles y en ello de dotar de poder a la imagen, de hacerle el centro de atención.

La imagen de Cristo se vuelve una entidad indivisible, que emana desde el oro como si se tratara de su espacio divino, sublime. No podemos ante estas imágenes más que sentirnos arraigados en la condición de humanos y saber que



a pesar de nuestra incredulidad, somos vulnerables al asombro y tendemos a sentirnos atraídos por la bondad y confort que esas solemnes efigies proyectan.

La mirada divina se dirige al espectador, al fiel, siendo nosotros el punto de fuga de la obra, la perspectiva se construye en nuestro espacio, que es donde Dios dirige su mirada, construyéndose así el espacio donde estamos arraigados en el instante en que nuestra mirada se encuentra con la mirada divina, nuestro entorno se convierte en el plano cartesiano por el cual la mirada lo divisa prácticamente todo, es una imagen que logra desde su insoslayable mirada contemplar hasta el infinito. “[...] *el secreto de Bizancio está en este descubrimiento por el que la efigie puede asumir la cualidad de una persona y tenernos bajo su Ojo imperial hasta el punto de expoliarnos de nuestra trascendencia*<sup>38</sup>”.

La importancia que estas imágenes legaron al mundo artístico son inobjetables ya que de éstas los artistas posteriores tomaran de ellas claros ejemplos y también como modelo para su propia ejecución. Podemos argumentar 2 características principales y primordiales que legaron estas imágenes al quehacer artístico y retratístico subsecuente; por un lado la importancia del fondo como unidad que nos permite confrontar sin más elementos a la persona retratada, basta observar la gran mayoría de retratos donde los modelos se presentan ellos mismos sin más referente que su individualidad, mostrándonos sus rasgos particulares pero sobre todo su mirada, ante el tratamiento sobrio y neutro del fondo, claro sin la majestuosidad del oro, pero si previendo engalanar y proyectar la mirada de una forma contundente, por otra parte, la creciente importancia que se daba en la construcción de las obras, en este caso la simetría, donde los artistas ahora buscaban lograr sus obras no solo con su capacidad e intuición, sino que procuraban erradicar toda falla por medio de las mediciones, que en etapas venideras sería tangible en las manifestaciones artísticas, sobre todo y de forma contundente en el Renacimiento, con el descubrimiento de la perspectiva.

---

<sup>38</sup> Paris, Jean, Op. Cit., P. 184.



Así pues la mirada, se configura como el signo que prevalece en las obras y también es el de mayor importancia y carga simbólica. Sin embargo hasta ahora, no se muestran individuos concretos, de los cuales podamos acudir a su retrato para evocarlos, toda la confección de retratos antiguos más que ser un referente del sujeto en sí, es una representación que se vale más por sus atributos simbólicos que le caracteriza, lo cual, no nos habla de un individuo concreto, sino de tipos, caracterizados por aditamentos que les otorgan su condición, su categoría, su presencia. *“Los rasgos son simplificados y la exigencia del reconocimiento de los personajes queda limitada por lo general al rango (obispo, abad, príncipe) o a la edad...”<sup>39</sup>* Lo cual gradualmente cambiara, originando así, el surgimiento del retrato autónomo, que abordaré en el siguiente apartado.

---

<sup>39</sup> Matilde Battistini, Lucia Impelluso y Stefano Zuffi, El retrato, 2000, pág. 11.



## EL RETRATO AUTÓNOMO

### *L*A PRESENCIA DE ÉL SUJETO

*“¿Qué es el arte de pintar retratos?  
[...] es el arte de representar,  
a primera vista, la forma de un hombre  
por sus rasgos, lo que sería imposible  
de transmitir con palabras”*

*J. C. Lavater.*

Un retrato es una muestra fehaciente y concreta de un individuo que pretende se le recuerde a través del tiempo, es una huella que eterniza un momento, una confrontación entre artista-modelo en la búsqueda de perpetuar los rasgos y la condición de un individuo dentro de su entorno.

Para hallar indicios de el retrato; la historia nos remite a mediados del siglo XIV y los umbrales del siglo XV, donde las condiciones entorno a la representación de individuos es permisible, esto facilitado por toda la infraestructura entorno al hombre y la preocupación de hacer del mismo un ente de observación, de estudio. *“El retrato es un hecho propio de las civilizaciones evolucionadas, porque es el resultado de una meditación elevada. Un primitivo no deja “captar” su imagen sea fiel o no<sup>40</sup>”*. Esto gradualmente redituó en la construcción de obras dónde se exalta la identidad, la individualidad de los sujetos representados tal cual dentro de su espacio, de su tiempo, mostrándonos de tal manera su mirada, su cotidianidad.

---

<sup>40</sup> Galiene y Pierre Francastell, El retrato, 1988, pág. 53.



La producción de obras que en adelante surgirán son una muestra específica de la reivindicación de la mirada por parte del artista, ¡ya no es la imagen la que nos mira!, la incorporación gradual de temas profanos (entre estos el retrato y el paisaje) hace que entre en juego una nueva percepción para abordar la obra. El surgimiento de la perspectiva reivindica la supremacía de la mirada humana sobre la mirada Divina y en adelante se trabajara en relación a ella, siendo ahora a los espectadores a quienes va dirigida la obra.

Podemos considerar que gracias a las diversas modificaciones que surgieron en relación a la arquitectura religiosa al norte de los Alpes, especialmente en Francia, se posibilito la proliferación de retratos y en general de obras. Las imágenes realizadas tradicionalmente ya no revestían los interiores de las iglesias, considerablemente disminuye la representación mural del fresco y los mosaicos, ya que la nueva estructura gótica con grandes ventanales así lo demandaba, emergiendo la posibilidad de crear obra sobre paneles transportables como en el caso de los retablos, precedente inmediato de las tablas sobre las que hasta hoy día contamos y son recurrentes en la producción de la pintura de caballete contemporánea, y que en aquellos tiempos posibilitó la producción de obras dentro de los talleres.

A una nueva factura en el trabajo artístico también le acompañaría el surgimiento de una técnica pictórica, la cual es el *óleo*<sup>41</sup>, medio que posibilitó la transición de colores a través de veladuras, logrando efectos sin precedente en aquel entonces y trascendiendo de manera tal, que ha prevalecido hasta nuestros días denotando así su cualidad y calidad para la disposición y experimentación del quehacer plástico, a través de su historia.

---

<sup>41</sup> Véase, Los maestros de la luz y la sombra en: BALL, Philip, La invención del color 1ª Ed., 2003, México, Fondo de Cultura Económica, p. 143-170.



También es en este preciso momento donde la producción de obras vuelve los ojos hacia lo humilde, lo propiamente humano, idea nacida desde el cristianismo donde se disipan los estereotipos de belleza, y se proyectan los sentimientos humanos; el hombre, se vuelve un argumento para ser representado, y es hasta este entonces (s. XV.), dónde cobra forma dentro de las representaciones artísticas, logrando de tal suerte ser el modelo que se desnuda ante la mirada del artista, quién presenta una nueva forma de exhibir no ya a los heroicos ni a las divinidades sino una nueva clase social, donde fue posible la representación de quien pudiera pagar por que se le retratara.

El primer retrato autónomo que podemos considerar como tal, en el sentido moderno de la palabra, es quizá, el retrato del Juan el Bueno de Francia, realizado hacia 1360 dada la inscripción que lo legitima, cuestión qué hasta ese entonces era recurrente para validar la gran mayoría de las imágenes; era común el uso de inscripciones y cartelas para reforzar la imagen, de esta manera autentificarla.

Se trata de un retrato mostrado de perfil, pose recurrente en la Italia Renacentista del siglo XV, dónde evocando a la numismática romana de la época de los emperadores adoptaron la manera, la pose en la ejecución, en busca de conferir al retrato cierta jerarquía y distancia respecto al espectador, tal como se mostraba los emperadores distantes y fríos, engalanando su grandeza y haciéndola visible, reivindicando a como fuese posible su distancia de lo mundano.



Figura 9 . Autor Anónimo, “Retrato de Juan II < El Bueno> de Francia” h. 1350

Éste retrato versa sobre un personaje concreto, que es parte importante para definirle como tal, ya que en él, hay una intención de proporcionar parecido,

de hacerle semejante al referente aunque nuevamente la inscripción es quien le valida. Mas también, podemos considerarle como el parte aguas en la representación independiente de retrato, que ya se realizaban pero más a favor de la unidad de una obra como los retablos con el donante o la decoración mural a través los frescos donde se plasman diversidad de retratos, mas no de forma independiente, como el referido ejemplo.

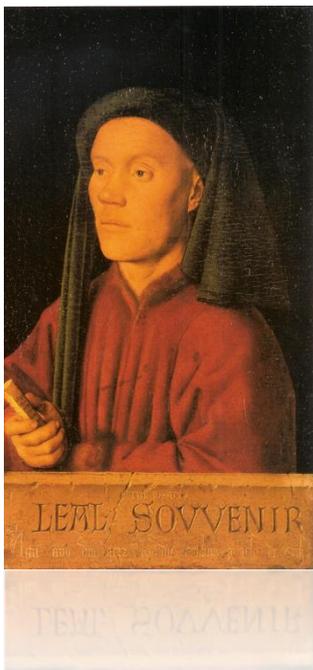


Figura 10 . Jean Van Eyck, "Leal Souvenir", (Tymotheos)

En el retrato es notoria la similitud en el tratamiento del fondo con las pinturas bizantinas donde el oro hace emerger al retratado, tal vez, engalanando, el rango e importancia del mismo.

No obstante, es hasta que Jan Van Eyck realiza el retrato de "Tymotheos", dónde la inscripción no legitima la obra dado que:

*"El Artista [...] busca prevenir contra ese escepticismo las palabras LEAL SOUVENIR –fiel recuerdo- tiene la función de autentificar, como si se tratara de un documento notarial que da fe que el cuadro concuerda fielmente con la persona pintada.<sup>42</sup>"*

Ya no es necesario las cartelas reforzando a la imagen, ahora la imagen se propone ser un calco de la persona que representa, que registre las características particulares del sujeto, y a partir de él, posibilitar la identificación del modelo, por lo cual el retrato es la muestra incuestionable de la ausencia de una persona, que pretende legar algún aspecto de su ser, un rastro de un cierto tiempo-espacio, el cual, en algunas ocasiones nos puede arrojar datos de distinta índole ya sea sociales, económicos y culturales que fluyen en relación al individuo.

<sup>42</sup> Schneider Norbert, El arte del retrato, 1995, pág. 29.



Es extraordinario observar como en un breve lapso de tiempo se logro manufacturar un impresionante avance en cuanto a la ejecución de los primeros retratos independientes:

*“Menos de cien años después del retrato de Juan II, los artistas del norte de Europa (como Robert Campin y Jean Van Eyck) [considerados como los padres del retrato moderno] ya pintaban retratos sofisticados de virtuosismo sin igual hasta la fecha<sup>43</sup>”.*

Aunque esta afirmación nos ínsita a imaginar un auge sin igual entorno al retrato, el mismo estará condicionado por el lugar donde se gesta y las condiciones territoriales marcaran también su accionar y su desarrollo, ya que no existe una continuidad por toda Europa en la producción de retratos, a cada región correspondió de manera distinta plasmar sus ideales y sus modelos.

Es en Flandes donde debemos mirar ahora las representaciones que en aquella singular región florecieron, ya que en éstas podemos observar un cambio radical e importantísimo de el retrato, por un lado, el artista no solo se centra en el rostro, sino de ahora en adelante habrá un interés por presentar también las manos, cuestión inédita e importantísima, permeable en la gran mayoría de obras.

Más allá de que a partir del “leal souvenir” se evidenciaba o buscaba perpetuar en la imagen los rasgos concretos de un individuo para legarlos a la posteridad, estos retratos muestran características por demás reveladoras, que escudriñaban en la apariencia física del sujeto, y a su vez, comenzó a evidenciarse de que el rostro es un medio de transmisión de sentimientos el cual es muy variable y en el que podemos encontrar un sinfín de matices en un instante. Este factor nos interesa, ya que, en este entonces se logro disipar todas las barreras de la representaciones precedentes, las condiciones tanto técnicas como conceptuales eran ideales; el óleo a partir de la superposición de veladuras logro mostrar de manera naturalista la realidad transcrita en una representación bidimensional, y en ella, reflejar el mundo por medio de la inclusión de la

---

<sup>43</sup> Sturgis Alexander, Clayson Hollis, Entender la pintura, Ed. Blume, 2002, pág.139.

perspectiva, mostrándonos desde paisajes hasta una mesa con un sinfín de aditamentos sobrepuestos, engalanando e identificados plenamente con quien se presentan.

Podemos observar como estas pinturas nos muestran ya individuos concretos, dónde, se nos hace copartícipe a introducimos en su espacio, conocer un fragmento de su cotidianidad, los ropajes, las joyas y todos los accesorios nos incitan a transitar mas allá de nuestro espacio y adentrarnos al suyo; a través de la memoria, reconstruir e infiltrarnos, dejando del lado nuestra contemplación y cediendo a la usura, ¿tal vez por ello bajan la mirada y no nos confrontan?, es una invitación a divagar dentro

de sus objetos, mirar sus riquezas sin que en esto, ellos de alguna manera ellos se expongan, estos retratos nos muestran a personas concretas, sí, pero también nos privan de su temperamento, podemos interpretar de cierta forma su identidad, más, al privarnos de su mirada, también pierden su esplendor, se convierten en un aditamento más, quien le mira lo trasciende, todo ello solo por la desatención de la mirada, que no interpela al espectador ya que la vuelven hacia el suelo, tornándose distante de la

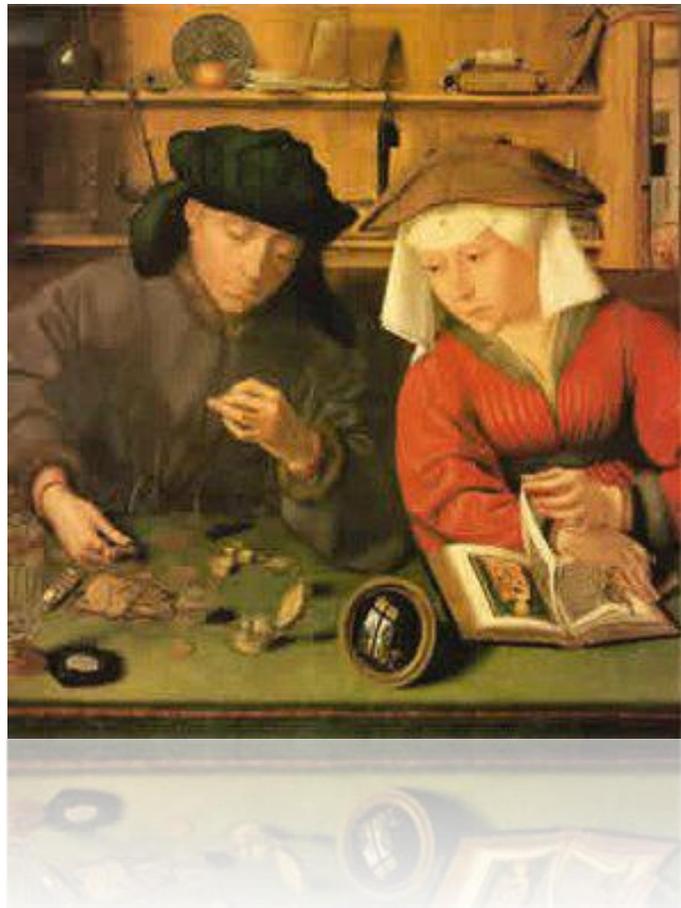


Figura 11. Q. Metsys (1514). "El cambista y su mujer"

confrontación. Esto es una generalidad en las obras flamencas, más existen también, algunos retratos que nos miran, pero con una rigidez tal que la pose se acartona y no es posible entablar una comunicación con el retratado.



La mirada provoca un sinfín de sensaciones, proyecta seguridad e infunde temor, o por lo menos respeto:

*“[...] si la mirada insulta, es por que reivindica una supremacía, soportar la del adversario sin ser aniquilado equivale ya a igualarlo vencerlo. En otros tiempos, algunos duelos se decidían sobre la base de estos desafíos visuales, saludos, reverencias, genuflexiones sirven, pues a un doble fin: permitir al otro cosificarme impidiéndome hacer lo mismo a mi vez. La postura fisca, incluso, refleja esta humillación, este rebajamiento servil ante un poder superior. La mirada que paraliza exige aquí la mirada frustrada, pues en tanto que el que es mirado tiene el sentimiento de exponerse, de ser atravesado, clasificado, encerrado para siempre en una caricatura que le mutila, el que mira tan sólo muestra una máscara impenetrable. Para que me domine es necesario que sea un enigma para mí y que mis ojos no tengan ninguna fuerza sobre él. De ahí mi vergüenza y su elevación: la mirada del otro es “mi trascendencia trascendida”<sup>44</sup>”.*

Paulatinamente los retratados van manifestándose cada vez y en mayor medida sin los afeites, ni las idealizaciones a los que eran sometidos; esto principalmente por los pedimentos de quien encargaba, que exigía se enalteciera su persona a través de su efigie. Al respecto existen escritos humanísticos, que argüían, entre otras cosas, los parámetros de que un artista debía cumplir a favor del retratado:

*“los tratados florentinos del humanismo empezando por los escritos de Lorenzo Ghiberti se afrontan varias veces el delicado tema de la imitación de la naturaleza como fin del arte, y el género del retrato es señalado como fundamental banco de pruebas: el artista debe saber retomar la naturaleza*

---

<sup>44</sup> Paris, Jean, Op. Cit. Pág.115-116.

en sus manifestaciones exteriores, así como captar sus aspectos “ideales”, de valorar las virtudes y ocultar -en cuanto sea posible los defectos-<sup>45</sup>.”

Para con ello lograr que su arte fuese meritorio y alabado; cuestión que en etapas venideras paulatinamente se dejara del lado, ahora, de aquí en adelante la mirada del artista facultara la transcripción fiel, incluyendo también, los defectos de los modelos; el retrato se volvió pues, el medio por el cual los hombres podían ser descubiertos, develados, mostrándonos limpiamente su mirada sin recubrir de alguna manera sus defectos.

Algo que sin lugar a dudas el retrato debía facultar [inclusive hoy mismo] y que desde muy remotos ayeres se consideraba, era que por medio de él, no solo

se mostrará las cualidades exteriores del modelo, sino facultar el reconocer las internas, lo que se denomina *alma*, o como actualmente lo definiríamos el carácter del retratado.



Figura 12. Piero della Francesca.  
“Federico da Montefeltre” (c. 1465)

Podemos ver como en esta nueva incursión existieron no pocos problemas, ya qué: ¿Cómo representar lo que por naturaleza es inmaterial, intangible?, respuesta por demás compleja mas no imposible, y que al igual que en las representaciones sagradas, los iconos, los artistas del renacimiento encontraron en la mirada el elemento idóneo, integro y susceptible para volcar a partir de él, el carácter y la majestuosidad del individuo concreto, autónomo, independiente.

<sup>45</sup> Matilde Battistini, Lucia Impelluso y Stefano Zuffi, Op.Cit., pág.18



Pasaron varios decenios del siglo XV, donde el gusto en Florencia por el retrato de perfil prevaleció, en este cabía perfectamente la definición a la que pretendía los intelectuales y los artistas de principios de ese siglo, ya que, la efigie, solo mostraba el mejor lado del retratado, impidiendo tener un panorama gradual de el sujeto, por ende, privándonos de su mirada, perdiéndola en el horizonte. Estos retratos se nos presentan un poco arcaicos a diferencia de lo que ya en Flandes se había conquistado, de ellos solo podemos retomar la solución de sus aditamentos, ya sea joyas, sombreros y la inclusión de la perspectiva, con los paisajes enmarcando el perfil del retratado.

Con todo, gradualmente hubo un repunte en encontrar maneras distintas entorno a la representación pictórica, contrarrestando en parte, por la demanda de retrato que se realizaba por medio de la escultura, que posibilitaba recorrer la geografía del individuo de manera tridimensionalmente. Existieron también referencias inmediatas que llegaban de Flandes, además de la hibridación de conocimiento que comenzaba a ramificarse y que lograron enriquecer el quehacer artístico en Florencia. La propagación del aprendizaje en las diferentes regiones artísticas es evidente y fundamental para comprender la forma en que el arte se propaga, las diversas escuelas artísticas, en algún momento trastocan y se permean una de otra, lo cual retribuye y enaltece el quehacer artístico; en Florencia es Antonello de Messina digno de ser mención, ya que en él encontramos una manera totalmente distinta de presentar sus retratos; las figuras casi siempre emergiendo de un fondo neutro, prácticamente oscuro son presentadas de tres cuartos, lo que remite inmediatamente a las figuras de los maestros flamencos, lo que les diferencia, es que los retratos de Antonello de Messina, ahora nos miran, interpelan con el espectador y ganan en autonomía, se nos presenta la posibilidad de entablar un dialogo psicológico con el modelo, la obra plasma concretamente una sensación que pervivirá a través del tiempo, y que es factible solo a través de la mirada.

Que el retrato permanezca hasta hoy día, habla de que es un medio inacabable de exploración, ¿Cuántas veces uno mismo tiende a no reconocerse?,



o involuntariamente resistirse a saber del paso del tiempo y llevar con uno mismo el registro de los años, cuando los cabellos encanecen, las arrugas afloran, todo en un instante que nos remite a contemplarnos a diario y saber que estamos imbuidos en este trayecto del tiempo, y que solo por medio de las efigies en un acto narcisista y de prolongación pretendemos legar una cierta faceta de las muchas que ha diario transitamos y proyectamos; pretendemos involuntariamente traspasar al igual que los antiguos egipcios, una mirada que manifieste nuestra presencia a través del tiempo, y que en ella obtengamos la inmortalidad, no cerrando los ojos en las confinidades del futuro.

En adelante encontraremos un sinfín de artistas que recurrentemente dialogaran entorno al retrato, añadiendo, tomando e intercalando con la historia dentro de su quehacer, hasta traspasar las latitudes geográficas y como en México a través de otros ojos construir otras realidades, mostrar otros personajes, todos ellos en busca de perpetuar su mirada al tiempo. Es así que analizaremos a tres

artistas mexicanos de diferentes épocas en dónde con su mirada, han fomentado e incrementado el acervo entorno al retrato y en sí mismo a la mirada; evidentemente todo acto de selección conlleva a descartar, sin embargo al tomar como referentes a estos artistas se pretende mostrar como en diferentes épocas (s.XIX, XX, XXI) la representación de los otros es recurrente, y como por medio de la técnica e inventiva existen nuevos discursos plásticos, por lo cual se debe advertir que estos artistas son una pequeñísima muestra del gran repertorio de artistas que trabajan en

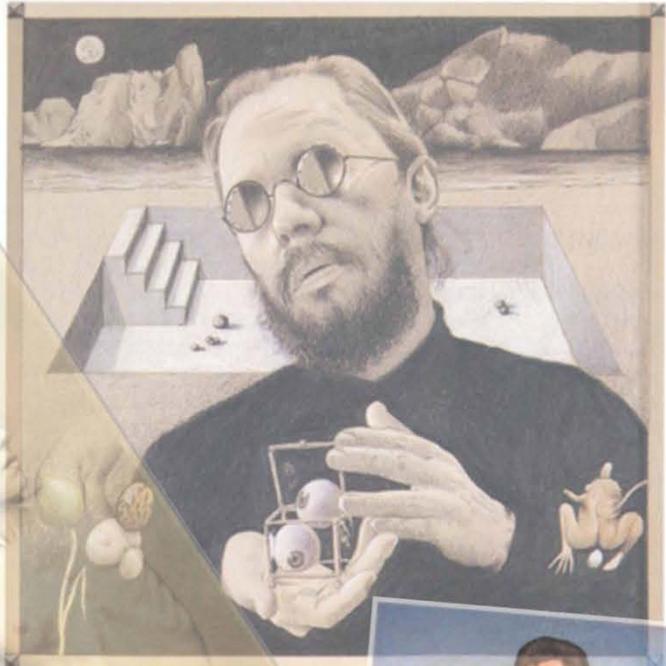
relación al retrato y la mirada en México, pero de una calidad y trascendencia que dentro de la selección nos ha parecido pertinente analizarlos. Y es precisamente México y éstos artistas los que abordaremos en el siguiente capítulo.



Figura 13. Antonello da Messina, "Retrato de hombre", (1470)



# CAPITULO 2







## **CAPITULO II**

### **LA MIRADA EN ALGUNOS ARTISTAS MEXICANOS.**

#### ***H*ERMENEGILDO BUSTOS; SU VIDA, SU ENTORNO.**

*“Aprender a ver es el más grande aprendizaje de todas las artes.”*

De Goncourt.

*“Desde la perspectiva de la historia del arte, la pintura de Bustos me parece inexplicable”*

Octavio Paz.

José Hermenegildo Bustos nace en un pequeño poblado llamado Purísima del Rincón, hoy llamado Purísima de Bustos, cerca de León Guanajuato, el 13 de abril de 1832, hijo de José María Bustos y de Juana Hernández. El pueblo de Purísima del Rincón fue fundado hacia 1603 principalmente por indios otomís y tarascos; actualmente la población sigue permeada por estas etnias, sin embargo, la lengua nativa gradualmente fue cediendo terreno hacia la expansión del castellano.

La región de Purísima en aquellos tiempos era una tierra de gran productividad:



*“Era una campiña exuberante y fértil donde brotaba el agua noble y fecunda de sus manantiales; sus huertas estaban llenas de árboles frutales, de flores silvestres y de rosales; sus arroyuelos estaban bordeados de sauces corpulentos y de robles añosos que hacían verdaderas enramadas que filtraban el sol<sup>46</sup>”.*

Imaginando aquellas tierras, podemos señalar que los medios posibilitaron el surgimiento de la agricultura, y que ésta fue una de las actividades de mayor recurrencia entre los habitantes de aquel lugar, como también el comercio, coexistiendo ambas actividades, e inclusive prevaleciendo hasta hoy día, ya que son las que proveen de mayor recursos a ésta región.

El pueblo de Purísima del Rincón fue cimentado bajo un aire tradicionalista, siendo los lugareños un pueblo apegado fuertemente al ámbito religioso católico; profesaron culto hacia los dogmas que la iglesia ejercía, frecuentando en un espacio común las ceremonias, regidos a través de imágenes a quienes alababan y respetaban, y a las cuales también, festejaban, organizando eventualmente fiestas o ceremonias, condecorando y enalteciendo la primicia e importancia dentro de sus costumbres y su cotidianidad. En este sentido Bustos era un hombre apegado fuertemente a la religión, se cuenta de él, que diariamente se levantaba por la mañana para acudir a la iglesia a oír misa devotamente y al termino de ella, en un acto fervoroso lo hacía caminando hacia atrás, con el fin de no dar la espalda a las imágenes, mostrando en ello el respeto y el recogimiento que de su persona emanaba, y la copiosidad con que ejercía este ritual.

Así pues la vida en Purísima del Rincón difícilmente se veía corrompida en su cotidianidad, distribuían su tiempo dentro de sus actividades laborales así como en el ámbito religioso. Se cuenta que Bustos se encargaba de organizar y dirigir a algunos lugareños, para la realización y escenificación de ciertos capítulos religiosos logrando reunir a un grupo el cual denomino Compañía farisaica; los que eran ataviados con trajes, vestidos, armaduras, cascos así como mascarar, la gran mayoría de ellas confeccionadas por la inventiva e imaginación de este singular personaje, Hermenegildo Bustos.

---

<sup>46</sup> Aceves Barajas, Pascual, Hermenegildo Bustos, Ed. La rana, 1996, Pág.25.



Por tanto, podemos apreciar que la vida en Purísima del Rincón estuvo permeada por esa carga de valores adquirida a través del dogma de la iglesia, la cual influía sobre los fieles como un lugar de recogimiento, de exaltación e inclusive de enajenamiento ya que:

*“La religión no sólo comunicaba al pueblo con las vastas fuerzas sobrenaturales y naturales que rigen el cosmos y a las almas, si no con el pasado y el presente de México. La historia de la nación se confundía con la de la religión católica. Por último con sus instituciones y sus doctrinas pero también y sobre todo con sus imágenes [...] la Iglesia unía a Purísima y a su gente con Roma y el Viejo Mundo<sup>47</sup>”.*

Fue esto fundamental en la cotidianidad y la mirada de Bustos, quien contemplo las imágenes religiosas a través de las copias, reproducciones e imitaciones procedentes de Europa, lo que le permitió observarlas e inherentemente sensibilizarse y apropiarse de algún modo de su manufactura, cuestión importante que se manifiesta en la construcción de su oficio.

Bustos tuvo una vida llena de trabajos, desde los más simples hasta los más empeñosos, esmerados y pacientes. Compartió su espacio y algunas de sus ocupaciones con su compañera Joaquina Ríos, con quien se casó el 22 de junio de 1854, teniendo por edad veintidós años, ella contaba con apenas quince, no tuvieron descendencia. Pero se apunta que Bustos gustaba de ser “ojo alegre”, lo que es permisible, al constar que sostuvo relaciones extramaritales con varias mujeres y con una de ellas, la señora María Santos Urquieta, procrearon un hijo, el cual pereció prematuramente.



Figura 14 Hermenegildo Bustos y Joaquina Ríos, 1901

<sup>47</sup> Paz Octavio, México en la obra de Octavio Paz, III Los privilegios de la vista, Fondo de Cultura Económica, 1987, Pág.150.



Bustos, hombre de múltiples habilidades, fue un extraordinario carpintero, realizaba:

*“según se lo encargarán, [...] cajones de muerto [entre estos el de su mujer, como el propio], lapidas, ramos de flores. Pepenaba jitomates, ejotes, hierba piojera, aguacates, elotes. Uno era el pago por el corte y otro por el corte y acarreo. Confeccionaba banderas bordadas, pintaba muebles, ponía vigas a los techos. Sembraba maíz, cuidaba magueyes<sup>48</sup>”.*

Todas estas actividades muestran el temperamento, la paciencia y destreza sobre la cual Bustos labraba su porvenir diariamente. Afanoso en su quehacer cotidiano, fue además sastre, músico aficionado, tocaba el saxofón, la guitarra y la mandolina en la banda municipal que se presentaba los domingos en la plaza, escultor, albañil, hojalatero, orfebre, prestamista, en fin, ayudaba y confeccionaba según las necesidades y los encargos en los cuales con su peculiar pericia pudiera remunerarle económicamente; aunque todos estos quehaceres poseen poca trascendencia a comparación del oficio donde mayormente se volcó y en cual nos ha legado una manifestación concreta e impresionante de lo que el arte es capaz de alcanzar por medio de sus manifestaciones, en este caso su oficio el de *<la pintura>*.

Súmese a sus ocupaciones la peculiar elaboración de nieves, dónde con esmero recogía pacientemente la escarcha que sobre las pencas de los magueyes surgía, la cual una vez recolectada era cuantificada y depositada sobre una pila recubierta con paja, buscando en ello, que la misma durara el mayor tiempo posible; una vez confeccionada, la nieve, Bustos recorría las calles de Purísima del Rincón pregonando ciertos versos que el mismo componía y que enaltecían, -inclusive-, en ese pequeñísimo detalle la minuciosidad y el ahínco que este singular pueblerino dedicaba a sus quehaceres habituales.

Observador innegable, registraba cada suceso con peculiar atención, dejándonos entre sus posesiones un calendario fechado hacia 1894, en el que registraba con paciencia y delicadeza sucesos acaecidos sobre todo en la

---

<sup>48</sup> Tibol Raquel, Hermenegildo, Bustos, Pintor de Pueblo, Pág. 8.



naturaleza, tales como la lluvia, las heladas o los días nublados, así como anécdotas dentro de su cotidianidad.

Gracias a que este material se conoce podremos advertir que el flujo de su quehacer cotidiano estribaba entre sus ocupaciones laborales por un lado, como en la manufactura de su quehacer plástico pictórico.

Así que, podemos señalar a Bustos como un hombre que influyó persistentemente en los quehaceres de aquel pueblo, lo que significativamente le hizo gozar de cierto prestigio, pero sólo entre sus contemporáneos; se puede uno referir a él como un pintor profesional, ya que sus obras por muy modestas que sean, como en el caso de los exvotos, tenían un costo que debemos asumir no era para nada extraordinario, aunque él, revelando su humildad e inclusive con cierto aire de inocencia e indiferencia, ante el talento que poseía, gustaba de llamarse aficionado.

Bustos falleció en 1907, a los setenta y cinco años de edad, un año después que su mujer, quien murió el 14 de Abril de 1906; asumiendo su devoción religiosa, guardo celosamente el debido respeto velando él solo a su mujer, cerrando la puerta de su casa y no permitiendo el acompañamiento de nadie. Pidiendo que a su vez, cuando llegase su momento, debía hacer con la misma sobriedad su enterramiento. El siglo XIX, nos proporcionó una celebridad sin precedente y a la que podríamos definir como: *“Excéntrico, caprichoso, avaro, diligente, reconcentrado, astuto, religioso, sarcástico, imaginativo, ceremonioso, lujurioso, devoto, perspicaz, penetrante: un raro o, como se decía en el siglo XVII, un monstruo<sup>49</sup>”*, quien a través de su singular sensibilidad fungió como un cronista de su tiempo, logrando perpetuar con su pincel a sus contemporáneos, mostrándonos su mirada, su individualidad, su cotidianidad. En otras palabras, su intimidad por medio de esos magníficos retratos, los cuales analizaremos a continuación.

---

<sup>49</sup> Paz, Octavio, Op Cit. P. 154.



## PURÍSIMA DEL RINCÓN MIRADA POR BUSTOS.

Hemos señalado los diversos géneros en los que Bustos se manifestaba dentro de su entorno, distribuía su tiempo en múltiples labores donde a través de su pericia llenaba de vida a su Pueblo, que al ser habitado por Bustos logro manifestarse como un rincón lleno de contrastes y de personalidades trascendentes gracias a las efigies realizadas por medio de la infatigable y hábil mirada de un pintor, el indio de Purísima del Rincón, como él con todo orgullo gustaba señalarse, y que inclusive rubricaba en algunos de sus trabajos.

Inscrito con toda propiedad dentro del llamado arte popular, hoy denominado como escuelas regionales, la obra de Bustos es un claro ejemplo de la manifestación plástica en su estado más honesto, ya que parte de una recreación espontanea y libre, lejos de los rigurosos lineamientos académicos o al menos habrá que considerarlo de tal modo, gracias a las investigaciones que a lo largo del tiempo se han desarrollado; al igual que los motivos de los trabajos realizados por Diego Rivera<sup>50</sup> y Roberto Montenegro<sup>51</sup>, entre otros.

Así pues intelectuales y artistas se interesaron profusamente en el arte popular, ya que encontraban en él, un sincretismo de conocimiento innato puro, sin concesiones ni servilismos burgueses ni institucionales.

Roberto Montenegro gustaba dictaminar que éstas obras eran el resultado de una expresión genuina, autentica donde prevalecía: *“la sinceridad, la falta de malicia en el oficio, una ideología sin doblez, el arte de pintar ejercido con gozo inmenso y sin alardes técnicos. El resultado, según él, es una pintura fina, elegante ingenua, clara sencilla”*<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Véase, Mexican Folkways, n. 5, México, 1926.

<sup>51</sup> Véase, Montenegro, Roberto, Pintura Mexicana, (1800-1860), México, 1933.

<sup>52</sup> Tibol Raquel, op. Cit. Pág. 34.

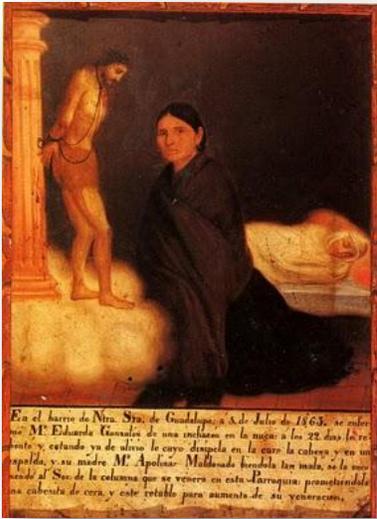


Figura 15. Exvoto. Hermenegildo Bustos

Bustos se consideraba aficionado, mas su obra posee un refinamiento tal que se ha especulado en diversas ocasiones, respecto a su procedencia como un diletante; insertándolo dentro del gremio artístico académico, ya que su factura [en gran parte de sus efigies] en la ejecución de su oficio bien podría insertarse dentro de este rubro, pudiendo considerarse pintor profesional con instrucción académica, más que un simple aficionado dentro del quehacer plástico pictórico.

Se supone que Bustos tuvo presencia en el taller del Maestro Juan Nepomuceno Herrera, quien tenía su taller en la ciudad de León; dentro de éstos argumentos existen la teoría de que curso ahí alrededor de 6 meses y que al diversificarse sus tareas en diversas ocupaciones ajenas al quehacer artístico, prefirió dejar de acudir y regresar a su pueblo, donde prosiguió su afición y evoluciono de manera por demás admirable su oficio.

Es innegable que Bustos desarrollo una particular sensibilidad dentro de la pintura, y que aun cuando haya cursado esos 6 meses como aprendiz o estudiante, a la postre resultarían insuficientes para desarrollar portentoso talento; por lo que debemos entenderlo como una excepción, de esas que surgen de vez en vez con un talante indiscutible para desarrollar ciertos trabajos como nadie más y con una calidad y trascendencia indiscutible.

La obra pictórica de Bustos tuvo diferentes direcciones, por un lado realizó obras murales y cuadros con tendencia religiosa, un par de obras que podríamos catalogar como naturalezas muertas, aunque por su disposición, parecerían una monografía donde nos muestra parte de su cotidianidad, de sus provisiones y algunos animales exclusivos de su entorno, además de estas manifestaciones plásticas, realizó una considerable cantidad de exvotos donde se muestra la fe



popular y la devoción que como ya hemos mencionado, era común e inclusive de primera necesidad entre los habitantes de aquel pueblo.

Los exvotos se nos presentan como verdaderos documentos de época, donde se plasma humildad, gratitud y respeto ante una deidad, enaltecendo la salvación o sanación de algún sujeto, sin embargo, lo que es realmente atrayente en algunos exvotos realizados por él, es el verismo impresionante que les imprimía a sus diminutas obras, denotando ya, su dominio en el tema del retrato y que como menciona Octavio Paz, *“El retablo deja de ser una muestra más de una tradición impersonal y se convierte en una obra de arte auténtica e intensamente personal: el retrato de una persona única<sup>53</sup>”*, que fue donde con mayor contundencia logro manifestarse, por lo que se le considera un extraordinario retratista.

Bustos fue una persona humilde, su casa modesta y con muchas limitantes, no le era impedimento para crear, permitía solo el acceso de la luz necesaria para realizar sus faenas artísticas, citaba a las personas a su morada para poder retratarles, tal vez por ello sus retratos son tan intimistas, sugerentes y precisos, denotan explícitamente la atención, sin más que la confrontación del uno a uno, ese encuentro entre el artista y su modelo. Éste pintor *modesto*, en acto de precisión absoluta hace emerger la mirada del retratado ya sea en lámina o en lienzo, para perpetuar en ese mínimo soporte una mirada, un instante, una presencia.



**Figura 16. Francisca Valdivia, 1856**  
Óleo sobre lámina, 24.8 x 17.7 cm.

Lo sugestivo de sus obras, son que a partir de ellas se puede intuir parte de la cotidianidad de aquella época, ya qué, con su gran fidelidad representativa

<sup>53</sup> Paz, Octavio, Op. Cit. Pág. 157.



nos muestra las diferentes maneras con las que la gente se caracterizaba por aquellos tiempos.

Sus retratos se nos presentan como verdaderos documentos que nos permiten recrear, a partir de sus objetos, vestimentas, alhajas o inscripciones un fragmento de la cotidianidad del sujeto, constituyendo los mismos *“parte de la corriente costumbrista, ya que nos transmiten la usanza en el vestir de la época”*<sup>54</sup>. Mostrándose tal cual, sin afeites ni embellecimientos, se vuelven en un espejo fiel, sin recubrimientos que bien puede considerarse como retratos objetivos, una radiografía que nos muestra no solo el exterior, si no que por medio de su mirada se nos abre un sendero que nos posibilita entender su interior, conocer su estado anímico, por lo que se vuelven un registro del encuentro entre el artista y su modelo, revelada por medio de la sensibilidad de éste, denotando de tal forma, también, el carácter propio del artista .

Bustos era un extraordinario dibujante, lo que le permitió retratar a gran parte de sus contemporáneos, no discriminando entre rango social, retrato a quien le posaba y pagaba por ello, recordando que sus precios eran escuetos, *[y aun*

*mas en comparación con la fotografía, en aquel entonces]* posiblemente fue esto por lo que extendió su demanda, además de la gran calidad, que una vez puesta en evidencia, acrecentó la solicitud de sus trabajos; podríamos puntualizar que el pincel de Bustos:



Figura 17. Josefina P. de González, 1899

Lápiz sobre papel 13. 5x 11 cm.

*“Fue [...] más fiel que el lente de la cámara, mucho más preciso que ésta porque supo plasmar la huellas físicas que reflejan la experiencia del alma. Captó todo esto en la expresión de los ojos, en la sonrisa y en los*

<sup>54</sup> Lara, Elizondo, Lupina, **Visión de México y sus Artistas**, Paralelismos en la Plástica de los siglos XIX y XX, Tomo IV, Quálitas, México, 2003, Pág. 156.



*gestos sin despreciar las marcas, las arrugas ni los defectos*<sup>55</sup>.

Es importante señalar que si bien el oficio desarrollado por Bustos fue en cierta medida una búsqueda personalísima y adquirida solo a través de la ejecución constante y persistente, está influida por la divulgación de la pintura, grabados y reproducciones que logró contemplar provenientes de la cultura Europea, así como libros, revistas entre otras publicaciones con ilustraciones [de donde posiblemente tomaba las formulaciones para elaboración de sus materiales] y que como señala Raquel Tibol:

*“La pintura de Hermenegildo Bustos es fruto de una cultura Europea que a lo largo de tres siglos se abrió paso, se infiltró, se injertó, se aclimató y al fin, brotó como respuesta a específicas necesidades espirituales de una comunidad aldeana en el centro de México*<sup>56</sup>”.

Determinando de tal modo una conciencia de la ejecución en la búsqueda dentro del oficio.

Octavio Paz dedico algunas líneas entorno a la vida y obra de este singular artista, mostrando en todo momento admiración, pero sobre todo asombro ante la gran calidad de sus efigies, y la construcción entorno a la personalidad de este singular personaje; debemos a él la expresión muy atinada respecto a Bustos al definirlo como un *pequeño maestro*, respecto al trabajo desarrollado en sus retratos: *“Pequeño por las limitaciones del género, por el número de sus cuadros y hasta por la modestia de sus dimensiones; maestro por su intensidad, su penetración y, no pocas veces, por su perfección*<sup>57</sup>”

Gracias a su manufactura sus obras se han equiparado con las reproducciones de artistas primitivos flamencos, ya que poseen valores que son similares tales como la técnica, en este caso el óleo, la disposición de los personajes, mostrándonoslos regularmente de medio cuerpo y en posición de tres cuartos así como la inclusión de las manos en algunos de ellos, sin embargo, las

---

<sup>55</sup> Ídem, Pág. 154.

<sup>56</sup> Tibol Raquel, Op. Cit. Pág. 33.

<sup>57</sup> Paz, Octavio, Op Cit. Pág. 157.



obras de Bustos se centran concretamente en su modelo, el fondo es manejado con un color neutro, un color sobrio que enmarca y hace emerger al personaje y su mirada, excluyendo toda referencialidad espacial en la obra, es el retrato él que se presenta, evocación y trascendencia de un individuo, un instante congelado para la eternidad, en sí mismo la obra de Bustos se nos muestra como la presencia de un ser único, un momento de confrontación revelando a un individuo concreto.

Simultáneamente podemos respaldar que las obras de Bustos se pueden relacionar con las pinturas del Fayum, y debemos esa apreciación al crítico norteamericano Walter Pach<sup>58</sup>, quien en 1942 publicó un artículo en el que relata la similitud de las obras de Bustos con la impresionante obra funeraria de ésta región, las características son evidentes, ya que aluden al mismo motivo, el ser humano visto por otro, así como las dimensiones, la ausencia del fondo, el manejo técnico en cada uno, en sus respectivas técnicas, la limpieza y la exactitud en abstraer y perpetuar los rasgos de un individuo tal cual, existiendo una introspección específica del artista ante su motivo, sin mayor miramiento que revelar una figura, una mirada.



**Figura 18. Mujer con Flores, 1861**

*Óleo sobre lámina. 13.2 x 9.1 cm.*

Sin embargo obedecen y sirven a fines totalmente distintos, aunque ambas enaltecían la cualidad de un individuo concreto, las del Fayum revelan (para nosotros) un anonimato tanto del artista como del modelo, salvo algunas excepciones en las que se refiere el nombre del retratado, mientras que nuestro pintor en sus obras, nos proporciona una ficha técnica del que retrataba,

<sup>58</sup> Véase, Pach Walter, “Descubrimiento de un pintor americano”, Cuadernos Americanos, VI, nov.-dic. 1942, México, Páginas. 152 a 163.



dilucidando de tal manera su condición, estatus u oficio, y lo más importante, mientras que la primera servía con miras o postergar la vida creyendo en la resurrección, por ello la mirada severa y concisa, sin titubeo ni parpadeo, ante esa creencia, la obra de Bustos de tendencia profana acusa la tarea de preservar un momento específico, encuentro-descubrimiento, que nos presenta a sus contemporáneos en su cotidianidad, y con la agudeza visual que le caracterizaba logró mostrarlos en una actitud de confrontación, de dignidad, donde se evidencia ese ímpetu de hacerse presente ante sus contemporáneos, tal cual son, enaltecendo así mismo su personalidad, su individualidad, en si mismo están cargados de carácter, el mismo que es permisible en la gran mayoría de sus trabajos por la introspección y perfección que logro rubricar por medio de la representación de sus miradas, lo cual les otorga trascendencia y vigencia.

## **L** LA TRASCENDENCIA EN LAS MIRADAS DE BUSTOS.

Las imágenes se vuelven un testimonio concreto de un determinado tiempo-espacio; a la postre, éstas fungen como el medio visual que recrea un cierto entorno, disipado, borrado por el paso del tiempo. A través de ellas uno puede aproximarse a recrear un contexto, asimilarlo e interpretarlo según sea el encuentro entre éstas y quien las observa.

Las obras de Bustos:

*“tienen sobre nosotros, además, la ventaja de una perennidad que nosotros no podríamos negar sin incultura o destruir sin vandalismo. Como los héroes, desde su nacimiento, se atribuyen el porvenir: su libertad será renacer en el indefinidamente. Fechados, sólo conceden a su época algunos detalles de vestido o de peinado para proseguir hasta el más allá su carrera fantasma. Algunas horas posando, les han sustraído al tiempo donde nosotros sufrimos en la inminencia de la muerte. Desde una eternidad tan ficticia como evidente, nos observan [...] desde cualquier ángulo*



*que intentamos huirla, su mirada nos alcanza, ¡nos sigue! Nuestro espacio está a su merced; desde un punto inmóvil, reinan allí con la paciencia potente de los objetos<sup>59</sup>...*

La obra de Bustos, es un ejemplo concreto y claro del ímpetu desarrollado a través de las distancias, la cual es la preservación, la prolongación de la vida a través de la imagen, por lo que *“el retrato es también el efecto del hombre, que se plasma, se aquieta para darse, para permanecer, es la sombra, el reflejo del alma es el recuerdo que permanece vivo sin instancias, sin tiempo<sup>60</sup>”*, y en Bustos encontramos ese testimonio, esa finalidad que trasciende, que se nos muestra y nos mira, sus obras son un descubrimiento, un momento, una confrontación, que prevalece, como bien se señala *sin instancia, sin tiempo*, suceso que permite construir divagar y acercarnos a la realidad de aquel pueblo, que ha prevalecido gracias a estas admirables obras.

La obra de Bustos es una mirada a la presencia concreta del individuo, se podría decir de él:

*“que se acerca a la labor del cartógrafo. [...ya que] nos proporciona un mapa legible de los datos importantes de la geografía del rostro, imágenes sumarias de la historia particular de cada individuo. Resúmenes de vida insertos sobre la epidermis<sup>61</sup>”.*

Bustos nos presenta sus retratos volviendo la mirada hacia la multitud, sus efigies están dotadas de forma y volumen y lo más importante posibilitan una confrontación ante el espectador que le mira fijamente, lo que posibilita entablar un diálogo entre espectador y obra, ya que la gran mayoría de las efigies de Bustos son presencias que interpelan y demandan atención, algo nos dicen, nos miran, son trascendentes ya perviven en nuestro entorno gracias a el dialogo callado que surge en el momento que el espectador vierte su mirada hacia la mirada de la obra.

<sup>59</sup> Paris, Jean, Op. Cit., Pág. 125.

<sup>60</sup> ¿Por qué se retrata la gente?, Luz de Lourdes Solórzano Rivera, en Reseña del retrato mexicano, Artes de México, No. 132, 1970, Pág. 5.

<sup>61</sup> Hermenegildo Bustos 1932 – 1907, Museo Nacional de Arte MARCO, 1993, Pág.22.



Precisamente al igual que los primitivos flamencos Bustos cubrió las necesidades de su entorno, de su gente y su acto narcisista de preservar su efigie y de tal forma mostrarse ataviados enalteciendo su persona, mostrándose tal cual son, e inherentemente preservándose para la eternidad.

Bustos funge pues, como la personalidad que supo mostrarnos a individuos concretos, y dentro de sus múltiples rostros logró captar el más conveniente; mirada y mano colaboran mutuamente para lograr emerger una mirada y volverla notable, única, aquella que logra manifestarse y que nos muestra de manera precisa la personalidad del que representa, ya que como diría Gombrich, “*no tenemos una cara, sino mil caras distintas*”<sup>62</sup>, y las de Bustos se muestran como ese encuentro en el que el pintor sabe captar la más idónea y nos la muestra sin afeites, ni concesiones o alguna idealización, sino revelando todas las imperfecciones, mostrándonos con singular pericia las marcas y desperfectos que el paso del tiempo refleja dentro de nuestra fisionomía y que en el caso de las efigies de Bustos se mostro tal cual, no retrocediendo ante la fealdad o detalles que en alguno de sus modelos pudiera evidenciar, sino que al contrario, nos lo muestra, lo expone.

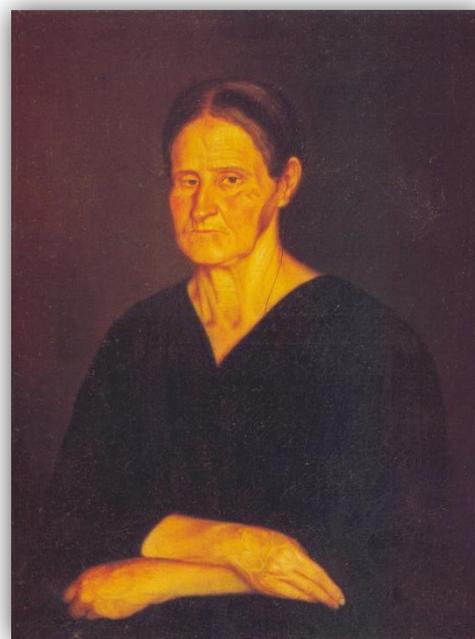


Figura 19. Urbana Anaya, 1865

Óleo sobre tela 80 X 61 cm.

Es así que podemos observar como Bustos, a través de sus retratos nos transporta a su entorno, nos imbuye en su cotidianidad; pareciese que a través de sus modelos uno pudiera reconstruir aquel rincón y entablar conversación con cualquiera de sus personajes, es aquí lo fundamental e inclusive trascendente de sus retratos, ya que no sólo nos ha legado una manifestación por medio de la cual podemos contemplar la personalidad y el status del que representa, si no que sus

<sup>62</sup> Gombrich, Ernest, La imagen y el ojo, Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Ed. Debate, Madrid, 2000, p. 106.



obras, nos miran, nos confrontan, nos incitan a entablar un dialogo callado en el que sólo imagen y espectador encuentran el código, el sentido; la mirada algo nos dice y eso se vuelve permanente, como reflejo capturado de un instante, donde se nos muestran objetivamente y sin concesiones las facciones de cada rostro, su sentido emotivo e incluso psicológico.

Fue Hermenegildo Bustos un hombre multifacético, simplemente admirable, logró tal vez sin proponérselo, que su pueblo no solo fuera visto, si no que les ha otorgado eternidad; son presencias que nos miran y al final del tiempo nos superan, nos trascienden, son momentos congelados, fragmentos que carecen de temporalidad y que a la postre serán, como lo han sido desde su origen, una evocación de una presencia que pervive a través de su representación, de su mirada.



## JUAN O´ GORMAN. EN CONTEXTO.

“Es la infancia donde se plantan las semillas de todo aquello que todo ser humano será en el futuro”.

Saint-John Perse.

Juan O´ Gorman nace en la ciudad de México [Coyoacán] el 6 de julio de 1905, hijo del irlandés Cecil Crawford O´Gorman, y de la mexicana Encarnación O´ Gorman, fue el hijo mayor de los cuatro hermanos que procrearon el matrimonio O´Gorman; su infancia, según relata en su autobiografía<sup>63</sup>, fue un tanto difícil, su padre educado en Inglaterra poseía principios a los cuales O´ Gorman jamás logro adecuarse, además de que sus temperamentos eran totalmente opuestos o al menos es lo que por su descripción nos incita a suponer, rivalidad, confrontación, pero de igual manera formalidad, sería como se fomento la relación de Juan hacia su padre; caso contrario a la relación que sostuvo éste con su madre, quien era “típicamente mexicana”, convencional e intensamente religiosa quien junto con su abuela cultivaron en él un amor infinito por México, por su tierra, cuestión a la que su padre, dicho sea, jamás logro adecuarse.

Si bien es cierto que O´ Gorman veía a su padre con cierto recelo por la educación a la cual era sujeto, también encuentra cierta afinidad al mencionar que gracias a su disciplina le enseñó historia, le mostró a los principales exponentes clásicos de la literatura británica, así como el aprendizaje del idioma inglés. Podríamos sumar a esta referencia, el que su padre al igual que él poseía un talento muy peculiar y minucioso dentro del ámbito artístico, artista diletante, ejecutó entre sus temas el retrato y el paisaje donde muestra un refinamiento

---

<sup>63</sup> O´Gorman, Juan, *Autobiografía*, Ed., DGE Equilibrista, 2007, 228 Págs.



dentro del manejo del dibujo y el color, cuestión a la cual inherentemente Juan O´ Gorman estuvo expuesto y la cual no reconoce o hace mención, pero que podríamos advertir influyo posteriormente en la sensibilidad desarrollada por él en su oficio.

Criado dentro de esta dualidad O´ Gorman fomento su espíritu creativo, nos cuenta que fue su abuela materna quien con cierta sensibilidad y tacto le aprovisiono siendo aun un niño, su primer taller improvisado, emergiendo espontáneamente en un cuarto donde se almacenaba leña y menesteres, le recubrió y encalo para que ahí el niño Juan pudiese volcar su creatividad, proporcionándole, colores, acuarelas, crayones, en fin materiales con los que pudiese crear; dando como resultado la primera incursión de lo que a la postre sería su oficio.

La vida académica de O´ Gorman no fue nada difícil, atendía sus quehaceres con singular soltura y jamás se vio envuelto en dificultades para comprender, asimilar y aprender dentro de su enseñanza, logro concluir la preparatoria un año antes de lo que el programa abarcaba, mostrando especial atención en la trigonometría y la geometría –analítica y descriptiva- así como en calculo diferencial e integral con el afán de inscribirse a la Escuela Nacional de Arquitectura, a la cual ingresó en el año de 1922.

Como estudiante de arquitectura trabajo en el despacho del arquitecto Carlos Obregón Santacilia, contribuyendo como dibujante y dónde realizó su primera incursión en el quehacer artístico profesional, al elaborar en la técnica de fresco, murales en el restaurante llamado “Salón Bach” donde plasmo como tema el paisaje, en ésta primera incursión plástica se evidenciaba un marcado reduccionismo geométrico dentro de su composición, posteriormente realizo varios frisos y murales con flores y alusiones a la cultura popular mexicana, rubricando en los mismos varias leyendas con indicación a la venta de bebidas alcohólicas, ya que los realizó para las pulquerías “Los Fifís”, “Entre Violetas” y “ Mi oficina”, estos encargados por el arquitecto Carlos Tarditi, todos dentro de la ciudad de México y actualmente desaparecidos.



Ya como arquitecto profesional fue sobresaliente, visionario, instauró en México los principios de la arquitectura funcional, que veía como una propuesta idónea para desarrollar en la arquitectura contemporánea de aquel tiempo, restándole toda condición de *obra de arte* a la arquitectura, dejara del lado el ornato por el aprovechamiento que provee el espacio surgiendo de tal manera una ingeniería propositiva eficaz y mínima, en detrimento de la “arquitectura de oropel” como él llamaba a la arquitectura que en aquel tiempo se realizaba, por lo que la arquitectura funcional proponía el menor costo en la realización por el máximo de aprovechamiento del espacio.

Una de las obras más conocidas dentro de la tendencia funcionalista es la casa-estudio que le construyó a Diego Rivera, con quien sostuvo una relación entrañable, gracias a esta amistad O’ Gorman ingresa a la Secretaria de Educación Pública, dónde en los años treinta realizó una serie de escuelas donde evidencia la funcionalidad de sus de sus estructuras al realizarlas en pro del máximo rendimiento con el mínimo de esfuerzo, además de favorecer que en ellos se decorara con pintura mural, en favor del arte y de las ideas político- sociales que prevalecían en aquel tiempo.

Estas construcciones funcionales lograron traspasar las barreras nacionales lo que le otorgo un reconocimiento internacional.

También realizó en México un maravilloso ejemplo de arquitectura orgánica, basándose en los principios del arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright, como la apreciación estética del arquitecto barcelonés Antonio Gaudí, consiguió realizar una obra que procuraba corresponderse íntegramente con el espacio; el hombre solo actúa como organizador de lo que la naturaleza le provee, lo cual produce una estrecha relación armónica entre el paisaje y el hombre, volviendo de tal forma una obra que corresponde cabalmente consigo misma.

La obra que realizó ubicada en San Jerónimo fungió como su hogar por dieciséis años; ésta obra es el resultado de una fantasía, donde con la incorporación de mosaicos de -piedra mexicana- supo dotar de vida y contrastes



sugerentes su entorno cotidiano. Única obra dentro de este rubro, no se fomentó la construcción bajo esta tendencia, ya que para aquel tiempo resultaba *demasiado rara*, penosamente actualmente sólo queda un referente gráfico, ya sea por medio de reseñas y algunas fotografías ya que al ser vendida a la escultora Helen Escobedo decidió derrumbarla, hacia el año de 1969.

O' Gorman creció pues en el ámbito arquitectónico con propuestas sólidas, nuevas e inéditas en una nación en vías del cambio, de crecimiento, proporcionó soluciones adelantadas a su tiempo, mas también sentía que las condiciones entorno a la arquitectura estaban corrompidas, al mirar que su profesión estaba íntimamente arraigada a la comercialización decidió reorganizar su quehacer y fue la pintura donde volcó de manera admirable su capacidad creativa, ya que como el mismo decía *“mi deseo máximo siempre fue dedicarme a la pintura”* advirtiéndonos la convicción sobre la cual O' Gorman labraba su labor cotidiana; podríamos entonces apreciar en el hombre valores como:

*“La sinceridad, la honestidad y la racionalidad, la actitud realista, dialécticamente motivada por las circunstancias político-sociales y culturales que le han tocado vivir, [lo que hace] de Juan O' Gorman un artista claro y consistente en su obra y en su compromiso humano<sup>64</sup>”*

Legándonos magníficos ejemplos que van del caballete a los monumentales murales que realizó. Esta parte, la de el artista pintor, es la abordaremos a continuación.

## **JUAN O' GORMAN ARQUITECTO DE RETRATOS.**

La obra que produjo Juan O' Gorman a lo largo de su vida estuvo sin lugar a dudas determinada por su entorno, por su espacio, muestra tangible e irrevocable del amor que cultivó hacia México, su obra se divide como muralista y

---

<sup>64</sup> Rodríguez, Prampolini, Ida, Juan O' Gorman, arquitecto y pintor, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, Pág. 11.



como pintor de caballete -que es a la que haremos mención en este trabajo-, y concretamente de sus retratos, ya que dentro de su producción se ocupa también del paisaje, y algunas naturalezas muertas así como la creación de temas fantásticos o imaginarios como el gustaba llamarlos.

O´ Gorman vivió parte de su infancia en Guanajuato dónde los contrastes de color, la riqueza natural, la geografía del paisaje e incluso la arquitectura en la que cotidianamente se desarrollaba le influyeron persistentemente; cuestión que según él es importantísimo, ya que es el principio donde se fomentara la sensibilidad de quien guste por ser artista, y considera que es:

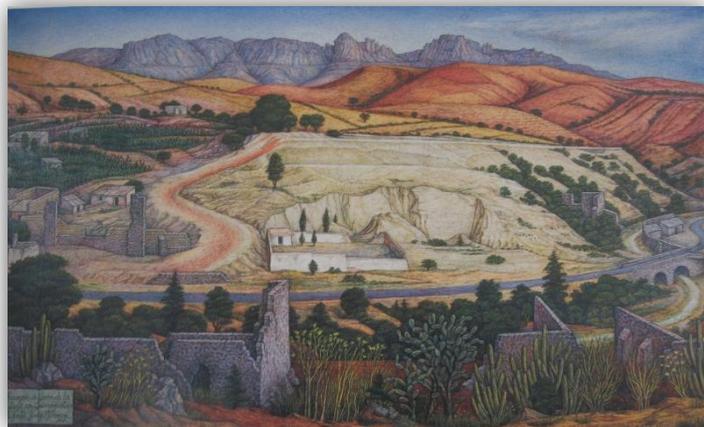


Figura 20. Recuerdo del cerro de la Bufa en Guanajuato, 1962  
Temple sobre Masonite

*“decisivo en la vida de cualquier pintor y de quien se dedique al arte el lugar en que vive los primeros años. La influencia de la geografía en la mente de un pintor es, quizá, mas importante que la influencia de la historia, en virtud de que la geografía es lo que los ojos ven a su alrededor. La región donde vive de niño el futuro pintor es, a mi juicio, importante y decisiva en su desenvolvimiento y en su obra<sup>65</sup>”.*

Es por ello que gusta tanto de representar su entorno por medio del paisaje y es en él dónde como pintor se siente cómodo y pleno, sus retratos reflejan este aspecto y muestran un manejo impresionante en su técnica pictórica.

Juan O´ Gorman conto con la fortuna de convivir con grandes personalidades del medio intelectual y artístico, amigo de toda su vida fue Diego Rivera, a quien siempre admiro y consideraba que por él había comenzado sus

<sup>65</sup> O´ Gorman, Juan, Op.Cit., Pág. 54.

investigaciones en torno al aprendizaje de la geometría dinámica, que fueron importantísimas ya que las implementaría posteriormente en sus murales, de igual forma cultivo amistad con Frida Kahlo, compartió tiempo con el maestro Joaquín Clausell, mientras él pintaba en su estudio, permitiendo el contacto con los grandes creadores de la época.

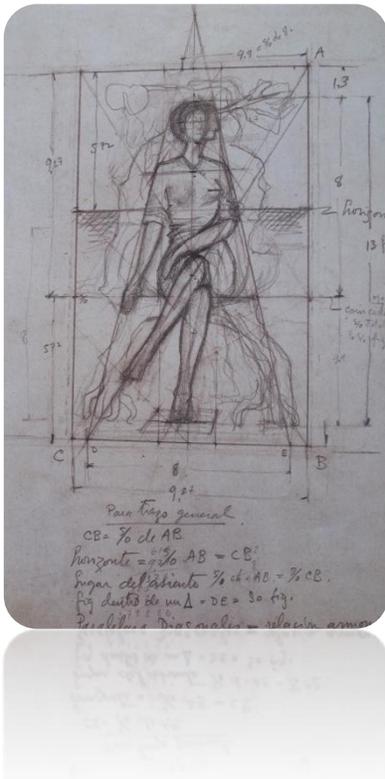


Figura 21. Trazos reguladores para el "Retrato de Ángela Gurría" 1966

Fue sin embargo el artista Antonio Ruiz "El Corcito" quien le dio ingreso a la formación artística desde de muy joven. Contando con quince años de edad fue él, quien le proporciono los medios y herramientas para comprender y habilitarse en la técnica de la pintura, facultándolo en la elaboración de pinceles, aprendió a curtir la cola, así como a elaborar y preparar soportes para pintar, también le mostro y enseñó como moler los pigmentos y a elaborar los medios con los cuales preparar diversos materiales para experimentar con diversas técnicas, tales como el óleo, la encáustica, así como la acuarela y el temple, por lo cual O' Gorman resguardaba con gran respeto y admiración sus enseñanzas ya que fue él uno de los artistas que contribuyó en la adquisición del oficio que logró consolidar a través del tiempo.

El proceso creativo en la obra de O' Gorman es un ejemplo formidable que nos facilita observar la metodología con la cual ejecuto su producción plástica, la cual fue cultivando hasta lograr hábilmente la excelencia, tanto técnica como formalmente. Prácticamente todas sus obras son el resultado de un estudio previo, ejecutado como dibujo, por medio de carbón o lápiz, que le permitía modelar y corregir cuantas veces fuese necesario hasta obtener el efecto

deseado, lo cual muestra la formación y la paciencia que éste artista dedicaba a sus obras, así como su temperamento.

Teniendo los estudios de arquitectura, adopto como pintor, la construcción previa de estructuras, bocetos y apuntes en los cuales distribuía el espacio y dentro del mismo a sus personajes y el paisaje, por lo que se advierte que nuestro artista no dejaba nada a la casualidad, lo que fundamenta su formación académica; todo surge como resultado de una observación persistente que se muestra a través de esas



Figura 22. Trazos reguladores para el Autorretrato Múltiple 1950

estructuras geométricas, dónde se determinan las proporciones y dimensiones que dan ritmo y carácter a la construcción plástica que desarrollara posteriormente.

Por lo tanto el dibujo en la obra de O´Gorman funciona como lo definiría ya desde el Renacimiento Michelangelo Buonarroti [el dibujo es] - “<el alma de la pintura>; el alma y la armazón, la estructura misma de la representación del mundo que nos rodea y de los otros mundos del interior humano<sup>66</sup>”, como en el caso de los paisajes fantásticos realizados por O´Gorman, muestra del ingenio, aspiraciones y en sí mismos una representación concreta de los sueños configurados en su mente plasmados como una manifestación lúdica. Es así como O´Gorman planea, por medio del dibujo, una radiografía que le posibilita transcurrir hacia la pintura de una manera consiente estudiada y anticipada, logrando de tal modo una fidelidad impresionante en su obra final con carácter y cualidades propias, que podríamos suponer es conseguida indubitablemente por el precedente estudio de su dibujo.

<sup>66</sup> O´Gorman, Juan 100 años. Temples, dibujos y estudios preparatorios, México, D.F., Fomento Cultural Banamex, 2005, Pág. 93.



Los retratos de O' Gorman son una muestra más del “*deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de sus propia imagen*”<sup>67</sup>, que nos muestran su cotidianidad, sus retratos presentan personajes que le eran afines y con los cuales entablo algún tipo de relación y al igual que la tradición entorno al retrato, nos proporciona datos de diversa índole, ya sean sociales, de posición e inclusive de la moda que prevalecía en aquellos tiempos, además con la gran imaginación de éste singular artista podemos apreciar que insertaba a sus personajes dentro de paisajes algunos reales y otros en un mundo fantástico, irreal donde mostraba su inclinación hacia lo lúdico y onírico.



Figura 23. Retrato de Henriette Márquet. 1955

Parte importante y que consideramos muy atrayente en la obra de éste artista, es el dominio técnico de la pintura al temple, la cual manejo de forma pulcra, siendo su manufactura inigualable entre sus contemporáneos. Las cualidades que ésta técnica posee inherentemente son la transición del color a través de transparencias o veladuras, aunque también posibilita la incorporación de cualquier medio y/o técnica, adquiriendo esta técnica una cualidad muy versátil y propositiva como medio de experimentación.

Conocedor de la técnica, O' Gorman adopto el método impresionista a sus necesidades plásticas, incorporando el puntillismo a su producción artística, lo que otorgo a sus obras de un extraordinario detalle por medio de la superposición de color, logrando así un juego visual, en el que el espectador es quien mezcla los colores para dar integridad a las obras. Una vez terminadas sus representaciones exhiben una

<sup>67</sup> Gallienne y Pierre Francastell, Op. Cit. Pág. 11.

calidad grafica que es posible dentro de esta técnica enalteciendo así los valores lineales, plásticos así como la continuidad de su refinado dibujo.

La mayoría de sus obras de retrato obedecen a un mismo patrón compositivo; sus figuras se encuentran distribuidas armónicamente dentro del espacio, en el caso de los retratos de mujeres, casi siempre son representaciones de cuerpo entero, las cuales se encuentran sentadas, plácidamente cruzan sus piernas lo cual les concede una posición de confort, sin embargo, en casi toda su producción plástica entorno al retrato existe un patrón en el que podemos apreciar que los modelos no interpelan con el espectador, dirigen su mirada hacia alguno de los extremos de las obras perdiéndolas a la distancia.



Figura 24. Retrato de Lilian Riquelme, 1959

Temple sobre tela

Es ésta una característica recurrente en la producción de retratos de O' Gorman crea la imagen sin prestar un peso contundente a la mirada del personaje, se advierte una dedicación por construir un contexto dentro del cuadro a partir de la incorporación del paisaje natural y/o fantástico o simplemente situando al personaje dentro de su contexto, no cargando de significado solamente a la mirada sino al conjunto como tal, ya que podríamos asumir consideraba que: *“El hombre transmite y recibe por el cuerpo, por sus gestos por su mirada; el olfato, el grito, el baile, las mímicas y todos sus órganos físicos pueden servir como órganos de transmisión<sup>68</sup>”*, no dejando este aspecto en exclusivo a la mirada de la imagen y en este caso del retratado.

<sup>68</sup> Debray, Regis, Op. Cit. Pág. 42.



Sus obras en este tenor se presentan como una construcción que es dirigida hacia quien las contempla ya que: *“Las imágenes en perspectiva suponen la presencia del espectador, que queda implicado o tematizado por el cuadro, al mismo tiempo que su figura acaba adquiriendo una función centralizadora<sup>69</sup>”*, es el espectador quien recorre el entorno que O´ Gorman construye, sus figuras no interpelan con él, son obras donde los personajes nos evaden, dirigen sus miradas hacia la lejanía o de manera cándida con una mínima sonrisa dibujada, pareciera que apenas pretendieran volver su mirada hacia quien le contempla. Esto es una generalidad prácticamente en todas sus obras, dispone los elementos que la integran para conformar una unidad, en el que las partes tienen, cada cual, un peso sin evidentemente premiar a alguna, se trata de retratos, sí, pero más allá de preocuparse por indagar o hacer una introspección en abstraer su carácter recurre a todos los elementos que le integran, adquiriendo y significándose como un conjunto a favor de la unidad de la obra.

Sus obras son una construcción que nos incita visualmente a contemplarlas, pareciera que O´ Gorman deliberadamente evadía la mirada de sus retratados, más que indagar en su expresión los disponía como un elemento más dentro de la obra; lo cual supone que en ellas se advierte nuestra presencia, y somos nosotros el interruptor que activa este dispositivo creado dentro de sus construcciones donde sus personajes se encuentran insertados en paisajes reales o fantásticos.

Sus retratos, aunque pretenden ser objetivos y revelar tal cual lo ve el artista, denotan cierta idealización, la subjetividad se hace presente en la mano del artista por lo que su obra más allá de traspasar las apariencias y mostrarnos un momento específico del sujeto que se retrata y en sí mismo, su carácter o su alma, esta se nos niega, nos evade ya que:

*“por más que O´ Gorman busque objetividad en su pintura, por más que estudie a los personajes que representa, [...] siempre tomara partido en sus propuestas. El realismo comprometido al que aspira está siempre potenciado por su*

---

<sup>69</sup> Stoichita Víctor, Ver y no ver, la tematización de la mirada en la pintura impresionista, Madrid, Ediciones



*interés en deshacer entuertos; su objetividad siempre será impura, subjetiva, ideologizada<sup>70</sup>”.*

Ello nos habla de su temperamento y de la manera en que el aspiraba a representar y construir sus obras, siempre presente en su construcción, llámese retratos o paisajes son trabajos en las que el artista nos proporciona un campo abierto para recorrerle, nos adentramos en su obra, son una provocación a trasladarse visualmente a través de ellas. Sus obras son una *-ventana abierta-*, cómo definiría a los cuadros modernos León Battista Alberti, donde el espectador adquiere una función primordial.

La obra que ejemplifica perfectamente ésta premisa es la composición que realizó hacia el año de 1950, se trata de un autorretrato, efectuado en la técnica del temple, en el que la disposición de planos y personajes es muy atrayente; así como distinta a la construcción que sobre esta temática se ha realizado y donde de manera por demás esplendida se nos presenta como un ejemplo ideal y concreto de cómo, con su mirada O´Gorman logro consolidarse como constructor de imágenes, donde dispone a los personajes a placer y que [en este caso] se muestra a si mismo insertado en toda una enramada estructural, presentándose tal cual, en sus diversas facetas como creador, proponiendo un dialogo con quien se encuentra del otro lado del soporte, en este caso el espectador, ésta obra es importante para este trabajo ya que es una muestra más de él infinito sentido visual en el manejo de la mirada, presente en la producción plástica a través de la historia, obra que analizaremos enseguida.

---

<sup>70</sup> O´Gorman, Juan, Op. Cit. Pág. 215.



## JUAN O' GORMAN Y SU AUTORRETRATO MÚLTIPLE.

“Interrogar al espejo es dejarse ir en el vértigo de una exploración de uno mismo que no tendría fin”

Gulle Perriot.

El autorretrato es una manifestación artística que recurre a un autoconocimiento, podríamos atribuir su trascendencia en el plano artístico al hecho de que se tiene un referente inmediato, siendo uno mismo el motivo; *“En palabras del pintor francés del siglo XIX Henri Fantin-Latour :<<El modelo siempre está preparado y ofrece todo tipo de ventajas; es exacto, obediente y lo conocemos antes de pintarlo<sup>71</sup>”*, al tiempo la obra se convierte en un testimonio que logra resguardar de manera física, una huella, un documento que nos muestra las distintas miradas de él que representa a través del paso del tiempo.

En él se pretende saber qué, quien y como somos, podríamos afirmar que la imagen que uno registra es un diario visual que posibilita reconocernos y hacernos conscientes del paso del tiempo; a su vez, es por medio de éstos registros que adquirimos una conciencia de nuestra temporalidad en el trayecto de nuestra vida. Es el autorretrato un medio por el cual existe un análisis y exploración por parte del artista de su propio cuerpo con el fin de perpetuar un rastro, un vestigio concreto donde ocurre la confrontación y el descubrimiento de la persona que se plasma a sí mismo, así pues el autorretrato: *“[...] funciona como un espejo en el que nos miramos en soledad y ante el que hacemos muecas, nos disfrazamos, adoptamos poses, somos de mil maneras, como somos y como queremos ser<sup>72</sup>”*.

---

<sup>71</sup> Sturgis Alexander, Clayson Hollis, Op. Cit, Pág. 148

<sup>72</sup> Olivares, Rosa. “Quien soy yo”, en EXIT Autorretratos, Pág. 10.

O´ Gorman realizó dentro de sus temas el autorretrato y el realizado hacia 1950 llamado *autorretrato múltiple* representa una obra que resulta muy interesante, ya que es el resultado de la mirada del artista que juega y diseña en una composición donde establece inmediatamente a la mirada como el elemento más importante y exclusivo dentro de su obra.

Por una parte es la mirada del artista que introspectivamente se realiza y se



**Figura 25. Autorretrato Múltiple**

*Juan O´ Gorman Temple sobre masonite.*

presenta en sus diversas facetas como creador, vemos cinco presencias que aluden al mismo motivo. De pie observamos a O´ Gorman quien nos muestra en su mano izquierda una escuadra (instrumento propio de la disciplina arquitectónica) indispensable en la elaboración de planos y estructuras, lo cual nos habla de su faceta como arquitecto y en su otra mano posee el anteproyecto, ejemplo éste de sus dos oficios, arquitecto-pintor, dónde muestra la manera en que ejecutaba sus obras; elementos previamente ordenados para

estructurar su composición, un estudio previo para disponer su oficio pictórico, sin dejar nada a la casualidad.

Esta figura nos mira con cierta melancolía, recordemos las rivalidades que O´ Gorman manifestaba ante su profesión de arquitecto; sin embargo lo



importante es la construcción que nos habla del desdoblamiento que a partir del boceto es posible, la imagen se encuentra contenida dentro de su mismo referente, todo es organización, nada casual, el arte es disciplina, dedicación y en el caso de éste artista ésta es la manera en que nos lo presenta su arte.

De espaldas y sentado en su equipal se encuentra el pintor, en la pose tradicional para realizar su faena artística, se encuentra de tal suerte ensimismado en su trabajo, vemos que realiza su retrato, éste nos mira e interpela con nosotros, muestra a O´ Gorman tal cual, inmortalizando su mirada; y en una nueva mirada para la construcción de la obra se muestra él construyéndose a sí mismo, dónde ocurren cuestiones por demás reveladoras e importantes en la mirada del artista la cual transfiere a su representación.

Por un lado presenta en el espejo un rostro de perfil estático, y en la imagen que pinta, observamos que crea el movimiento visual que transcurre del espejo a la tela o la imagen que plasma, en sí su retrato, lo que podríamos interpretar como que *“El espejo muestra un objeto: el objeto de la representación. El cuadro muestra un sujeto: la pintura en acción, en obra.”*<sup>73</sup> Por lo cual la imagen mira al pintor que le está pintando, involuntariamente previendo que observe a los futuros espectadores, a nosotros cuando nuestra mirada cruce con la suya.

Dispuesto en un espacio abierto que parece remitirnos a un paisaje el cual se refleja en el espejo, juega con elementos para la construcción de su obra, donde es posible configurar diversas interpretaciones, ya que con el gran manejo de su fantasía y la iconografía dispuso diversos personajes y elementos que le otorgan cada uno, lecturas diferentes a su obra; desde un diablillo que le habla y pareciera que retoca a O´ Gorman el arquitecto, pájaros con papelitos en el pico que nos remiten a la cultura popular ya que son alusivos a los que existen en las ferias, donde se puede consultar la suerte, hasta el sol y la luna en una representación un tanto naíf, como una raqueta, una regla y una enramada que crece junto con la imagen que proyecta O´ Gorman sobre el espejo, todos ellos

---

<sup>73</sup> Nancy, Jean-Luc, Op. Cit. Pág. 44.



algo nos dicen, sin embargo el elemento que mayormente nos incita a inclinarnos hacia la obra es una rana que al igual que los pájaros y el diablillo porta un papel en el que esta rubricada la insignia “*pinta mi retrato*”, ¿es acaso una incitación dónde, al presenciar la obra como espectadores, adquirimos la función del pintor? ¿La mano que carga con el pincel, es la de O´ Gorman, o es la nuestra?, el artista juega con la composición y somos nosotros el elemento que cierra el circuito y construimos su pintura –por apuntarlo de algún modo-, dentro de esta dualidad interior exterior, obra-espectador, adquirimos, en su enramada visual, una función de digerir, contemplar y asimilar las posibilidades que surgen en la imagen, donde la mirada es un medio inmenso de exploración y experimentación; con imaginación gracias a la mirada de éste artista nuestra presencia entra dentro de su obra, la recorreremos y construimos conjuntamente.

De este modo las construcciones de O´ Gorman son una ventana abierta a mirar, desde sus personajes, sus paisajes, como sus constricciones fantásticas. Es su obra un ejemplo magnifico donde el principal motor es la mirada, lo que logra adentrarnos y recorrerlo.

La contemplación de su trabajo nos proporciona un placer visual que pervive en toda su obra, desde sus cualidades plásticas detallista en extremo, hasta la misma estructura que inherentemente de alguna manera nos atrapa y le miramos, nos atrae y nos seduce. Él definía que al arte correspondía proporcionar placer y gusto, considerando que en esa medida éste cumplía su función, sus obras, con su refinada técnica pictórica, su mirada e imaginación constructiva reflejada prácticamente en toda su producción, lo consiguen plenamente.



## ARTURO RIVERA.

“El mundo visible ha dejado de ser una realidad y el mundo invisible ya no es un sueño”

W.B. Yeats.

El ojo que ves, no es ojo porque tú lo veas, es ojo por que te ve.

Antonio Machado.

Arturo Rivera es uno de los artistas que goza de gran prestigio dentro del ámbito artístico, tanto nacional como internacionalmente, gracias a la factura que imprime a sus trabajos plásticos. Nacido en la Ciudad de México en el año 1945 realizó estudios en de la Academia de San Carlos, así como en The City Lit Art School de Londres.

Poseedor de una técnica depurada, pulcra e innovadora continúa con la tradición pictórica en un tiempo donde la diversidad entorno a la producción artística se ha multiplicado. Rivera opta por prolongar la práctica del oficio en la construcción plástica desde su propia percepción y sensibilidad, entiende y se inserta en esta linealidad histórica puntualizando que su quehacer es original, por lo cual, no se sitúa dentro de ningún movimiento artístico, aunque para la crítica de arte Raquel Tibol debemos de ubicarlo como un continuador de la Nueva Objetividad, movimiento denominado así por el promotor cultural alemán Hartlaub en 1923, ubicando a artistas que realizaban su quehacer entorno al realismo,



donde su técnica es refinada, detallista y mostraban atención especial por representar de una forma nítida a seres, objetos y artefactos, podemos mencionar entre ellos a Otto Dix y George Grosz.

Su obra la ha realizado con diversas técnicas, desde el dibujo manejándolo con una precisión absoluta, dónde podemos apreciar un trabajo fino delicado y paciente, en él utiliza el carbón, grafito así como la punta de plata y dentro de las técnicas pictóricas, gracias a su formación en San Carlos y posteriormente en Alemania por invitación de Mac Zimmermann en la Kunstakademie de Múnich, el encausto, el temple y el óleo, técnicas tradicionales que en aquel tiempo estaban en desuso y que en ésta academia se fomentaban; así como la incorporación de diversos materiales como metales y cargas que dotan de materialidad y expresión su propuesta.

Rivera otorga al ojo una hegemonía importantísima, órgano sensible que nos posibilita la función de ver, de mirar, descontextualizado e insertado en diversas tramas y situaciones, con el fin de exteriorizar de ésta forma (la plástica) un sentimiento, una idea, una momento particular y recurrente en la inventiva del artista y que por medio de esta expresión se hace realidad, se vuelve tangible, lo que en la imaginación es inmaterial y de no ser por estas manifestaciones concretas intransmisible. Así pues su obra recurre a la fantasía;

*“entendiendo la fantasía no como irrealidad sino como una manera de decir la realidad con formas diversas, fantásticas. Formas que irrumpen la realidad mostrándonos que hay otra dimensión de la vida además de la que nos parece cotidiana<sup>74</sup>”.*

Por medio de la cual logra expandir sus posibilidades de creación para mostrar y proyectar el mundo invisible de su interior, propiamente dicho de su imaginación.

---

<sup>74</sup> Gómez, Haro Desdier, Claudia, Arturo rivera y su obra, Tesis Maestría en historia del arte, México 2000, Pág. 23.



Obra de distintas cualidades es la de Arturo Rivera ya que por medio de ella exhibe, muestra y construye una realidad fuera de la sensible, sus obras no se sujetan a los parámetros de lo real-objetivo, sino que abren la puerta a la imaginación y la experimentación; son obras que a pesar de que hacen referencia a los otros, no se adscriben dentro del discurso del retrato de la forma tradicional y particularmente de la manera en que nos hemos acercado en este trabajo, ya que *“repelen la unidireccionalidad de la lectura visual”*<sup>75</sup> lo que adecua creando imágenes de su mundo interior, que tienden a interactuar dentro de la misma obra, lo que les confiere cierta autonomía y fuera de ser una obra que nos permite entablar un dialogo al momento de contemplarla, en ese juego imagen-espectador, exterior-interior la obra se convierte en un escenario donde el discurso, el relato ya está contenido dentro de sí mismas, sus obras son una narrativa visual, que bien podría ser sujeta a muchas interpretaciones, sin embargo, por sí mismas ya articula un discurso, más que espectadores nos volvemos cómplices, de eso que sucede en sus imágenes; pareciera que las obras de este artista una vez resueltas tuviesen un guion en el cual de manera teatral cada personaje asume su papel, lo desarrollan y lo concretan de manera por demás solvente, siendo el ojo el pretexto y el principal protagonista de su repertorio, específicamente dentro de su serie llamada Historia del ojo.

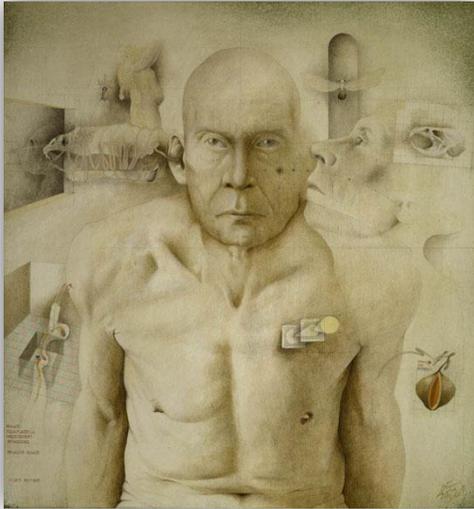
La obra de Rivera es el resultado de una introspección de él bagaje que ha acumulado en su mente y que por medio de la plástica en una especie de montaje escénico se vuelve realidad. Rivera busca crear códigos que trasciendan mas allá de la simple representación, se sirve de elementos reconocibles pero sin embargo no se limita a ello ya que busca:

*“exhibir las entrañas pero también descifrar: el estigma de su arte figurativo nos revela que hay una suerte de arrebató lúdico, un deseo de traspasar el realismo fotográfico al igual que ir más allá del mero principio de representación, como si el pintor tuviese por objeto crear un mundo en el que quisiera vivir, o crear figuras a las*

---

<sup>75</sup> Lumbreras, Bautista, Ernesto, El ojo del fulgor. Pág.8.

que le gustaría contemplar atisbando particularidades no tan fáciles de captar a golpe de vista<sup>76</sup>”



**Figura 26. Interior**

*Grafito y Acuarela /papel. 60 x 50 cm*

El entorno se convierte en el principal proveedor del que Rivera se sirve para observar objetos, personajes, situaciones, para posteriormente plasmarlos dentro de su obra, recordemos que el mismo se considera un veedor y es por medio de esta capacidad como logra transmitirnos y presentarnos su mundo.

Dentro de su repertorio plástico podríamos decir que el pincel se convierte en una herramienta que fluye en diversas direcciones; en algunas ocasiones se vuelve bisturí que fragmenta, disecciona y nos presenta un híbrido entre personajes-animales, en otras ocasiones se vuelve una herramienta exacta como escuadra que traza planos, y dentro de la bidimensionalidad sugieren un espacio tridimensional, otras veces inserta figuras geométricas y orgánicas, que suspendidas en el espacio sugieren una atmósfera ligera, liviana, donde a su vez, contrapone con el peso de alguna figura concreta, siempre hay una alusión a los otros, situada dentro de un espacio construido y asumiendo alguna rol específico en conjunto con la obra y sus demás personajes.

Su obra se vuelve un medio donde la fantasía deja de ser irreal para permitir mirar un mundo alternativo, paralelo al nuestro, propiamente dicho el mundo de Arturo Rivera; es decir que el artista ordena el objeto de representación por medio de su habilidad técnica, estética e inventiva, y lo presenta de una nueva manera, inédita. Subjetividad e irrealidad, son los medios por los cuales articula su trabajo, sirviéndose del lenguaje retórico y literario propone desde su mirada una recreación fantástica de los hechos, aprovechando elementos como la alquimia,

<sup>76</sup> Sada Daniel, Desentrañar la realidad, en Arturo Rivera, Sombra mirada, Centro Cultural Clavijero, México 2009, Pág.11.



el azar, lo divino, lo grotesco, lo terrible, la belleza entre tantas otras alusiones a las que su obra remite.

Rivera no idealiza, sin embargo, la manera en que ejecuta sus obras, diseccionando y agrupando para hacer su composición infunde cierto aire desconcertante, que bien podríamos sumar a su trabajo como una cualidad, a partir de la iconografía presente en su obra logra crea su universo, dónde se agrupan a la perfección en él la pintura el dibujo y la idea en un aire misterioso, recurriendo siempre a elementos reconocibles pero insertándolos en contextos y situaciones imaginarias y que a través de su mirada nos permite observar entornos que de no ser por su pintura jamás nos sería revelados, ya que nuestra mirada se limita a contemplar lo real, lo físicamente concreto, tangible.

## **L**A HISTORIA QUE MIRA.

Dentro de su producción artística observamos cómo a partir de la realización de la serie "*Historia del ojo*" existe un antes y un después dentro de Arturo Rivera, ya que a partir de ésta el artista comienza a trabajar sus obras en series; Historia del ojo se nombro así gracias al título de la obra de Georges Bataille, sin embargo no guardan ninguna relación con la referida obra, solo el título que Rivera adaptó a sus intereses para sugerir una continuidad dentro de su obra. Su proceso creativo ha sufrido cambios considerables a partir de esta serie, ya que gradualmente su pintura ha dejado de ser un dibujo coloreado, para investigar y experimentar a partir de la materialidad propia de los elementos plásticos. Ésta serie la realizó en el año de 1989-1990.

La serie muestra una clara inclinación por el dibujo más que por la pintura, permitiéndonos notar esto como parte del proceso creativo al que el artista se somete dentro de su trayectoria, y que en su caso, ésta fue la manera de descubrirse a sí mismo, siendo primeramente el dibujo la herramienta que le permitió crear su mundo a través de una manifestación artística, lúdica e innovadora.



Historia del ojo se presenta como una serie donde coexisten en cada obra, *-historias distintas-*, historias que cada cual narra un hecho diferente, donde el protagonista es el ojo, el que asume, juega y se inserta en diversas tramas asumiendo diversos roles, su protagonismo radica en la crudeza en que es expuesto, ya que Rivera representa con exactitud anatómica su estructura; el globo ocular y la pupila, desmesurados, observando lo que acontece dentro de su espacio.

Lo significativo de este artista radica en la manera en que construye sus obras, deja de representar para *presentar* una narración visual donde los elementos que conforman la obra interaccionan entre sí; ejemplo de ello podría ser su obra el veedor de 1990, dónde presenta un personaje de espaldas, él tiene sobre sus ojos un antifaz, que podría funcionar como un filtro donde al contemplarlo surge cierto escepticismo, ya que ¿será acaso un hombre que realmente ve?, Al mirar su postura nos inclinamos a creer que si, ya que sus manos en posición de reflexión y análisis así lo sigue, mas también surge en él expectación, por lo que contempla, ya que le mira, en este caso el ojo enraizado en el culo del ave que desmesuradamente le observa. Del lado izquierdo existe un objeto que de alguna manera nos remite por su forma a un espejo, el que

pacientemente queda implicado en este juego de miradas como testigo del acontecimiento, articulando un triangulo donde cada cual asume su papel de observador, pero a su vez de observado, una composición que es totalmente articulada por la mirada, donde si bien es cierto es indispensable la confidencialidad del espectador, en sí mismo ya sucede algo, la imagen contempla, el veedor también es visto, crea ese juego de posibilidades donde

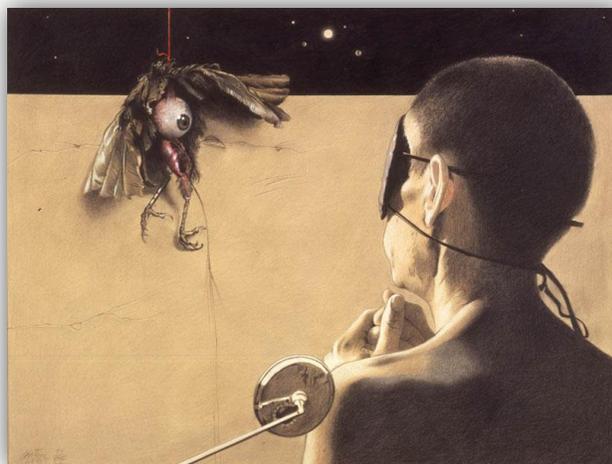


Figura 27. El veedor

Grafito, Acuarela/Papel 42.5 x 56.5 cm.



dentro de la obra sus personajes se encuentran expuestos, ya no es más la simple articulación imagen espectador, y ello dentro de su trabajo se hace trascendental; lo que pervive en el veedor es la incertidumbre, entre la dualidad vida muerte, tal vez el hombre reflexiona acerca de su temporalidad a partir de interactuar con el ave-ojo, posiblemente se refleja al tiempo en ese delicado hilo rojo del que éste se suspende.

Una obra que llama la atención es un autorretrato, dónde con unos anteojos cubre su mirada, ¿será acaso un hombre ciego?, pareciera sugerirlo a través de su postura melancólica, casi nostálgica, pero a su vez, se presenta con unos ojos dentro de una caja, la cual abre y hace emerger la posibilidad de mirar, libera la ojos a la contemplación, la mirada se hace presente, el artista la libera, por lo cual podemos proponer que en esta imagen sintetiza su percepción dentro de la serie; cada historia está precedida por la mirada del autor, es el ojo, cómplice, vigilante, es en sí mismo el artista que de ésta manera se aquieta y se plasma en cada



**Figura 28. Edipo**

*Grafito/ Acuarela. 20 x 20 cm.*

una de sus composiciones, si bien es cierto que la imagen se significa con la introspección del observador-espectador, en primera instancia existe la confidencialidad del ejecutante, del artista y singularmente dentro de esta serie es la manera en la Rivera nos muestra su mirada, insertándose ésta dentro de la misma imagen.



Esto queda plasmado dentro de toda su serie insertándose en diferentes situaciones, en la obra “la dulce espina dorada”, su ojo se presenta como testigo, donde observa la transformación, la metamorfosis del cambio simbólico niña-mujer quien está a punto de emprender el vuelo, por ello emergen las plumas previendo esa evolución, ese cambio, las frutas simbolizan la maduración de ese acontecimiento, el ojo desmesurado es espectador de ese cambio, de esa irrupción que acontece y en el cual, como con anterioridad argumentamos es el mismo artista que atestigua, en esta historia el suceso.

A través de este trabajo nos hemos dado a la tarea de hacer una breve recopilación de cómo la mirada ha estado inscrita a la imagen, y como gradualmente ésta fue adquiriendo la tarea de representar, logrando a través de ella crear un lenguaje nuevo propositivo y muy diverso.

Por medio del análisis que se ha realizado de algunos artistas hemos observado como la imagen y la mirada paulatinamente logran un papel primordial dentro de la construcción de la obra. En principio el artista al que hacemos mención en este capítulo Hermenegildo Bustos, logro perpetuar cabalmente los rasgos de sus contemporáneos, sin más tarea que develar en un soporte la mirada

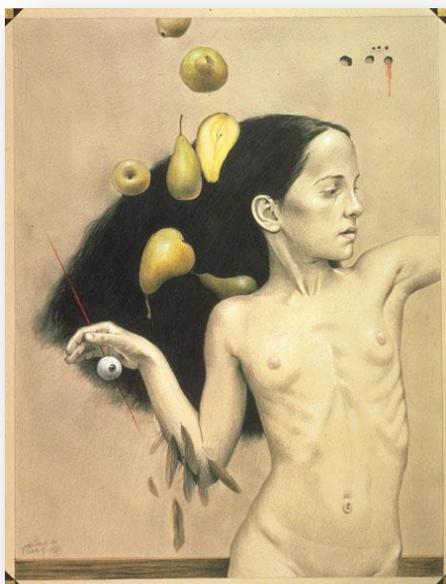


Figura 29. La dulce espina dorada

Grafito v acuarela / Papel. 56.5 x 42 cm.

del que retrataba lo más fielmente posible, sin mayor contexto que sus atributos de vestido, siendo el artista el medio por el cual los hombres, -en una primera instancia- han podido contemplarse, conocerse y en esa posibilidad mágica que se le atribuye a la imagen, adecuar su permanencia, prevalecer dentro del mundo sensible de alguna manera física, concreta, una vez que la persona perecía; Nuestro segundo artista, O´ Gorman nos muestra con su mirada una construcción distinta que podríamos definir como más elaborada, ya



que incorpora la perspectiva dentro de su obra lo que abre una nueva posibilidad a la imagen, lúdicamente dispone de los elementos que componen cada uno la unidad de su obra, donde de cierta manera dentro de sus composiciones, sobre todo las de inclinación fantástica se advierte que el soporte tiene posibilidades mas allá de la simple representación, podríamos decir que en O´ Gorman existe una manera distinta de mirar, que es la de construir a partir de imaginar, la mirada no es exclusiva de la imagen, sino que es el medio que posibilita la interpretación y surgimiento de la obra, siendo sus construcciones una muestra irrevocable de ello.

De distintas cualidades se muestra la obra de Arturo Rivera en su trabajo los personajes no son propiamente retratos aunque en la gran mayoría si existen características concretas para representarle, sin embargo lo que nos proporciona la obra de Arturo Rivera es una presentación, una construcción de un hecho plástico que nos transmite un mensaje, valiéndose de elementos a los que ya hemos mencionado jugando entre tantas cosas con la dualidad vida-muerte, presencia y ausencia, metamorfosis, en el caso de la historia del ojo es él el protagonista que de diferentes maneras se inserta dentro de la imagen; la imagen es el resultado de una mirada inquieta, reproducida dentro de un soporte que mira pero que a su vez es mirado.









## CAPITULO III

### ANTONIO NIETO

#### *L*A SENDA DE LA MIRADA.

##### LA MIRADA EN EL RETRATO COMO ESTRATEGIA DE REPRESENTACION EN LA PINTURA

*“Busco un estilo que, en contra del arte de la decoración exterior, penetre lo más hondo posible en los fundamentos de la naturaleza, en el alma de las cosas”*

*Max Beckmann.*

*“La cara de un hombre no es más que una película sobre la cual la experiencia interior ha grabado ciertos signos”.*

*Herbert Read.*

Durante el desarrollo de ésta investigación, se ejecutaron una serie de obras a través de las cuales se plasmó una búsqueda y experimentación en torno al proceso creativo de la mirada en el retrato, siendo éstos elementos los principales protagonistas dentro del discurso plástico.

Las obras realizadas durante este proyecto se presentan como una muestra de mi inquietud, que a través de la mirada se dirigió hacia el propio entorno, hacia los otros, por lo cual, el lector-observador al mirar el proceso de la producción plástica, deberá apreciar qué ésta investigación es el resultado del estudio del proceso creativo entorno al quehacer plástico.



Es pertinente mostrar el proceso creativo y no sólo la imagen final de la obra, que es como siempre o casi siempre se conoce una obra artística, así que, en principio, se mostrara esta parte del proceso creativo, entendiendo esto como las fases sobre las cuales se confecciona la obra artística en su totalidad; que dentro de éste proyecto se da desde la elaboración de los soportes, la preparación (entelado e imprimado) culminando con la descarga creativa, gráfica-pictórica, por lo que el trabajo evidenciara la construcción sino total, por lo menos parcial del proceso que sufre una obra plástica desde su origen; tanto técnica como conceptualmente. De manera que podremos recorrer el proceso de una obra artística, y no solo su resultado final como imagen.

## **EL PROCESO CREATIVO.**

### **SOPORTES.**

Se le llama soporte a las estructuras que sirven como cuerpo para la descarga artística, dentro de nuestro proyecto se elaboraron una serie de soportes tanto rígidos como flexibles, seleccionando entre los materiales rígidos a la madera (caobilla y banack); los soportes flexibles son papel 100% de algodón de la marca Arches, así como papel Kraft y Cansón para la elaboración de los bocetos de las obras.

-Soportes rígidos.- Para la elaboración de las obras dentro de nuestro proyecto se elaboraron bastidores de caobilla con travesaños de banack, dentro de éstos existió una experimentación a través del formato, utilizando diversas medidas, lo que ha posibilitado un enriquecimiento en la producción de la obra, al componer y distribuir los retratos en diversas dimensiones; todos los bastidores fueron entelados con tela de lino de la mejor calidad (figura 30.) lo cual además de dotar de belleza a los soportes, retribuye en la permanencia y conservación de los trabajos que sobre él se deposite, ya que ésta tela es la más noble y estable por



sus cualidades y calidades para la elaboración de pintura. Una vez entelados los soportes (figura 31.), fueron imprimados, (figura 32) algunos con Yeso ó también



Figura 30 Bastidor- Tela de lino



Figura 31 Pegado de tela sobre bastidor



Figura 32.- Imprimación de soporte (Creta)

conocido como Creta y otros con Media Creta ó Emulsión (cola de conejo + carbonato de calcio + blanco de zinc y en el caso de la preparación de Media Creta a estos materiales se le adiciona Aceite de linaza). Los materiales que conforman la imprimatura se miden por volúmenes en proporciones iguales y para imprimir con Creta es recomendable hacer la preparación con varios volúmenes mas de agua (5 volúmenes), e irla depositando en una primera instancia con una cuña, procurando tapar perfectamente los poros del lino, (o cualquier otra tela, que se opte para su preparación) una vez puesta y seca ésta primera *mano* de imprimatura es recomendable seguir aplicando con brocha en capas muy delgadas, tramando en diversas direcciones el sentido de la imprimatura, ya que de esta manera se lograra una sobreposición de material adecuada para volcar sobre ella la descarga pictórica. Esta preparación es ideal para trabajar el temple que dentro de ésta investigación es la técnica pictórica más recurrente por medio de la cual se ha realizado el trabajo. La preparación de media Creta se vuelve más flexible por el aceite, aquí la cantidad de aceite de linaza puede variar de acuerdo con los resultados que se deseen, por lo que es indispensable estar familiarizado con los resultados que con anterioridad se prevén; sin embargo podríamos mencionar algunas aproximaciones en proporción al volumen implementado, siendo desde  $1/3$  o  $1/2$  o  $2/3$  de aceite de linaza, cualquiera de ellas



contribuirá a realizar una preparación ideal para imprimir los soportes. A diferencia de la Creta ésta imprimatura admite concentrar una mayor cantidad de material en pocas capas, además de permitir la incorporación de texturas dentro de la imprimatura, si es que se desea, lo cual concede una posibilidad muy atractiva para experimentar desde la misma imprimatura hacia la obra. Dentro de la investigación se realizaron algunos soportes con esta preparación adicionando un color que sirvió como base, para posteriormente modelar sobre él en su fase pictórica.

Los soportes flexibles.- Dentro del proyecto fue necesario recurrir a la elaboración de soportes que facultara la elaboración de dibujo de una manera diferente y de la cual actualmente ya no es muy recurrente, la cual es la Punta de Plata, materia noble y de una belleza innata, al cual nos referiremos más adelante. Para lo cual nos servimos del tensado de Papel Arches 100% algodón de 300 gramos de 56 x 76 centímetros e imprimados con Media Creta.

## EL DIBUJO COMO PROCESO.

Las obras que se realizaron dentro de la investigación se encuentran íntimamente ligadas al dibujo, antes de pintar, siempre se recurre a la estructura que el dibujo faculta, por lo que se le considera imprescindible y dentro del proceso siempre existe el referente a través de él; la elaboración de un boceto permite trascurrir hacia la pintura de una manera más sistemática, ya que con anterioridad se establecen las proporciones, la relación de la figura con el espacio, los volúmenes y las correspondencias del todo con las partes, entre otras consideraciones.



La estructuración del dibujo previo a una obra, ha sido parte de la metodología que muchos artistas implementan para realizar su quehacer plástico, a la cual este trabajo se vincula, en dónde, asumiendo un rol de cartógrafo se transita la geografía del modelo, a través del grafito, carbón o la punta de plata, (por mencionar solo algunos) develando paulatinamente el referente, su mirada.

En esta parte del ejercicio plástico existen diferentes posibilidades para desarrollar el quehacer entorno al dibujo, ya que por un lado acogiendo la sistematización de procesos sobre los cuales he transitado desde el ingreso a la carrera en artes visuales, gustó de confeccionar la obra del natural, es decir, se acude a seleccionar un modelo y se representa, esta confrontación uno a uno, ha caído en la actualidad gradualmente en desuso, en medida por la gran cantidad de recursos tecnológicos que contribuyen y aceleran los procesos, tal como la cámara fotográfica, que permite poseer el referente prácticamente de forma inmediata; esto ha concedido a que no necesariamente se deba tener a él modelo de manera presencial durante todo el proceso, por lo que generalmente en el quehacer contemporáneo existe un desencuentro ante él, no obstante, las cualidades tanto plásticas como conceptuales que se exteriorizan y prevalecen a través de los otros, por medio de las diversas manifestaciones plásticas, hacen de éste que su vigencia no perezca. Algunas cualidades que podemos mencionar son la trascendencia del individuo por medio de la imagen, el carácter que pervive en las obras realizadas con maestría, así como el mismo oficio desarrollado por la habilidad técnica del artista, lo que paulatinamente forja de igual manera su temperamento, por mencionar sólo algunos aspectos relevantes entorno a producción artística, que, a través de la historia se han construido y que han imperado hasta hoy día.

Por lo tanto debemos advertir que dentro de nuestra investigación fue imprescindible la utilización de los medios tecnológicos (fotografía) como una herramienta que contribuyó a concretar un proyecto, una idea plástica, aportando de tal manera un beneficio, pero sólo sirviéndonos de ello como un medio ya que:



*“si por un lado contribuyen a un enriquecimiento, pueden implicar asimismo una reducción o empobrecimiento, pues desestructuran aspectos del mundo fenoménico que dependen de los intercambios entre el observador y lo observado, suponen una devaluación del conocimiento sensible en la apropiación del mundo a través de nuestras capacidades perceptivas subjetivas y, sobre todo, a través de nuestros órganos corporales, la expresión y los gestos<sup>77</sup>”.*

Así pues la relación que se estableció al momento de registrar cualquiera individuo reclamo forzosamente la complicidad de la mirada y sobre todo la intención que a través de la representación se buscaba personificar, lo cual favoreció a que todas las obras requirieran esta atención, que es la de mi mirada hacia los otros, aunque ésta fuera breve, siempre existió a lo largo del proyecto, podríamos concretar esto como un primer momento de la mirada dentro de la investigación en torno a la ocupación plástica, la cual es; *la mirada cargada de intención, en la búsqueda de un motivo, un pretexto*, por lo que se funge como selector, como organizador, logrando mostrar a través de las obras la inquietud hacia el entorno, hacia los otros y su mirada.

De tal manera dentro de nuestra investigación se han recorrido estas posibilidades, por un lado el dibujo del natural, mas también la utilización de los medios tecnológicos, como una herramienta que debemos entender para este fin como una extensión de nuestro cuerpo, como lo es el teléfono una extensión de la voz, que contribuye a potencializar nuestras capacidades perceptivas y comunicativas. En este caso la cámara se volvió una extensión del ojo; un ojo mecánico que permitió abstraer de manera casi inmediata, un fragmento, una presencia, lo que facultó la elaboración de nuestro proyecto al poseer al referente con otros medios y otras herramientas sin que por ello se restringiera o nos hiciera privativo su temperamento, su carácter.

Así, durante nuestro quehacer transcurrimos dentro de estas dos vertientes, auxiliados por la cámara se logró la fijación de la mirada, volviéndose un instante

---

<sup>77</sup> Marchán Fiz, Simón, Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual, consideraciones desde la estética y las practicas del arte, en Real/Virtual, en la estética y teoría de las artes, Marchán Fiz, Simón (Compilador), p. 49.



congelado, para con ello, representar con otros medios, en búsqueda de dotar de otras cualidades y fines la mirada del capturado. Situación paralela mi observación cumplió con la introspección hacia el modelo, referente del natural que permite realizar una faena tanto de veedor del entorno, como de revelador del sujeto, haciendo emerger en un soporte la presencia de él otro, el modelo, quien se aquieta para prevalecer, para ser rubricado y lograr mostrarse en un soporte a través de unas manchas de color, carbón o plata, perdurando y viendo emerger su mirada y paralelamente adscribirse al tiempo de la infinitud, por medio de su imagen, volviéndose viable gracias a la confidencialidad de quien le recorre en éste caso a través de la mirada, la mirada del artista.

## LOS BOCETOS

Dentro del diccionario esencial de la lengua española<sup>78</sup>, se define el concepto de boceto como: “*Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística*”. Esta definición nos parece muy acertada para acercarnos al recorrido sobre el cual se realizaron las obras dentro de nuestro proceso creativo, en el cual ha existido una experimentación formal no sólo en la búsqueda de un concepto aplicado a una forma artística, sino sobre los mismos materiales, herramientas y técnicas necesarias para la confección y desarrollo dentro del discurso artístico. Juan Acha argumentó acerca de esto que:



Figura 33 “Boceto para retrato de Delfina”

Carbón sobre papel cansón  
130 x 80cm.

<sup>78</sup> Diccionario esencial de la lengua española, Op.cit.

*“Los materiales, las herramientas y las técnicas que el artista utiliza para transformar de manera especial una materia prima, son perceptibles y dotan de singularidad a la obra. Tales transformaciones son la médula de todo trabajo manual y toda práctica artística o, si se prefiere, en ellas desemboca todo lo visible e invisible de la producción artística<sup>79</sup>”*

Así pues nuestro proceso se manifiesta y está fundamentado sobreentendiendo que cada material retribuirá y se manifestará de manera distinta, optando por conocer y hacer emerger las cualidades y calidades que cada cual en el trascurso de la experimentación nos pueda otorgar, por lo cual a cada etapa ha correspondido un entendimiento y disposición diferente para consolidar nuestro discurso plástico.

Teniendo en cuenta la inmensidad de materiales que existe se han elegido solo algunos para con ello llevar a cabo la experimentación artística; para desarrollar los bocetos se ha optado por el carboncillo. La elección de este material para emprender las obras, obedece a que es sumamente noble, es decir, posibilita la obtención de un sinfín de matices y contrastes, por lo que se vuelve una herramienta ideal y recurrente dentro del quehacer plástico-artístico. El trazo por medio del carbón emerge tan sutil, como violento se desee, dentro de nuestro quehacer nos inclinamos por construir a través de la sutileza ya que nos permite recórrerle de una manera pausada, degustando como gradualmente con la sobreposición de material construimos lo que se nos venga en mente.



Figura 34 Obra en proceso



Figura 35 Obra en proceso



Figura 36 Obra en proceso

<sup>79</sup> Acha, Juan, Las actividades básicas de las artes plásticas, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pág. 88.



Como bien hemos apuntado el carboncillo permite construir y a su vez nos es permisible la corrección, ya sea por medio de una brocha o con una simple emanación de aire, la materia depositada se expande, e incluso se borra, estas son las cualidades del carbón, una herramienta que faculta la plenitud gráfica, adquiriendo una cantidad de cualidades muy sugerente es por ello que dentro de mi proceso existe, le utilizó como un medio que contribuye a construir, es la estructura sobre la cual recaerá posteriormente la destreza plástica de la obra, además de que a través de sus cualidades inherentes, se logra modular la estructura volumétrica de las obras, lo que consuma así, el proceso gráfico para transcurrir hacia el ámbito pictórico.

Las figuras 34, 35, 36, 37 y 38 nos permiten observar parte del proceso al que se somete una obra en su etapa gráfica, propiamente *el boceto*, dónde mi quehacer va proporcionando y estableciendo los parámetros sobre los que se ha de estructurar ó confeccionar el proceso creativo, es decir distribuyó, planificó y organizó a través del dibujo la forma en que deberá de ser dispuesto plásticamente con anterioridad.

Al respecto podría argumentar que es una manera adecuada para lograr una obra con características bien definidas, como lo es el caso de mi trabajo, ya que obedecen a cánones bien establecidos de proporción y parentesco.

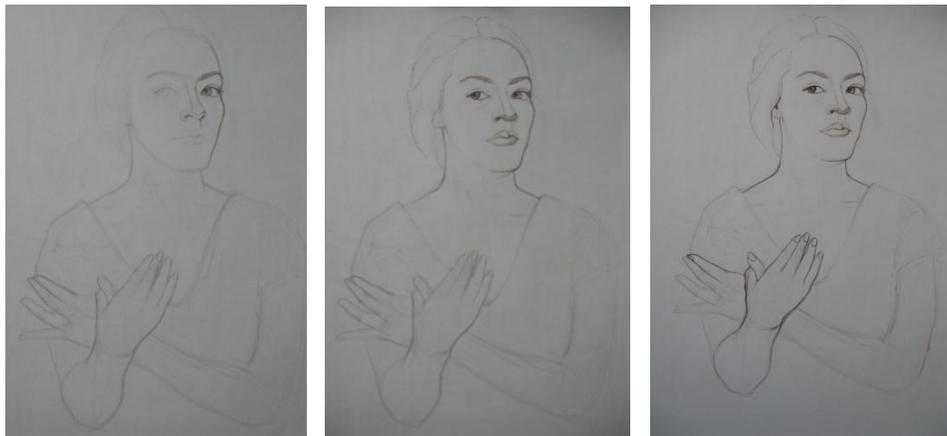


**Figuras. 37- 38 “Bocetos”**

*“Mirada del corazón” y “Tiempo suspendido”.*  
Carbón sobre papel Kraft. 1.30 x 80 cm.



Una vez concluida la fase del boceto se realizaron dibujos subyacentes con los que se transfiere el boceto al soporte de la obra, este proceso consta principalmente de 2 etapas (calcado y delineado), la primera de ellas, consiste en realizar una calca, para la cual se utiliza papel vegetal o mejor conocido como albanene en proporción al dibujo. La manera en que se logra transferir el boceto hacia el soporte es por medio de recorrer paulatinamente todos los contornos generales del boceto auxiliado por un lápiz, a través de él se traslada sobre el boceto recorriendo todas aquellas líneas donde se evidencian los volúmenes o aquellos datos que una vez transferido al soporte contribuyan a la descarga pictórica, tratando de registrar de manera muy puntual y precisa todo aquello que el boceto evidencie para con ello lograr un registro que se acerque lo más posible a nuestro dibujo. Una vez concluido este proceso se recubre el lado opuesto del papel albanene con algún color y ya sobre el soporte se vuelve a insistir sobre los contornos con la ayuda de un punzón, logrando así la calca de nuestro boceto; posterior a esto y una vez transferido sobre el soporte se realiza un delineado a base de pigmento tierra verde aglutinada con temple (Figuras 39-40-41) para con ello dar por terminado la parte previa-gráfica de nuestras obras en espera de la descarga pictórica, que pone a prueba la capacidad de artista.



**Figuras.- 39-40-41. Proceso del delineado**

*Temple sobre lino 80 X 55cm.*



## RASTROS DE PLATA

Paralelamente a la preparación y elaboración de obras realizadas sobre los soportes rígidos, dentro del proceso de nuestra investigación se realizó la elaboración de dibujos sobre soporte flexibles preparados con media Creta. En ellos se realizaron una serie de obras a través de una técnica de dibujo tradicional que actualmente se utiliza muy poco, la cual es la **Punta de Plata**.

Esta técnica posee una belleza innata y su principal característica la consigue al tiempo, ya que una de sus cualidades es la oxidación, la cual le confiere y dota de un carácter único, adquiriendo al tiempo un color marrón, que ningún otro metal como herramienta de dibujo experimenta, lo cual concede que dentro de ellos, ésta sea la de mayor belleza y en éste sentido por su carácter y resultado la más implementada como medio de representación gráfica por medio del dibujo.

Poder hacer uso de técnicas tradicionales en la actualidad, a nivel personal es de suma importancia, ya que un por lado se contribuye a la permanencia de estas y paralelamente se logra afianzar como una herramienta con argumentos y características ya probadas dentro del quehacer contemporáneo, por lo que dentro de este proyecto se realizan , de igual manera se construye un aprendizaje sobre y a partir de éstas, lo que sin duda promoverá al tiempo su ejecución como un medio dónde las posibilidades son infinitas y también contribuyen a enriquecer el bagaje entorno a los medios de representación gráfica existentes, logrando así la articulación de un proyecto o discurso plástico hoy día.

El proceso sobre el que se realiza ésta técnica ha sido desde hace tiempo sistematizado, por lo que podremos entonces recordar algunas líneas entorno al



proceder técnico de la misma, baste mencionar a Cennino Cennini, quién respecto al proceso del dibujo a la punta de plata apuntó:

*“Toma luego un lápiz de plata, a modo de estilete, o de latón, o de lo que fuere con tal de que tenga de plata la punta, afilada, limpia y aseada. Después, con cuidado, empieza a copiar cosas tan agradables como puedas para adiestrar la mano, y con el estilete ve dibujando sobre la tablilla ligeramente, tanto que apenas tú mismo lo veas, apretando poco a poco los trazos, volviendo sobre ellos y dibujando las sombras; si quieres acentuar el obscuro hacia los extremos, insiste en ellos, pero por el contrario insiste poco en los relieves. El timón y la guía de esto es la luz del sol, mas la de tus ojos, y tu propia mano, que sin estas tres cosas nada razonable puede hacer. Más procura que, al dibujar, la luz sea moderada y el sol te venga por la izquierda. Se trata de una operación delicada, que cualquier interferencia podría perturbar. La luz suave y su llegada por la izquierda garantizan el éxito<sup>80</sup>”.*

Logramos a través de esta referencia ver cual puntual, ordenado e incluso romántico y místico es el proceder entorno al dibujo por medio de la punta de plata, algunas cosas variaran y otras se sumaran dependiendo de los diversos procesos personales sobre los que se realicé, sin embargo, lo realmente significativo es que el dibujo a través de la punta plata es contundente; emerge sutil y tenuemente pero paulatinamente con la insistencia que sobre él se tenga se afianzará y concluirá la elaboración del dibujo, podríamos agregar que es un material que contribuye a mirar, analizar y hacernos conscientes de que es lo que trascibimos, ya que éste registro paulatino del trazo obliga a ser certero por lo que se debe poseer cierto tacto, sensibilidad y destreza para realizarle, ya que a diferencia de otras técnicas no es permisible la corrección, por lo que su huella delineada sobre la superficie evidencia de igual manera el temperamento del artista.

Algunas obras realizadas con esta técnica fueron trabajadas con acuarela, enfatizando ciertos rasgos del dibujo, entre ellos los ojos y la boca, aunque también se implementaron algunos ejercicios dónde el soporte fue el dibujo trazado por medio de la punta de plata y al final eran trabajados por medio de la

<sup>80</sup> Stoichita Víctor, Breve historia de la sombra, Apud Cennino Cennini, Libro dell' Arte, Cap. VIII. B. p. 93



acuarela, estableciendo de ésta forma una posibilidad más para realizar nuestro quehacer plástico.

Las obras realizadas con esta técnica fueron las siguientes:

En la obra “*Manzano*” (Figura 42) inicie la búsqueda a través de la representación de los otros y particularmente de la representación de su mirada. La obra ejecutada sobre papel con punta de plata sirvió como boceto para la realización de la obra “Retrato de Daniel Manzano”. Esta obra cumple con los objetivos planteados dentro de este proyecto, los cuales son la representación de personajes y su mirada. La indagación fue realizada a través de mi entorno, ya que la elaboración de los retratos estuvo sujeta a personajes que conozco aunque gradualmente se sumaron personajes de los que cotidianamente en mi andar fui tratando, buscando de cada cual que su mirada pudiera ser parte del motivo de éste trabajo, parte del enriquecimiento de mi quehacer artístico.

Estas obras muestran y resguardan un momento de confrontación, dónde mi mirada transitó paulatinamente la geografía del modelo para en ello indagar en su carácter, recorrer gradualmente cada parte de la fisionomía del individuo para agruparlo así en un retrato, dónde cada una de las partes se corresponden, obedecen y sirven para articular en conjunto la unidad del sujeto, surgiendo una representación, a través de la cual se conmemora y resguarda su presencia, logrando a través de la representación hurgar e indagar en el temperamento y la personalidad de quien retrató, penetrar la máscara<sup>81</sup> y asimilar la esencia del sujeto, enfatizando a través de su mirada esta búsqueda.

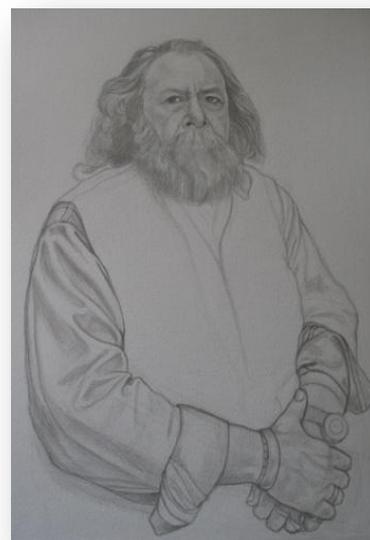
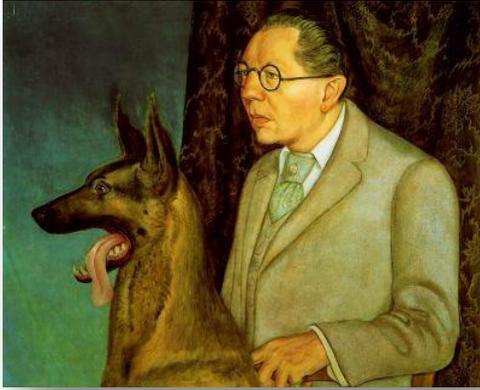


Figura 42. “Manzano”

Punta de plata sobre papel  
76 x 56 cm.

<sup>81</sup> Ver: Ernest H, Gombrich, “La máscara y el rostro: *la percepción del parecido fisionómico en la vida y en el arte*”, en *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Inglaterra, Phaidon, 1998.



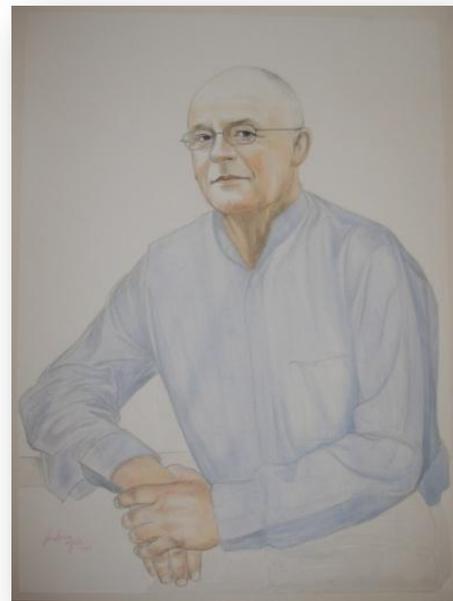
**Figura 43. Hugo Erfurth con perro**

Óleo sobre tabla 80 x 100 cm.  
Obra de Otto Dix

Consideraciones como las que en el párrafo anterior expongo, han estado latentes a lo largo de la historia, una muestra de ello la podríamos hallar en el artista Alemán Otto Dix, para quien la representación por medio de los otros ofertaba un amplio y formidable campo para articular un discurso plástico al respecto de ello apuntaba qué:

*“Lo externo de las cosas es para mí importante, ya que con la reproducción de lo externo se capta el interior... La primera impresión es la verdadera, y debe conservar todo su frescor. Yo quiero ver solamente lo externo, el interior se da por sí mismo<sup>82</sup>”.*

Particularmente éste razonamiento es de suma importancia y considero que su vigencia es por demás evidente dentro del quehacer artístico contemporáneo en el caso del retrato, ya que a través de transcribir la apariencia externa del modelo, se trata de sugerir más allá de la simple representación y dotar de carácter a la obra.



**Figura 44. Retrato de Ruiloba**

Punta de plata / acuarela sobre papel. 76 x 56 cm

<sup>82</sup> Karcher, Eva, Otto Dix, Italia, Ed. Taschen, 2002, Pág. 10

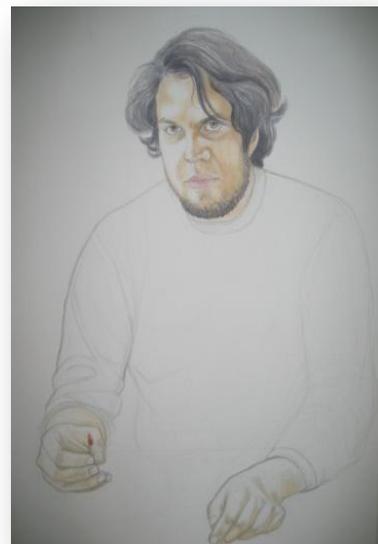


Dentro de mi proceso creativo las obras se caracterizan y se vinculan entre sí por su tratamiento, siendo lo fundamental en ellas la mirada. Veamos por ejemplo las imágenes 44 – 45 - 46, evocan y hacen referencia a personajes concretos, donde la intención era profundizar más allá de la mera apariencia o pose del que representa, además algo sobre lo que se insistió en éstas imágenes era en mostrar limpia y serenamente la mirada del retratado, lo cual confería a la imagen autonomía, ya que no sólo sirve como vinculo de referencia, ni simplemente representa a alguien la imagen, sino que también, nos mira y eso automáticamente le otorga autonomía, gana en carácter y le vuelve trascendente.

Podríamos a través de éstos retratos enunciar un segundo momento de la mirada dentro del proceso creativo, la cual es la mirada en la imagen, el retratado a través de su pose se hace consiente de nuestra presencia, nos mira; la mirada se vuelve un lenguaje, no son simplemente obras para contemplar, la contemplación espectador-obra, se disuelve, existe un lenguaje mutuo entre el ver y ser observado podemos entonces ser copartícipes de una situación tan simple más también latente y persistente en la imagen representada, la cual es la de ¿quién es el que observa a quién?

Estas sesiones ante los modelos dieron como resultados que emergiera la mirada como un elemento activo y sugerente, es decir, la mirada como un transmisor de sentimientos. Esta búsqueda donde a través de la mirada se potencializa la expresión ha sido abordada desde diversos enfoques, por ejemplo Charles Le Brun argumentaba que:

*“La fuente de todo cambio de expresión está en el movimiento de las cejas. No obstante el ojo era ya desde las primitivas fisiognomías un capítulo de especial atención. Porta lo destacaba desde su libro III: “El ojo es el mayor y más importante asunto de la*



**Figura 45. “Fausto”**

*Punta de plata/Acuarela/papel  
76 x 56 cm.*



*fisiognomía [...] se ha dicho por los más sabios filósofos que como el rostro es la imagen del alma, así los ojos son la imagen del rostro. Algunos han llamado a los ojos la puerta del alma<sup>83</sup>.*

Como lo es caso de Jean Paris quien apunta:

*“Si la mirada ha podido durante largo tiempo simbolizar el alma, es porque efectivamente supone, como esencia secreta suya un deseo, una voluntad, una fuerza afectiva o espiritual que no sólo implica, sino que además trasciende la percepción<sup>84</sup>”.*

Por lo tanto, podemos determinar que la mirada es un fluido en constante movimiento que hace emerger los contrastes, las pasiones y los sentimientos del rostro ó por lo menos, el que mejor los expone, lo cual dentro de la representación adquiere una trascendencia tal, que rebaza cualquier definición lingüística, por lo que es el elemento y soporte más representativo y característico del rostro, es a través de ella que es permisible acceder e indagar, ya no sólo en el parentesco de él retratado, si no acercarnos hacia su interior, conocer su sentimiento, como diría Otto Dix; *“a través del exterior el interior se da por sí solo”*; esto se vuelve factible por el esmero que se tome en representar adecuadamente la mirada y que ésta corresponda en relación al todo con el retratado.

Se han realizado obras tratando de conseguir plásticamente estas cualidades de la mirada, obras como el retrato de “Don Luis” (Figura 46) se vuelven el testimonio físico-concreto del encuentro artista-modelo, dónde en un par de sesiones, se logro abstraer su mirada sobre el soporte.

---

<sup>83</sup> La fisiognomía en el contexto cultural de Goya, Juan Bordes, en Goya rostros y personajes, pág. 36.

<sup>84</sup> Paris, Jean, Op. Cit. Pág. 158.



**Figura 46. “Don Luis”**

*Punta de plata/acuarela  
sobre papel 60 x 40 cm.*

Este retrato, nos permite establecer un paralelismo ante Hermenegildo Bustos, a quien abordamos en el segundo capítulo. Él era un artista que gustaba de representar personajes de su entorno, por medio de ellos, es que tenemos, en parte, referencia visual de aquel tiempo, a través de sus personajes nos es posible conocer acerca de la vestimenta y los accesorios que en aquel tiempo se estilaban, pero sobre todo, nos lego una maravillosa manufactura de los rasgos característicos de cada individuo, en el que es permisible reconstruir, indagar e inclusive recrear una historia de cada personaje.

La obra “Don Luis” se vincula a esto, ya que a través de su rostro se busco resumir su esencia, evidenciar gráficamente el trayecto de su vida diaria, dónde los estragos del tiempo se reflejan en su rostro como un terreno donde las irregularidades se adhieren sobre la piel; su gesto y su mirada son la suma de las experiencias de la vida del día al día, se reclama atención, nos confronta. Podemos observar a través de su rostro éstas evidencias que de manera física emergen como arrugas y/o su expresión; se apunta lo anterior a partir de un reconocimiento hacia el individuo, mas seguramente a cada cual le significara de manera diferente.



Esta manera de representar, de revelar, así como de confrontar es sólo una de las posibilidades de la representación de la mirada en la imagen. Lo significativo estriba en cómo a través de la codificación de un lenguaje gráfico se puede detener una faceta de un cierto tiempo, pero sobre todo de un individuo, por lo que la imagen se vuelve testimonio que resguarda ese encuentro, que posibilita esa mirada, contribuyendo a revelar una radiografía del individuo a través de su representación.



**Figura 47. "Ricardo"**

*Punta de plata 60 x 40 cm.*

Parte importante dentro de esta investigación, fue experimentar con las distintas posibilidades de la mirada dentro del retrato.

Muestra de esto lo evidencia la obra "Ricardo". (Figura 47) La imagen obedece a los parámetros de la representación dónde mi mirada va paulatinamente haciendo emerger la mirada de quien se aquiete para que se le retrate, a diferencia de las obras ya expuestas ésta evade la confrontación, existe un dinamismo diferente en la imagen, que incluso otorga al sujeto cierto alejamiento, no es posible entablar un dialogo psicológico ante el modelo ya que nos evade y pierde su mirada fuera de nuestro alcance, lo único que de él podemos abstraer, podría ser su temperamento, su indiferencia, por la desatención de su mirada que nos rehúsa.

Estas obras fueron realizadas con punta de plata, material que oferta y posibilita de manera diferente la ejecución grafica a través del dibujo. Son éstos destellos de plata un rastro del deseo por desarrollar una introspección hacia el entorno, hacia los personajes, su temperamento y su mirada. Hasta aquí podemos ver que la mirada es un componente persistente y constante dentro de la



ejecución plástica ya que es un elemento activo tanto en el hacedor el cual decide a través de la obra si ésta adquirirá o no cierta relevancia a través de la representación, este es el panorama de la visualidad de la imagen; mas también nuestra mirada nos llevo a experimentar a través de diversos materiales para desarrollar con ellos la elaboración de nuestra propuesta artística, adquiriendo cualidades diferentes propositivas y diversas, argumento que a continuación expondremos.

## *M* MIRADA A TRAVÉS DE LOS OTROS.

Sólo la pintura da así al sujeto la palabra propia y sin voz ni lenguaje que ningún discurso puede ofrecerle, ni siquiera el nombre del <<sujeto>>.

*Jean-Luc Nancy.*

Una parte importante dentro de la investigación ha sido el reconocer las diversas maneras en las que es posible articular el proceso creativo. Se ha mencionado que dentro del proceso se recurre al dibujo como herramienta para estructurar y desarrollar el devenir plástico, más también, a través de la punta de plata como una obra por sí misma y no solo como proceso para realizar una pintura.

De similares características en la obra pictórica preexiste una búsqueda por adecuar la mejor técnica hacia la imagen y eso sólo es posible en medida que se experimenta por medio de los materiales, teniendo un reconocimiento y generando una familiarización con y a través de ellos. La obra “Retrato de Daniel



Manzano” (Figura 48) fue elaborada con temple graso, la elección de éste material fue por su plasticidad, es decir, la capacidad que posee éste material de modelar y depositar materia en la superficie, logrando dotar de expresión a la obra adquiriendo un carácter único que es propio de éste material, progresivamente la



Figura 48. “Retrato de Daniel Manzano”

*Técnica Mixta sobre lino. 80 x 60cm.*

obra surge del capricho y la capacidad del autor, ésta obra se fue velando con óleo en transiciones de color según el cuadro lo fuera precisando, para con ello lograr calidad en el aspecto técnico dentro de la pieza.

La obra alude a un motivo concreto, por lo que al igual que las obras anteriormente realizadas, se buscaba dotar de carácter al sujeto, confrontación y descubrimiento del individuo a través de su mirada. En el retrato podemos observar que el personaje se presenta en una posición cómoda, es una obra dónde el tratamiento rememora las antiguas

representaciones de los iconos, en dónde lo importante es el personaje central y en él la mirada que nos contempla paciente y por ello la sobriedad y neutralidad del fondo, contribuyendo a encuadrar la mirada, posibilitando así la confrontación, lo trascendental de la obra es la articulación de miradas que se faculta a través de la misma.

Ahora bien, dentro del proceso creativo sobre el cual perfilamos los retratos siempre existió un momento de alejamiento, de distancia, buscando a través de esto una reflexión que posibilitara articular con otras intenciones el quehacer

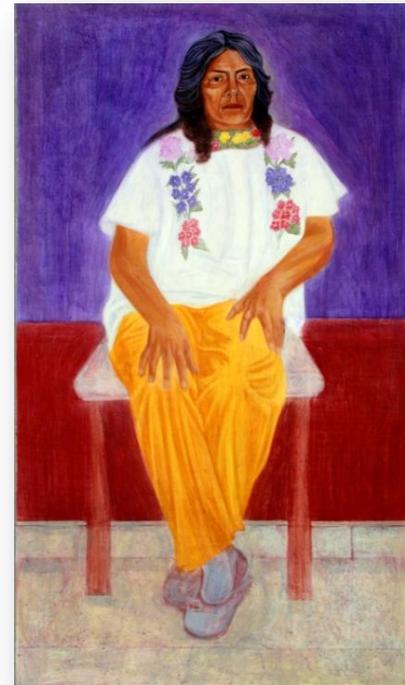


mismo, por lo que gradualmente existieron consideraciones que pretendían articular el discurso plástico a través de otros códigos para su representación.

En principio existieron variaciones mínimas, como la disponer de manera distinta la composición de las obras de vertical a horizontal así como también la realización de formatos de mayor envergadura, en busca de una configuración diferente, propositiva y diversa, claro está, supeditada a la construcción por medio de la mirada.

Esta variante se muestra en la obra “Delfina” (figura 49) realizada con temple sobre lino. Técnicamente es una obra que se realizó por medio de una transición paulatina del color a través de veladuras, dónde la transición del color era apenas perceptible, lo que facultó insistir progresiva y controladamente sobre la construcción de la obra hasta que adquiriera una saturación homogénea, logrando así una superposición de color que dota de una atmosfera muy armónica la obra.

El formato establecido de la obra es mayor en referencia a lo anteriormente expuesto (1.35 x 81 cm.) lo que permitió una construcción de cualidades diferentes. La obra muestra un personaje de cuerpo entero, plácidamente está sentada sobre una silla, [muy a la manera en que construía sus retratos Juan O´ Gorman técnica y formalmente, lo cual, de alguna manera adapte a mis necesidades plásticas, recurriendo a la estructura compositiva con la cual componía sus obras], sus manos hacen constar que se encuentra en una posición de confort, que se complementa su postura, el ambiente de la obra insinúa que se encuentra dentro de un espacio, su espacio, lo cual nos habla de un momento de intimidad, al cual nos hemos adentrado, tal vez



**Figura 49. “Delfina”**

*Temple sobre lino. 135 x 81 cm.*

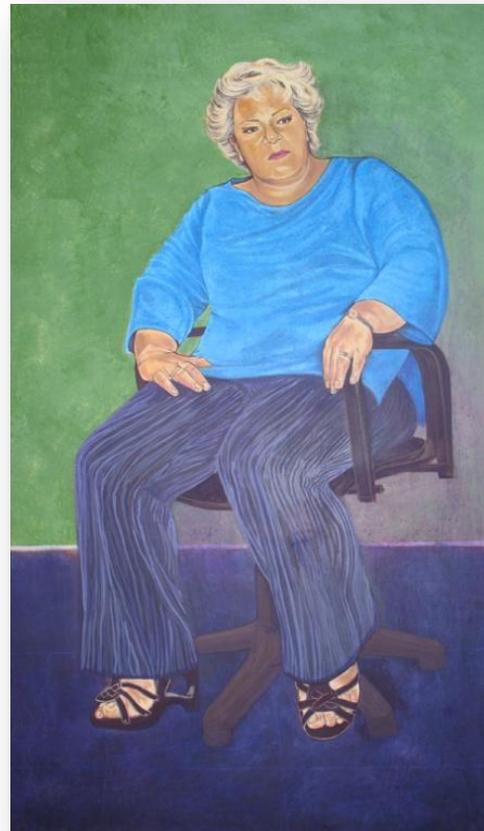


en ello su gesto de asombro, al saberse vista, al haber sido capturada en ese momento muy personal, y propio dentro del cual ahora, se encuentra expuesta.

De igual dimensión es la obra “Mirada del corazón” (Figura 50).

Como hemos apuntado con anterioridad, el proyecto ha servido en su etapa constructiva para experimentar con diversos materiales, técnicas y herramientas lo cual permite ampliar el repertorio de recursos para articular nuestro proyecto artístico. Muestra de esto es la obra *Mirada del corazón*, dónde a través de rodillos y esponjas se manipulo el material plástico, en este caso la obra está realizada al temple, lo cual ha dotando de otras cualidades a la misma. Esto nos habla de la tarea del artista que busca la inclusión de herramientas diversas para y a través de las cuales aumentar los recursos plásticos en el proceso creativo, retribuyendo por medio de éstos que la obra adquiera una riqueza visual distinta y propositiva.

La obra *Mirada del corazón* se adhiere a los principios que han prevalecido dentro de la investigación, los cuales son la representación del personaje concreto y su mirada; mirada que en esta obra nos elude, nos evita permitiendo una interpretación distinta, ya que al evadirnos aflora en ella un sentimiento, en primera instancia el de la indiferencia, pero si observamos detenidamente su gesto sereno nos transmite tristeza, que en lo particular se lee en esta obra, como un momento muy humano, donde aflora un sentimiento, más también como el resultado de un trance, dónde el personaje muestra pasividad y transición en y por medio de la imagen; la mirada administra un discurso, nos habla de un



**Figura 50. “Mirada del corazón”**

*Temple sobre lino 1.35 x 81 cm.*



sentimiento, nos muestra la temporalidad y lo variante de nosotros mismos, de nuestro temperamento; logrado un lenguaje que como con anterioridad expusimos es sólo posible a través de ella, volviéndola el elemento del rostro que posibilita y expone con mayor contundencia cualquier sentimiento.

Que la imagen trascienda y que a través de ella podamos reconocer ciertos síntomas, sentimientos y momentos precisos del sujeto ha cautivado y trastocado persistentemente a través de la historia, ya que se tiende a proyectar un valor cualitativo hacia el retrato, al final de cuentas se vuelve una manera de poseer y preservar, de trascender y degustar, aquello que realmente en vida perece, es como diría Sartre:

*“[El cuadro hecho a semejanza de una persona humana, obra sobre mí como lo haría un hombre, cualquiera que sea, por otra parte la actitud de conciencia que yo haya tomado de cara a él]. La presencia pasa a la efigie<sup>85</sup>”.*

Por lo cual la imagen sirve como un lugar de encuentro e interpretación, en el retrato es la captación del otro, lo que posibilita un discurso, la imagen nos habla, nos trasmite, se crea un código silencioso, que de alguna manera pervive en las representaciones y generalmente encuentra su momento de diálogo cuando existe la complicidad del espectador quien contempla, más también en algunos casos es contemplado, así a través de este contexto:

*“[...] tendemos a proyectar vida y expresión en la imagen estática y añadir, a partir de nuestra experiencia, lo que le falta en realidad, estamos hablando del círculo hermenéutico; es decir, cuando el espectador recorre (acaricia) la superficie de la imagen; al momento de darse el cruce de miradas (hablando en términos metafóricos) entre productor y observador, es entonces cuando el significado latente cobra vida cerrándose el circuito de la comunicación; ciertamente, el mensaje no llegara con la total intencionalidad depositada por el autor de la obra, pero algo de ello llegara a la comprensión del público<sup>86</sup>”.*

<sup>85</sup> Paris, Jean, Op. Cit. Pág. 123.

<sup>86</sup> Gombrich, Ernest. Óp. Cit., Pág.34



## LOS FILTROS DE LA MIRADA

...las pinturas son como armas; para saber si están cargadas o no, alguien ha de apretar el gatillo. En el caso de la pintura, es una tarea del espectador.

Yishai Jusidman.

Llegado este punto podemos ver que la mirada en si misma articula un lenguaje, que posibilita una interpretación, por lo tanto emite un mensaje que requiere ser canalizado hacia un receptor, para y en ello cerrar el círculo de la comunicación al que se encuentra supeditado.

Atendiendo a esto, se busco la manera con la cual articular el discurso de la obra con características diferentes hacia lo que ya había realizado, por lo tanto, no sólo se recurre a realizar la imagen como un medio de revelación en el cual existe una confrontación hacia el espectador, sino que a través de la incorporación de algún elemento busque crear un código de representación que de alguna manera dirigiera al espectador en la obra, logrando así un tercer momento de la mirada dentro de la investigación, la cual es la mirada del espectador, quien recorre, palpa, interpreta y cierra el discurso de la obra; es decir, a través de la realización de las obras se dispusieran de elementos que fungen como filtros a partir de los cuales es asequible una interpretación de cada quien hacia la obra, esto posibilita una lectura y hace de la imagen un código, donde se consigue mostrar una idea concreta a través de la imagen, pretendiendo facilitar la interpretación por parte del espectador.



La obra “Transposición” (Figura 51) es una obra trabajada con temple y óleo, en esta obra el formato se utiliza en su mayor longitud de manera horizontal con el fin de encontrar variantes en la composición.

Dentro de la obra el personaje demanda atención, nos observa a distancia, además a través del gesto de su mano nos muestra algo, sostiene una ave, pareciera que se ha

materializado del fondo, podríamos cuestionar o dudar si ¿realmente sostiene la ave?, o quizá sólo señala algún punto, trata de exponernos algo, la cuestión está oscilante, es aquí como a partir de dotar de significado un simple gesto se crea un dinamismo dentro de la obra, dónde se



**Figura 51. “Transposición”**

*Técnica Mixta 60 X 80 cm.*

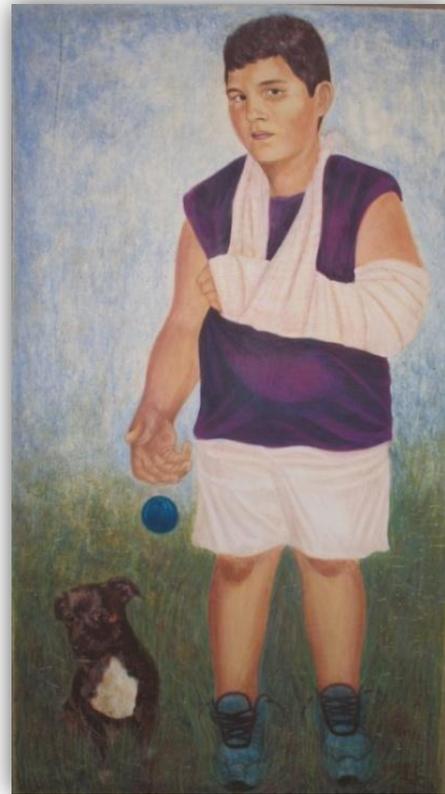
reclama la confidencialidad del que acude a observarla, es cierto que la imagen nos observa, más también parece pedirnos que miremos, que prestemos atención fuera la misma obra, su gesto dirige nuestra mirada. A través de un guiño articulado por el movimiento de la mano es posible generar diversas lecturas en la obra; a través de la *Indigitación*<sup>87</sup>, es que nos hemos valido de una herramienta para generar un discurso diferente y sugerente para crear un código, a través de un simple filtro lograr establecer un juego a través de la mirada volviéndose ésta un elemento retroactivo en la imagen.

La obra titulada “Tiempo suspendido” (figura 52), es una obra que surgió dentro de ésta misma tónica, a través de adicionar elementos que fueran no sólo la mirada de la imagen, se logró articular un discurso diferente, por lo que se crea un dinamismo en la obra generado a través de su composición,

<sup>87</sup>Indigitación: de indigito, <<hacer una señal>> con el dedo de la mano, en, Chastel André, El gesto en el arte, España, Ed. Siruela, 2004, Pág. 21.

consiguiendo adecuar otra lectura; por lo cual recurre a elementos tales como el movimiento y el tiempo, tratando otorgar otro significado a la pieza.

La obra exhibe un par de personajes que nos miran con melancolía, se trata de un niño que se encuentra con incertidumbre ya que asume un rol de pasividad ajeno a su carácter cotidiano, extrañando tal vez uno de sus mejores momentos ó pasatiempos que es el juego, que en el estado representado le es imposible desarrollar, por lo cual nos transmite ese sentimiento, su mirada refleja su síntoma de confusión, de frustración, de alejamiento, dónde se ha detenido su tiempo y también el de su acompañante en este caso un perro que al igual que su dueño refleja su azoro. De su mano derecha se ve caer una pelota, síntoma del duelo que representa ser niño sin ejercerlo en el sentido lúdico, es decir, sin gozar plenamente de su integridad física, ya que su condición actual se lo impide, esta obra nos muestra un instante que a simple vista, no es más que un momento de transición entre la salud y un pequeño incidente, pero que a su vez trasciende como un instante de desconcierto para un niño el cual evidentemente está suspendido en esa cuestión tan abstracta y a su vez real la cual es la vida misma, el quehacer y los acontecimientos que de alguna manera configuran nuestra faena diaria dentro de nuestro desarrollo.



**Figura 52. “Tiempo suspendido”**

*Temple sobre lino. 135 x 81 cm.*

La obra está realizada con temple sobre lino, dentro de ella existió una variante técnica al esgrafiar en las figuras algunos elementos que contribuyeron



a enriquecer y dotar de otras cualidades a la obra, agregando una posibilidad más dentro del repertorio plástico para la realización de las mismas.

Incertidumbres cotidianas (Figura 53) es la obra que prosiguió en el desarrollo plástico, ésta obra es la de mayor envergadura que realizamos dentro de nuestro proyecto la cual mide 1.50 x 1.50 cm. obra realizada con temple, emerge como el resultado de una introspección que prácticamente a diario vivimos dentro nuestra cotidianidad o por lo menos el que se muestra de manera persistente en los medios de publicación impresa. Es impresionante observar la cantidad de violencia que brota y pervive al día en nuestro país, basta sólo con acercarse y ver la primera plana de algunos diarios, sino que de la mayoría, y dejarse impactar por lo que se nos muestra, tantos muertos y ahora tantas cabezas, tanto de todo y la mayoría de ello negativo, por lo que ésta obra es una muestra de ese sentimiento encontrado de la impotencia que pervive por lo menos de manera personal ante la avasallante información a la que estamos adheridos de alguna u otra forma.

Observemos que los personajes a pesar de compartir la escena recreada en la obra, parecieran individuos que no se entrelazan de ninguna manera, lo que prima en la composición son segmentos aislados dónde las miradas de ellos se pierden en el horizonte, el mismo perro que los acompaña se muestra ajeno, por un lado combativo y resguardando a su amo, pero a su vez indiferente, cada elemento es aislado en la obra; nadie se comunica, ellos no interpelan con nosotros, son

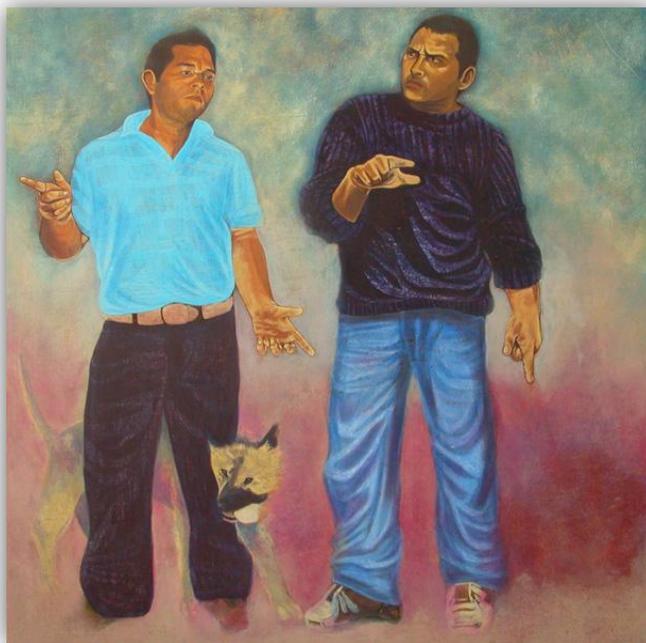


Figura 53. “Incertidumbres cotidianas”

Temple sobre lino. 1. 50 x 1. 50 cm.



entonces los espectadores quienes detonan y articulan el discurso cuando abordan a la obra.

Parte de nuestro trayecto en las grandes urbes es el recorrer hombro a hombro ante aglomeraciones de individuos, donde lo único que pervive es la indiferencia, el ensimismamiento de cada quien que se encuentra enrolado dentro de su quehacer cotidiano, nadie presta atención del otro, prácticamente nadie nos mira.

Estos personajes no están aislados de esta realidad, sus rostros demuestran temperamentos opuestos; el primer personaje parece que se pregunta y trata de encontrarse él mismo en su entorno adaptarse en su lugar, cuestiones incluso como la individualidad se difuminan en la obra, su gesto no revela expresión, es frío y lo único que nos transmite es la incertidumbre a través de su postura, ese escepticismo lo trata de exponer por medio del gesto de sus manos, el segundo personaje contrario a éste reclama algo, está disconforme y lo evidencia su gesto adverso y en confrontación, sin embargo también se envuelve de esta atmosfera como el fondo impalpable, dónde no se definen cuestiones como el lugar o espacio todo es leve e inestable.

Por medio de la obra recurrimos a el lenguaje corporal del cuerpo, no sólo ya del rostro sino que ahora la expresión se encuentra en las manos lo cual contribuye a articular la transitoriedad del espectador hacia la obra. Las manos sirven como el filtro que dota de expresión a los personajes a sabiendas de que *“Los gestos expresivos son uno de los grandes medios que el pintor tiene a su disposición para suscitar reacciones comparables a las de lo vivido<sup>88</sup>”*. Así a partir de dotar de expresión a las manos recreamos un espacio abierto a la interpretación, la obra entonces es un lugar de descubrimiento, dónde cada quien otorgara y propondrá una interpretación para la misma, a través de la experiencia del espectador cerrar el circuito del lenguaje, abierto a través de la obra, son las manos quienes nos hablan y nos proponen una lectura diferente de la obra.

---

<sup>88</sup> Chastel, André, Op. Cit. Pág. 22.



Estas obras nos permiten enriquecer el panorama entorno a la ocupación artística, a su vez han abierto la posibilidad para experimentar a través de la pintura como un lugar de presentación, dónde la creación de la obra depende de la confidencialidad del que en su momento asista a ella, es decir el espectador, por ello las obras específicamente ésta última se encuentra envuelta dentro de esa atmosfera de indeterminación, la pincelada ha emergido certera y la complicidad del espectador posibilita que fluya el discurso que a través de la plástica pueda desarrollarse. Por lo tanto debemos entender el proceso artístico como un lugar de encuentro y descubrimiento, dónde si bien el artista crea un hecho estético, de él no depende la captación del otro, es decir, éste solo crea un código que le significa y es cuestión individual el potencializar entender o no su lenguaje. Al respecto podríamos mencionar a Arturo Rivera quien en una entrevista que se le realizó argumentaba que la labor del artista consistía en *“hacer en materia [...] algo que no se puede explicar<sup>89</sup>”*, podemos pues entender esto como que la imagen es una unidad que a pesar de ser sujeta a múltiples interpretaciones, ésta siempre estará en constante renovación, su discurso es fluctuante y eso lo trascendente, ya que cuando emerge va mas allá de cualquier encasillamiento lingüístico.

## **L** LA PERSISTENCIA DE LA MIRADA

Con los parámetros que la mirada posibilita y los que anteriormente han sido expuestos se ha desarrollado la producción pictórica dentro de de mi trayecto en el posgrado, las obras que a continuación se presentan culminan con éste recorrido de la mirada y del retrato dentro de éste proceso.

---

<sup>89</sup><http://www.youtube.com/watch?v=TQhqlPoD4FA> . Consultado el 13 de Marzo 2010.

En estas obras la mirada vuelve a hacerse presente de manera frontal, directa, por lo que se reitera la confrontación hacia el espectador; consiente que esta persistencia por confrontar y hacer emerger la mirada en este sentido es por que logra y nos permite una mayor vinculación con el modelo, conocer en cierta forma su temperamento y de igual manera poder establecer un diálogo directo y posiblemente permitir recrear e intuir la personalidad del retratado, por lo que existe un lenguaje que nos posibilita acceder más factible a su esencia. Otra variante que es significativa y pervive en y a través de



**Figura 25. Plan de vuelo**

*Temple sobre lino. 60 x 80 cm.*

éstas obras es la inclusión de lo lúdico, dónde con la incorporación de elementos ajenos al personaje recrean, sugieren y simulan una situación o simplemente se organizara la imagen de forma distinta, en donde los elementos que la conforman posibilitan lecturas de esta índole, tratando de recrear un mundo paralelo al personaje, donde juega se inserta y es él quien articula el discurso que la entramada visual recreada de la obra nos propone.

La figura 54 “Plan de vuelo” es una obra que está conformada por el retrato de una niña que nos permite establecer y reconocer elementos como juventud, donde pervive la situación del juego, la innovación el descubrimiento de sí misma en el devenir habitual de los acontecimientos de la vida cotidiana, en secuencia podemos leer la obra como evolución, cambio y transitoriedad del tiempo dónde la transición de la vida se da por periodos, la manzana símbolo en este caso de pasividad y maduración y al final un recipiente del cual emergen algunas ramas



orgánicas que dentro de sus rebuscadas ondulaciones simularían el transitar de la vida donde nuestra misma naturaleza se encuentra supeditada.

Toda la obra confluye en esta vertiente vida, maduración y muerte evidenciada a través del cadáver de un ave que se lanza a emprender el vuelo. La niña en una especie de desafío sostiene el ave a través de un hilo rojo, como a sabiendas de que su tiempo es ahora, que su vida está en plena flor por lo que en éste escenario, se sabe la directora de la escena ella dispone y articula la significación del discurso, donde a través de su mirada nos confronta y nos muestra la certeza, la convicción de su integridad y de su frescor; la obra es pues un conducto y mediador de la vida y la muerte, dualidad persistente y constante en nuestro itinerario cotidiano.

Esta obra en su parte técnica estuvo sujeta a un pequeño, casi imperceptible cambio, al incorporar Barniz Copal dentro de su realización, a diferencia de las obras anteriormente realizadas, donde el medio para la realización de mi preparación era el Barniz Damar.

Esta variante ha sido de gran aporte, ya el copal dota de otras cualidades a nuestro trabajo, por un lado el empastado o la cantidad de material que logre sobreponer por medio de éste se realizo de una manera más apropiada y su manipulación de igual manera posibilito un mayor acercamiento y apropiación de la técnica, por lo que mis trabajos adquirieron gradualmente cualidades mas plásticas aporte que ha enriquecido mi percepción y evolución dentro de mi quehacer artístico.



**Figura 55 Origen**

*Temple sobre lino, 80 x 55 cm.*

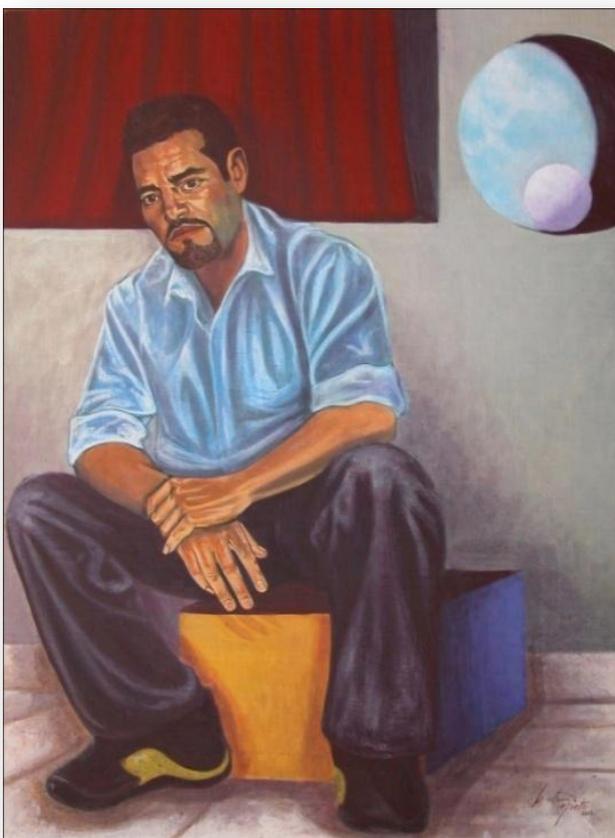


La obra “Origen” (Figura 55) fue realizada con esta misma técnica, en esta obra podemos apreciar a un personaje que vuelve la cara ligeramente en una posición de tres cuartos, su mirada nos acecha, nos demanda atención, mas también ahora en este afán de juego y búsqueda a través de la imagen se recurre a integrar a el personaje en una situación donde lo único que pervive es lo lúdico, la ficción, mas también la incertidumbre, crear un juego visual abierto a la contemplación, a la interpretación; de la figura se forma algo, en un gesto provocado por las manos en posición de resguardo algo emerge, se eyecta fuego, emana de su ser, esta imagen como la anterior surgieron simplemente por capricho, como un medio de exploración dentro de la búsqueda que al día a día se somete el proceso de un artista, considero estas imágenes y todo el proceso como un testimonio de esa búsqueda, de ese accionar cotidiano, donde a través de los códigos de representación se muestra interés e incluso los aciertos y errores dentro del proceso creativo en el quehacer plástico.

La obra que concluye esta investigación es un autorretrato, el cual podríamos considerar como la síntesis de la producción entorno a la mirada; ya que esta dinámica que proporciona la mirada se vuelve un fluido que tiene su origen en el hacedor, en el artista; la mirada es pues un elemento emergente y persistente dentro de la reproducción de las obras de retrato o personajes, de ello se han podido abreviar tres momentos de la mirada que a través de una serie de obras se trata de evidenciar, donde lo que prevalece en ellas es la complicidad y la intención, el referente del artista; la mirada como motor para encausar la obra, para dotar de expresión a los otros, resguardar por medio de un registro físico de la mirada de quien sobre el soporte se muestre, evidenciar y registrar la fisionomía de un ser concreto.



Es entonces el autorretrato un momento de confrontación en donde sucede y se estructura la imagen misma, el dilema del pensamiento, la planeación de la forma, el antecedente del hecho plasmado como imagen, ya sea a través del dibujo o como pintura es este preciso momento quizá el más importante de la obra misma, el momento del origen, el momento de su promoción como imagen. Por lo que se asume esta posición de reflexión, de desprendimiento, de observador propiciando que el hacedor se aleje y mire, reflexione y se tome un momento para proseguir posteriormente en la faena del quehacer artístico, esta contemplación es pues el momento en el que se toma la decisión de cómo optara la mirada poder proseguir dentro del quehacer habitual. Síntesis de la diversidad de la mirada donde el proyecto ha permitido transcribir por medio de diversos materiales mi interés hacia los otros y su mirada.



**Figura 56. Contemplación**

*Técnica Mixta sobre lino 80 x 60 cm.*

## CONCLUSIÓN

*La senda de la mirada* es una investigación que plantea la mirada en el retrato como una estrategia que permite construir códigos de representación. La línea principal sobre la que se abordó la investigación consistió en trazar puntos de encuentro a través del tiempo donde el actor principal es la mirada, por lo cual nos adentramos en la historia y se logró cuantificar los avances y los intereses más significativos del quehacer artístico en relación a la mirada.

Por medio de varios ejemplos gráficos y pictóricos, fue posible analizar la manera en que cada artista desarrolla sus propios procesos creativos mediante la utilización de la mirada y sobre todo la representación de los otros, por medio del retrato. La investigación realizada promueve a la mirada como motor fundamental en el quehacer artístico, donde el artista dota de significado a la misma, logrando enfatizar las cualidades entorno a la mirada y su infinitud como motivo para la articulación de un proyecto artístico.

Al ordenar mi trabajo plástico realizado durante los dos años de estudio de la maestría, pude darme cuenta de las similitudes y de los pretextos que prácticamente desde siempre atañen al quehacer retratístico, así como también la búsqueda de cada artista citado por conferir a su obra un sello personalísimo, tanto técnica como conceptualmente.

Con esta investigación descubrí que el retrato es un campo infinito de exploración y del cual me serviré para proyectos inmediatos, volviendo mi quehacer y mi mirada hacia los otros ya que este género posibilita explorar no solo en la fisionomía y el carácter, es decir no se limita solo al plano físico corporal, sino también puede vincularse con el imaginario y a través de ello de manera lúdica seguir descubriendo mi quehacer gráfico-pictórico.

Así pues, esta investigación enriqueció mi proceso tanto conceptual como creativamente; abrió mi panorama rompiendo límites, ya que los únicos límites que

existieron fueron los propios. Amplié de igual forma mi capacidad de ver, analizar y crear las imágenes redescubriendo nuevos caminos y posibilidades.

Finalmente, de lo que me doy cuenta al término de esta investigación es que me ha abierto la puerta para descubrir nuevas posibilidades de creación; mediante esta experiencia, comprobé que la mirada ofrece un sinfín de posibilidades para la creación de imágenes.

Considero importante también mencionar que mi experiencia no sólo estuvo enfocada en el género retratístico sino que de igual forma en la exploración técnica, fundamental dentro de mi proceso creativo, llevando en práctica técnicas que actualmente poco se utilizan dotándoles de vigencia y promoviendo su ejecución el plano artístico contemporáneo, lo que me estimula a seguir explorando y experimentando a través y por medio de ellas, facultando también el realizar una investigación en relación a los propios materiales.

Así pues, el producto final aquí presentado, es el resultado de una búsqueda constante; es una pequeñísima muestra de las posibilidades que ofrece la mirada en el retrato, como una estrategia lúdica de representación; aquí termina un ciclo personal académico, pero la búsqueda creativa continua, es sólo el comienzo de nuevos procesos, nuevas metas, nuevas miradas y nuevas imágenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES, Barajas Pascual, Hermenegildo Bustos su vida y obra, México, Ediciones la rana, 1996, 135p.
- ACHA, Juan, Las actividades básicas de las artes plásticas, Ed. Coyoacán, México, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf, Arte y percepción visual, Argentina, 9ª ed., Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1985, 410p.
- ARNHEIM, Rudolf, Hacia una psicología del arte, España, Alianza Forma, 1986, 393p.
- AUMONT, Jacques, La Imagen, Paidós, Col. Comunicación, Buenos Aires, 1992.
- AZARA, Pedro, EL ojo y la sombra. Una mirada al retrato Occidental, España, Editorial Gustavo Gili, 2002, 160 p. Colección Hipótesis.
- BALL, Philip, La invención del color, 1ª ed., 2003, México, Fondo de cultura económica, 462pp.
- BERGER John, Mirar, Hermann Blume, 1987, 176p.
- BERGER, John. Modos de ver. Ed. Gustavo Gili.
- BESANCON, Alain, La imagen prohibida, Ed. Siruela, España, 2003, 529p.
- CHASTEL, André, El gesto en el arte, Ed. Siruela, España, 2004, 99p
- DA VINCI, Leonardo, Tratado de pintura, 3ª edición, España, editorial Nacional, 1980.
- DAVIS, Flora, La comunicación no verbal, México, alianza Editorial, 1992, 261p, el libro de bolsillo.
- DEBRAY, Regis, Vida y muerte de la imagen, España, Editorial Paidos, 1994, 317p.

DOERNER, Max, Los materiales de pintura y su empleo en el arte, 5ª ed. Editorial Reverte, 1989, 339p.

DONDIS, A, Donis, La sintaxis de la imagen, 5ª edición, España, Editorial Gustavo Gili, 1984, 210p, colección comunicación visual.

El retrato en el Museo del Prado, España, editorial Anaya, 1994.

El Retrato español en el Prado del Greco a Goya, España, Museo Nacional del Prado, 2007.

ELIZONDO, Lara Lupina, Visión de México y sus Artistas, Paralelismos de los siglos XIX y XXI tomo IV, Quálitas compañía de seguros, México, 2003, 277p.

FAST, Julius, El lenguaje del cuerpo, España, 5ta Edición, Editorial, Kairos, 1980, 179p.

Five hundred self-portraits, Londres, editorial Phaidon, 2000.

FLORENSKI, Pável, La perspectiva invertida, Ed. Siruela, España, 2005, 112p.

GALIENE y Pierre Francastell, El retrato, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid España. 1988.293p.

GAMIÑO, Ochoa, Roció, La pintura de retrato en el siglo XIX, Instituto de Investigaciones Estéticas México, 1994, 35p.

GARCÍA, Fernández Emilio, Guzmán Urrero Peña, Marcos Molano María del Mar, Sánchez Gonzales Santiago, Historia General de la Imagen, Universidad Europea CEES Ediciones, 2000, 532p.

GOMBRICH, E. H. La historia del Arte, 16ª Edición 2007, Editorial Phaidon, 687p.

GOMBRICH, E. H., J. Hochbery y M. Black, Arte, percepción y realidad, Barcelona España, Editorial, Pardos Comunicación 1996.

GOMBRICH, E. H., Arte e ilusión, Editorial. Gustavo Gili. 1979

GOMBRICH, E. H., Gombrich Esencial, Madrid, editorial DEBATE, 1997, 624p.

GOMBRICH, E. H., La imagen y el ojo, Barcelona, España 2000, Editorial Debate, 320p.

GOMBRICH, E. H., Nuevas visiones de nuevos maestros, 1ª edición, Madrid, editorial DEBATE, 2000.

- HERMESSY, John Pope, El retrato en el renacimiento, 1ª Edición, Madrid España, Akal Universitaria, Akal Editor, 1985.
- HUBERMAN-Didi, Georges, Lo que vemos, lo que nos mira, Ed. Manantial, Argentina, 1997, 183p.
- KARCHER, Eva, Otto Dix, Italia, Ed. Taschen, 2002.
- LÓPEZ, Chuhurra, Osvaldo, Estética de los elementos Plásticos, España, Editorial Labor, 1970, 155p.
- MORRINA, Rodríguez, Oscar. Fundamentos de la forma. Cuba, Pueblo y Educación, 1989.
- NANCY, Jean-Luc, La mirada del retrato, 1ª ed., Buenos Aires, Amorrortu, 2006, 90p.
- PORTUS Javier, El Retrato Español, España, Museo Nacional del Prado, 2005, 399p.
- READ, Herbert, Imagen e idea, México, Fondo de Cultura Económica, 4ª ed., 1980, 247p.
- RICCI, María, Franco [Compilador], EL Fayum, s/ed., Italia, 1999, 170p.
- RUEDA, María de los Ángeles. Arte y utopía .La ciudad desde las artes visuales, Buenos Aires, Argentina. Asunto impresos Ediciones, 2003.
- SALVAT, Manuel, Teoría de la Imagen, Salvat Editores, 1973, 142p.
- SCHNEIDER, Norbert, El Arte del Retrato, Alemania, Editorial Taschen, 1995, 180p.
- STOICHITA, I. Víctor, Breve historia de la sombra, Ed. Siruela. 3ª Ed. España, 2006, 280p.
- STURGIS, Alexander, Hollis Claysen, Entender la pintura, España, Editorial Blume, 2002, 272p.
- VILLAFañE, Justo, y Norberto Mínguez, Principios de teoría general de la imagen, Ediciones Pirámide, Madrid, 1996.
- WOLLHEIM, Richard, La pintura como arte, España, Ed. Visor, 1997, 483pp.

ZAMORA, Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen, Lenguaje imagen y representación*, México, UNAM, 2007, 365p.

ZUFFI, Estefano, *El retrato*, Barcelona, 2004, Ed. Corroggio, 193p.

## REVISTA

Reseña del retrato Mexicano, Artes de México, N° 132, Año XVII, 1970.

## CIBERGRAFÍA

Entrevista a Arturo Rivera en: <http://www.youtube.com/watch?v=TQhqlPoD4FA>.

Los retratos de Fayum en, <http://www.scribd.com/doc/6570235/Los-Retratos-de-Fayum>.

## CATÁLOGOS

Goya Personajes y rostro, Ed. Fundación Caixa Catalunya, Barcelona 2000, 213p.

Lumbreras, Ernesto, El ojo del fulgor, La pintura de Arturo Rivera, Círculo de Arte, México, 2000, 65p.

Presencia y evocación, retratos de la colección del Museo Nacional de Arte, México 2008, 103p.

