

**INTERPRETACIÓN DEL TÉRMINO CONTEMPORÁNEO DESDE LA PRÁCTICA
ARTÍSTICA DEL RETRATO**

ROSA ÁNGELA ACHICANOY DÍAZ

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
SAN JUAN DE PASTO
2013**

**INTERPRETACIÓN DEL TÉRMINO CONTEMPORÁNEO DESDE LA PRÁCTICA
ARTÍSTICA DEL RETRATO**

ROSA ÁNGELA ACHICANOY DÍAZ

**Trabajo de Grado para Optar al Título de:
Maestra en Artes Visuales**

**Asesor:
MAGISTER MARIO MADROÑERO MORILLO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
SAN JUAN DE PASTO
2013**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado son responsabilidad exclusiva del autor”.

Artículo 1º del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, agosto 9 de 2013

AGRADECIMIENTOS

Agradezco de manera muy especial a quienes contribuyeron en la elaboración de este trabajo: a mis padres y hermana (por su gran respaldo y comprensión); a Juan Carlos Jiménez (por su acompañamiento desde la plástica y sobre todo por su paciencia); a Mario Madroño Morillo (por sus valiosas aportaciones teóricas); a la Vicerrectoría de Investigaciones, Postgrados y Relaciones Internacionales (por su apoyo financiero) y a todos los rostros que desde el anonimato se convirtieron en mis modelos.

RESUMEN

El texto plantea una mirada contemporánea del retrato, lo que permite reflexionar en torno a la representación del sujeto, su identidad y vínculo con el otro, a partir de encuentros o desencuentros entre artistas del pasado y del presente. De esta manera, se aborda el tema del autorretrato, así como también se establece un juego de relaciones entre el hombre, el animal, y el cuerpo: cabeza, rostro, corazón y sombra.

PALABRAS CLAVE

Rostro, autorretrato, corazón, contemporáneo, cabeza, sombra, identidad, animal, representación, sujeto.

ABSTRACT

The text raises a contemporary look to the portrait, which allows to think over concerning the representation of the subject, his identity and link with another, from meetings or misunderstandings between artists from the past and the present. Hereby, the topic of the self-portrait is approached, as well as also a relationship game established between the man, the animal, and the body: head, face, heart and shade.

KEY WORDS

Face, self-portrait, heart, contemporary, head, shade, identity, animal, representation, subject.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	10
1. ACERCA DE LO CONTEMPORÁNEO	11
2. DOBLE RETRATO	14
3. AUTORRETRATO: TESTA-RUDA	17
4. UN ROSTRO, UN CORAZÓN	27
5. LÍNEA Y SOMBRA	32
6. RETRATO ANIMAL	37
7. TENSIONES CORPÓREAS	42
8. RETRATO DE PERFIL	48
CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFÍA	55

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. <i>Autorretrato, 1996.</i>	13
Figura 2. <i>Nuevas madres, 2005.</i>	13
Figura 3. <i>Nerón (37-68).</i>	14
Figura 4. <i>Dama con mantón, siglo XIX.</i>	15
Figura 5. <i>Estudio de cabezas para medallón.</i>	16
Figura 6. <i>Autorretrato con retrato de Bernard o Los Miserables, 1888.</i>	18
Figura 7. <i>Taza con autorretrato, 1889.</i>	18
Figura 8. <i>Autorretrato como Tehuana, 1943.</i>	19
Figura 9. <i>Autorretrato, 1888.</i>	20
Figura 10. <i>Cabeza de Soyaltepec.</i>	22
Figura 11. <i>Autorretrato con muerte tocando el violín, 1872.</i>	23
Figura 12. <i>Doble autorretrato, 1915.</i>	23
Figura 13. <i>Comparación de un león y un hombre.</i>	25
Figura 14. <i>Testa-ruda, detalle.</i>	26
Figura 15. <i>Rumi shunqu, detalle.</i>	28
Figura 16. <i>El juicio de Osiris.</i>	30
Figura 17. <i>Recuerdo o El corazón, 1937.</i>	31
Figura 18. <i>La adoración del Sagrado Corazón, 1770.</i>	31
Figura 19. <i>La doncella corintia, 1782/84.</i>	33
Figura 20. <i>Cabeza vestida.</i>	35
Figura 21. <i>Re/trato, 2004.</i>	36
Figura 22. <i>El príncipe Baltasar Carlos a caballo, 1834/35.</i>	37
Figura 23. <i>Fragmento de los murales de Bonampak.</i>	38
Figura 24. <i>Eli, 2002.</i>	40
Figura 25. <i>Autorretrato, 1971.</i>	43
Figura 26. <i>Estudio para retrato grotesco de un hombre, 1500-1505.</i>	44
Figura 27. <i>El tío Paquete, 1819-1820.</i>	45
Figura 28. <i>Sin Título, detalle.</i>	46
Figura 29. <i>We have no will free, 1995.</i>	47
Figura 30. <i>Retrato de dama muerta, 1850.</i>	48
Figura 31. <i>El juego de la locura, 1863-1866.</i>	49
Figura 32. <i>Sin Título No. 359, 2000.</i>	50
Figura 33. <i>La joven de la perla.</i>	50
Figura 34. <i>Verónica con la santa faz, 1580.</i>	53
Figura 35. <i>Sin Título.</i>	53

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se constituye en un primer acercamiento hacia la comprensión del retrato y su relación con lo contemporáneo. El retrato es en su más simple descripción la representación del sujeto, si bien, se ha establecido un vínculo directo con la pintura, es posible encontrar retratos en diversas manifestaciones artísticas. A lo largo de la historia el retrato ha mantenido un vínculo estrecho con la muerte y la memoria; algunos lo han identificado por su naturaleza representativa, profiláctica, propiciatoria y encomiástica, sin embargo ésta última permite hacer una diferencia entre retrato y efigie; el primero, muestra -en términos de Jean Luc Nancy - al sujeto por sí mismo, mientras que el segundo expone al sujeto como personaje.

A partir de lo anterior, es preciso reflexionar sobre el retrato y el tiempo de la obra de arte, a través del establecimiento de puntos de encuentro entre las prácticas artísticas del pasado y del presente, entendiendo la práctica no sólo como el oficio del artista, sino de una manera holística, es decir, refiriéndose a todos los asuntos que atañen a la creación artística. En ese sentido, se han seleccionado ocho temas para iniciar la discusión en torno a la compleja naturaleza del retrato: en primer lugar, se examinan algunos puntos acerca del término contemporáneo, luego se indaga sobre la condición de doble retrato para aproximarse de esta forma al estudio del autorretrato, otro momento permite hablar acerca del corazón, más adelante, se atiende el asunto de la línea y la sombra, el retrato animal, las tensiones corpóreas y por último el retrato de perfil.

INTERPRETACIÓN DEL TÉRMINO CONTEMPORÁNEO DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DEL RETRATO

*“¡Un retrato! ¿Qué puede ser más simple y más complejo,
Más obvio y más profundo?”.
Charles Baudelaire*

Acerca de lo contemporáneo

De acuerdo con la historiografía se denomina contemporáneo al período que inicia con la Revolución Francesa, sin embargo, en las artes el término se refiere a las manifestaciones artísticas actuales; algunos autores consideran a todas aquellas prácticas desarrolladas en el siglo XX, otros prefieren referirse exclusivamente a los procesos de finales de ese siglo y principios del XXI. Lo cierto, es que desde una mirada diacrónica, lo contemporáneo responde muchas veces a una evolución de las técnicas; de ahí que se definan las fronteras entre lo moderno y tradicional o entre lo contemporáneo y moderno a partir de la técnica empleada.

No obstante, las transformaciones históricas no sólo han sido de esa naturaleza, pues el arte contemporáneo a diferencia del moderno -por ejemplo- se sustenta en la inestabilidad, la dislocación, lo multidimensional y la superposición, “[...] es horizontal, sincrónico y espacial: realiza una crítica de los espacios del arte, de las convenciones y los significados en su exposición, de su *status* de mercancía y de la propia condición del sujeto, [...]”¹. De modo similar, en el arte contemporáneo se manipulan los signos, presentándose una apropiación de temas y obras del pasado con fines críticos; se revisa la relación que hay entre la visión y los objetos; se cuestiona el empobrecimiento sensorial, dado que se ha privilegiado a la visión sobre los demás sentidos. Igualmente, la idea de autor y de estilos dominantes desaparece, apoyándose en el eclecticismo.

Por otro lado, uno de los rasgos del arte contemporáneo es cuestionar la originalidad y la novedad, a pesar de esto, el concepto de innovación suele estar presente en la producción de la obra. Adicionalmente, una excesiva preocupación por comunicar algo hace que el material pierda cierta autonomía, se busca un material acorde a la idea pero el artista olvida el contacto con el mismo. Por tal razón, pareciese que algunos planteamientos del arte “contemporáneo” se construyen por fuera del quehacer artístico, como si un ser omnipresente pudiese clasificar y señalar las tendencias en el arte.

Así las cosas, si se acepta que toda obra de arte es contemporánea a quien la observa, es probable imaginar la co-presencia de temporalidades en las artes, cómo el artista se enfrenta o encuentra con el material y es capaz de conectar

¹ RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Akal Ediciones, 2004. p.80.

técnicas del pasado con el presente - como lo hace José Alejandro Restrepo con el grabado y el video - propiciando de esta manera encuentros con otros artistas. De esta suerte, las técnicas llamadas despectivamente tradicionales no se suprimen con la presencia de otros medios - que entre otras cosas llevan en uso más de medio siglo-, conviven unas con otras, más aún si se piensa en *complejos plásticos*, pues hay un desvanecimiento de esas fronteras que para algunos resultan inquebrantables.

Ahora bien, la multiplicidad de técnicas, materiales y las particularidades de la creación artística en la actualidad, dificultan la definición del retrato como género e impiden su clasificación, de ahí que Jean Luc Nancy formule la siguiente pregunta: “[...] *Cómo puede proponerse el retrato identificar su género en medio de artes tan diversas*”², sin embargo, es preciso señalar que la reflexión contemporánea en torno al retrato radica en la representación del sujeto, en desentrañar cada elemento que configura un retrato, en comprender la conjugación del tiempo y el espacio en el retrato como obra de arte, en aprender a leer entre líneas.

En efecto, reflexionar sobre la pertinencia o no de la imagen es una de las preocupaciones del arte de este tiempo, lo cual conlleva a pensar en nuevas propuestas de retrato: “[...] los ejes de rotación de vertical a horizontal y de frente a espaldas fijan visualmente uno de los aspectos del retrato contemporáneo: si antes llamábamos rostro al recipiente de la identidad del sujeto, ahora es el cuerpo y sus acciones los que concentran todas las miradas de la expresión plástica”³. En ese sentido, el retrato contemporáneo llegaría a caracterizarse por: el emborronamiento, la inversión, el uso de máscara o disfraz, la fragmentación, la sustitución, la metamorfosis, la desemejanza y por ende la ausencia del referente, como también la reconciliación entre la pintura y la fotografía. Lo anterior se hace evidente en los retratos de Gerhard Richter (Fig.1).

Asimismo, en el arte contemporáneo el artista demuestra su interés por asuntos sociales, esto explica la cantidad de retratos en los que se busca documentar situaciones cotidianas; gente víctima de la violencia (de cualquier índole), inmigrantes, enfermedades, etc., así las cosas, la mujer sigue de cierta manera siendo protagonista, otra mirada del cuerpo, pero al fin y al cabo punto de atención para otros. En esa dirección, la fotografía adquiere un lugar importante dentro de la práctica del retrato, como en el caso de la artista holandesa Rineke Dijkstra (Fig.2).

Por último, la práctica artística del retrato entendida de manera holística, es decir, como el conjunto de actividades físicas y mentales que realiza el artista, en este caso; retratar, leer, hablar, escribir, entre otras, posibilita una interpretación de lo

² NANCY, Jean Luc. La mirada del retrato. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006. p.13.

³ MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. *El retrato: Del sujeto en el retrato*. España: Ed. Montesinos, 2004. p.268.

contemporáneo en la obra de arte, aceptando que la línea del tiempo en el arte se cierra y se convierte en un plano circular, donde se encuentra el presente con el pasado y el futuro.

Figura 1. *Autorretrato, 1996.*



Tomado de <http://www.gerhard-richter.com>

Figura 2. *Nuevas madres, 2005.*



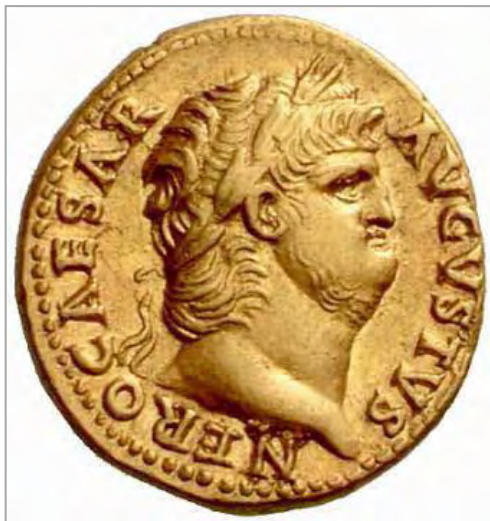
Tomado de 100 artistas contemporáneos

Doble retrato

Pensar en el origen del retrato conlleva a reconocer la importancia de la moneda o medallón en la difusión del mismo, en la identificación del hombre o más bien del personaje, de la efigie como tal, Nancy asegura que: “El retrato romano, el de los antepasados así como el de los hombres ilustres, constituye el primer momento del retrato propiamente dicho y, con él, es el medallón el que transmite a los tiempos modernos uno de los modelos de retrato”⁴, adicionalmente gracias a estos medallones se generaliza la imagen de perfil y la presencia de los mismos en los retratos.

La imagen de perfil por otra parte, se usaba también para ocultar algunas imperfecciones del rostro como es el caso de Piero Della Francesca en el retrato que realiza a Federico da Montefeltro, quien al parecer había perdido su ojo derecho. El retrato es visto entonces como símbolo de poder, de autoridad sobre el otro, así en el pasado, la circulación de la moneda por todo un territorio aumentaba el prestigio de quien apareciese en ella, en el caso de las antiguas monedas romanas, -por ejemplo- del emperador (Fig.3). Cabe anotar que las monedas que quedan en desuso se transforman en medallas o medallones que terminan como accesorios de nobles, reyes y figuras de la iglesia.

Figura 3. *Nerón (37-68).*



Tomado de [http:// www.numisma.org](http://www.numisma.org)

Es inevitable que el medallón, broche o camafeo esté presente en los retratos pictóricos tanto en Europa como en Latinoamérica (Fig.4), como un elemento que no sólo fortalece la imagen del retratado ante los demás, sino también de aquel

⁴ NANCY, Jean Luc. Op. cit., p.55

que hace presencia en el retrato en miniatura, es por lo tanto, un doble retrato; la figura del medallón permite de algún modo, conocer al sujeto del retrato, ahora bien, este último adquiere ciertas posturas: movimiento de las manos, sentado o de pie, que le otorgan una especie de valor agregado, en un acto autónomo o a partir de las sugerencias del retratista.

Figura 4. *Dama con mantón, siglo XIX.*



Tomado de Retratos, 2000 Years of Latin American Portraits.

Con el tiempo, el retrato se convierte en un medio de subsistencia de varios pintores, y la moneda es menos visible en el ámbito artístico, es el retrato que se cambia por un plato de comida o por un vaso de vino, como solía hacerlo Modigliani; se retratan seres de la vida cotidiana, muchas veces anónimos, ya no hay objetos de valor que realcen la posición del retratado en la sociedad, aun más se pintan cabezas y no rostros, en efecto el rostro se transforma, se desdibuja; para algunos como Matisse importa más el color que la identidad del sujeto, otros como Van Gogh, retratan sin reparo más de una vez al mismo personaje en la misma posición, no obstante, el resultado siempre es diferente.

Aproximarse a una interpretación del retrato pictórico a través de la historia, o mejor de momentos históricos, de artistas y sincronías, implica imaginar hombres sin rostro, frente a frente, sin tipología, no es hombre ni mujer, sólo los identifica una imagen, un retrato, sin embargo, resulta imposible saber si es autorretrato o pertenece a alguien más, un ser anónimo pues nadie lo reconoce. A propósito se plantea lo femenino como un valor inestable, que impide construir un modelo de identidad: “[...] no se puede seguir hablando de la mujer ni del hombre sin quedar

atrapados en la tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos, mitos, identificaciones transforma, deforma, altera sin cesar el imaginario de cada cual y de antemano hace caduca toda conceptualización.”⁵

Cada sujeto imaginado porta un medallón en un lugar equidistante a la zona del corazón, como si de alguna manera esa cercanía llevase a que el retrato quede impreso en el corazón como una imagen en negativo. Podría suponerse que estos personajes se convierten en el doble que acoge la sombra o alma del sujeto, estos insinúan la presencia de un cuerpo humano, no hay referente que permita establecer una conexión entre uno y otro, ¿qué o quien los convocó a ese encuentro? Es acaso el artista frente a su modelo, son seres que se reencuentran después de largo tiempo? (Fig.5).

Figura 5. *Estudio de cabezas para medallón.*



Rosa Ángela Achicanoy, 2013.

⁵ CIXOUS, Helene. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Ed. Antropos, 1995. p.44.

Autorretrato: Testa-ruda

Un autorretrato es ante todo un retrato - afirma Nancy -, pues es gracias al título o inscripción que incluye el artista en el cuadro que puede reconocerse como tal. El autorretrato es un tema insoslayable dentro de la historia del arte, intentar nombrar a los artistas que han realizado autorretratos es una tarea imposible, la lista es infinita, sin embargo, apoyada más en una preferencia personal y probablemente con el velo del arte occidental - el más difundido por las editoriales y academias de arte -, me animo a mencionar algunos artistas donde el autorretrato ha sido más recurrente.

De los múltiples autorretratos que hizo Gauguin, el *Autorretrato con retrato de Bernard* o *Los Miserables* llama especialmente la atención; al respecto Gauguin en una carta dirigida al pintor Émile Schuffenecker escribe lo siguiente: “He hecho un retrato mío para Van Gogh, que me lo había pedido. Creo que es una de mis mejores cosas: totalmente incomprensible, de tan abstracto como es. Una cabeza de bandido en primer plano, un Jean Valjean (*Los miserables*) que personifica también a un pintor impresionista mal tratado y que siempre arrastra una cadena por el mundo [...]”⁶.

Este trabajo es el resultado de una invitación que hace Van Gogh a Gauguin y Émile Bernard para intercambiar autorretratos con un boceto del otro respectivamente, en este caso aparece como personaje central inspirado en la obra *Los Miserables* –como él mismo manifiesta - y al fondo puede apreciarse el retrato de perfil de Bernard, un ejemplo más, entre otros, de doble retrato (Fig.6), no obstante se vislumbra algo aún más interesante en este retrato y seguramente en muchos de sus trabajos; la influencia de la cerámica, técnica desarrollada por el artista, a la que algunos biógrafos o historiadores de arte le han prestado poco interés.

La cerámica aparentemente subordinada a la pintura, ejerce al contrario una gran fuerza sobre ésta: “Todos los rojos y los violetas estriados por el brillo del fuego como un horno emitiendo radiación a los ojos, sede de las luchas del pintor”⁷, en efecto, en el *Autorretrato con paleta*, puede uno imaginarse que Gauguin está dentro del horno como una pieza a punto de cocerse, sólo quien ha tenido la oportunidad de acercarse a la técnica de la cerámica puede ver el fuego en los rostros de Gauguin, más si se piensa en los rostros y cuerpos de las mujeres de Tahití, cuya piel como el barro cocido o sin cocer, está en una amplia gama de tonos tierras y naranjas.

De su trabajo en cerámica vale la pena destacar su *Taza con Autorretrato*, imagen basada en los huaco-retratos, hay que recordar que su corta permanencia en el

⁶ CASO, Ángeles. Gauguin: el alma de un salvaje. Barcelona: Lunwerg, S.L., 2012. p.84. 209p.

⁷ Ídem.

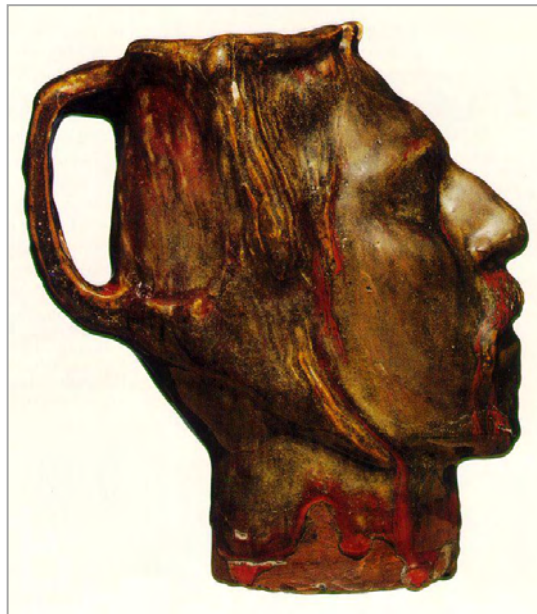
Perú, lo llevó a interesarse en la cerámica prehispanica. Se cree que en esa imagen (Fig.7) Gauguin se presenta como Jesucristo dado que sugiere una corona de espinas y gotas de sangre, no es de extrañarse pues en otros autorretratos se expone de igual manera.

Figura 6. *Autorretrato con retrato de Bernard o Los Miserables, 1888.*



Tomado de Gauguin: el alma de un salvaje.

Figura 7. *Taza con Autorretrato, 1889.*



Tomado de Gauguin: el simbolismo de lo exótico.

Ahora bien, si de autorretrato y doble retrato se trata, la presencia de Frida Kahlo es indiscutible, la artista le da una gran importancia al rostro como tal, en esa dirección el cuerpo termina siendo sólo un ornamento, como puede observarse en *Autorretrato como Tehuana* (Fig.8), a propósito Jesús González Fisac (2010) autor del ensayo *Frida Kahlo: (auto) retrato y devenir rostro*, asegura - a partir de la *Lógica de la sensación* de Deleuze -, que si Bacon es un pintor de cabezas, Kahlo lo es de rostros, por cuanto hace del rostro una entidad autónoma, el cuerpo pasa a un segundo plano.

A diferencia de otros artistas que incluyen en el autorretrato el retrato de otro a través de una fotografía, imagen pictórica o escultórica, Frida Kahlo no duda en agregar a su rostro la imagen de Diego Rivera, esto hace que junto a la artista, el retratado que la acompaña – pese a su mínimo tamaño - adquiera un valor igual o tal vez mayor que el autorretrato, ya que hace parte de ella misma, se muestra como una especie de tatuaje.

Un aspecto que resulta interesante, es el énfasis que la artista hace en sus cejas y bozo, lo cual trastoca el orden en la disposición de cada parte del rostro, de igual forma, podría pensarse que al acentuar estas zonas de su rostro, refuerza la autonomía como mujer frente a su cuerpo, revela la dualidad de su ser: reconoce la fuerza masculina que la inunda y su vínculo con la naturaleza.

Figura 8. *Autorretrato como Tehuana, 1943.*

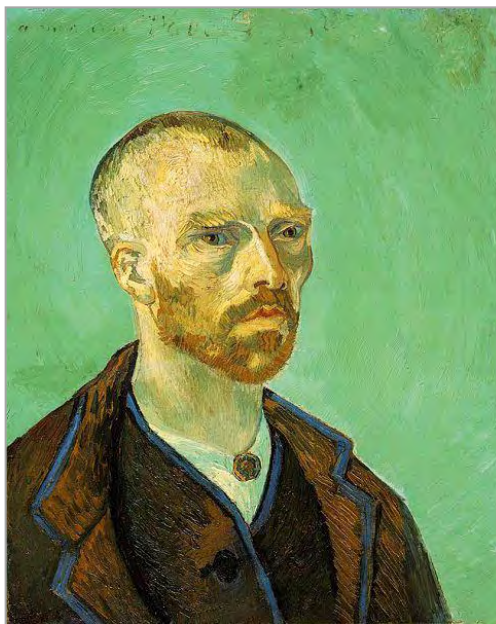


Tomado de Frida Kahlo 1910-1954.

De otro lado, Van Gogh en una de las cartas que escribe a Théo dos años antes de su muerte, le manifiesta que su mirada es ahora más inquieta, no obstante, espera de algún modo que su hermano le confirme lo que ve en el autorretrato, la opinión de Théo Van Gogh, como hermano y marchante es para él fundamental. En cada autorretrato cambia su semblante pero también cambia la paleta de colores; de tonos luminosos a apagados, de contrastes a armonías cromáticas.

Sus pinceladas difieren en cuanto a pastosidad y ritmo; algunas veces serpenteantes, otras verticales, diagonales y horizontales, fondos planos: “Algún día verás también mi retrato, [...]. Es todo ceniciento, contra el veronés pálido (nada de amarillo). El traje es esa chaqueta parda ribeteada de azul, pero en la cual he exagerado el pardo hasta el púrpura y el ancho de los ribetes azules. La cabeza está modelada en plena pasta clara contra el fondo claro sin sombras. Solamente que he almendrado *un poco* los ojos a lo japonés”⁸(Fig.9).

Figura 9. *Autorretrato, 1888.*



Tomado de Van Gogh: la obra completa.

Lo anterior, permite dejar a un lado las interpretaciones psicológicas de la obra de Van Gogh, pues bien, sus preocupaciones son pictóricas, e independientemente de las razones que se puedan exponer para hacer un autorretrato, él es su propio modelo ante la inmediatez del gesto pictórico, si no hay modelo es el mismo artista quien debe autorretratarse.

⁸ VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Ed. Labor, 1991. p.269.

Rembrandt por su parte, pintó autorretratos durante toda su vida; en su juventud se percibe la imagen del artista en la sociedad, la posición y prestigio adquirido, su mirada altiva lo evidencia. Más adelante, en la madurez de su carrera, su gusto por el coleccionismo lo lleva a encarnar personajes, es común el uso de disfraces, sin embargo con los años y ante una difícil situación económica cambia - al parecer - su visión sobre la vida y el arte, esto se ve reflejado en sus autorretratos, así, de un artista arrogante pasa a un anciano de mirada serena.

De modo similar, Rembrandt aparece en algunos de sus cuadros como en *El Descendimiento de la cruz* de 1634, efectivamente es un caso de retrato indirecto o criptorretrato; como el de su contemporáneo Velázquez en *Las Meninas*, ya tiempo atrás otros artistas también formaron parte en las escenas de sus cuadros: Botticelli en *La Epifanía*, Miguel Ángel en el *Juicio Final*, Rafael en *La escuela de Atenas*, etc., teniendo en cuenta que antes del siglo XVIII el género del retrato no era tan apreciado como otros géneros, en especial los que tratan temas históricos y mitológicos.

Con base en lo anterior, Rafael Argullol (2004) en *Autorretrato: Refléjate a ti mismo*, identifica cuatro escenarios en el autorretrato: en primer lugar está el reconocimiento del artista en la sociedad, donde éste se autorrepresenta como un ser iluminado, como un verdadero genio. Argullol refiriéndose a la obra pictórica de Durero en este escenario, señala: “El cuadro de 1500 es todavía más rotundo. En él Durero nos mira de frente y en sus ojos se expresa, explícitamente, la pertenencia a un estado superior del espíritu. Probablemente no hay en la historia de la pintura ninguna obra que quiera indicar un mayor grado de autodivinización: porque en efecto en este autorretrato Durero se haya revestido de la mayestática grandeza de Cristo; [...]”⁹.

El segundo escenario corresponde al camuflaje a través de la encarnación de personajes, en el que encaja el autorretrato de Gauguin, descrito líneas más arriba. El tercero se sustenta en una reflexión sobre el oficio del pintor, de ahí que se reitere la imagen del artista frente a su caballete o con sus herramientas de trabajo, incluso con sus modelos como en los autorretratos del artista alemán Lovis Corinth. Finalmente un cuarto escenario, en el que se medita sobre el tiempo; del artista y del arte. En este punto vale la pena detenerse en virtud de la tensión que se genera entre la vida y la muerte, cómo el artista percibe su finitud frente a la inmortalidad de la obra de arte.

De tal suerte que el autorretrato y en general el retrato responden a un deseo de controlar la naturaleza, de prolongar la vida, a ese respecto Nancy sostiene: “[...] ¿Qué vida prolongar, con qué finalidad? Diferir la muerte es también exhibirla,

⁹ ARGULLOL, Rafael. *Autorretrato: Refléjate a ti mismo*. En: FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO. *El retrato*. Madrid: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2004. p.47.

subrayarla”¹⁰. La vida y la muerte – agrega - deben entrelazarse, y es eso justamente lo que percibe el mundo prehispánico: una relación indisoluble entre estas dos, de esa manera la dualidad como principio se hace patente en *Cabeza de Soyaltepec*, una pieza de cerámica zapoteca correspondiente al periodo clásico tardío (Fig.10). En la Europa del siglo XIX, Arnold Böcklin consciente de su efímera naturaleza humana ejecutó *Autorretrato con muerte tocando el violín* (Fig.11).

Figura 10. *Cabeza de Soyaltepec.*



Tomado de <http://www.arqueomex.com>

Surge entonces una pregunta: ¿Hasta donde habrían llegado los autorretratos de Rembrandt o Van Gogh, por ejemplo, si hubiesen vivido más tiempo? ¿Cómo sería esa transformación? Podría imaginarme pinceladas cada vez más pastosas, al menos en Rembrandt, hasta tal punto de volverse una imagen completamente difusa, capas de piel superpuestas, oquedades en lugar de ojos como si la penumbra que antes rodeaba a la figura ahora estuviese por dentro.

La exposición del cuerpo desnudo es una de las características del autorretrato a partir del siglo XX, presente en los trabajos de ciertos artistas como Egon Schiele y Lucian Freud, en cuanto a Schiele, quien pese a su corta carrera artística realizó un sinnúmero de autorretratos de gran expresividad, sus desnudos no son más interesantes que su *Doble Autorretrato* (Fig.12) en donde una cabeza se apoya sobre la otra. Mirada fuerte, manos alargadas y excesivamente delgadas, la contorsión de su cuerpo, la gruesa línea blanca que delimita su figura hacen de su obra un acontecimiento singular.

¹⁰ El intruso. Buenos aires: Amorrortu Editores, 2006. p.25.

Figura 11. *Autorretrato con muerte tocando el violín, 1872.*



Arnold Böcklin.

Figura 12. *Doble Autorretrato, 1915.*



Tomado de <http://www.egon.schielle.net>

En el arte actual varios artistas problematizan acerca de la auto-representación, donde el rostro ya no juega un papel protagonista, de tal suerte que el autorretrato se construye a partir del espacio físico del artista, de sus cosas, huellas, rastros de actividad, etc. En cuanto a la técnica, el video es el medio que mejor permite revelar la inestabilidad de la identidad del sujeto. Ahora bien, si en otro tiempo el artista enfrenta su naturaleza finita a la inmortal obra de arte, el artista contemporáneo pone de manifiesto no sólo su finitud sino también la de la obra,

como por ejemplo el artista británico Marc Quinn, quien ejecuta una serie de autorretratos con su propia sangre congelada.

Con todo, Odd Nerdrum, pintor noruego, no tiene ningún problema en autorretratarse de la misma manera que lo hacía Rembrandt y Caravaggio en el siglo XVII, entre otros, por tal razón su trabajo ha sido catalogado por muchos como anacrónico, el mismo artista por su parte se define como *antimodernista* y *kitsch* y ve en la actualidad un estancamiento en el género del retrato, pues aunque la gente sea retratada el arte contemporáneo no puede captar la esencia de la naturaleza humana.

En otra dirección, a lo largo de la historia el retrato artístico ha estado vinculado a la fisiognomía e incluso a la frenología*, particularmente en los siglos XVIII y XIX. La fisiognomía entendida como el estudio de las afecciones del alma a través del cuerpo, en especial del rostro, conlleva a creer que un rostro simétrico es sinónimo de perfección y por tanto de belleza. Artistas como Leonardo Da Vinci y Durero elaboraron varios estudios a ese respecto.

Da Vinci con su *fisiognómica de singularidades* y Durero, quien: “[...] elabora una fisiognómica especulativa al estudiar todas las posibles variaciones anamórficas del rostro, que, inscrito en una cuadrícula modular, lo deforma de acuerdo con las tensiones aplicadas a esta geometría”¹¹. Lo anterior sirve de base para el trabajo de Charles Le Brun en el siglo XVII; su estudio se centra en el paralelismo formal con relación a los animales, así las cosas, pasar de la belleza a la fealdad, de humano a animal sería tan simple como mover una línea del ojo hacia arriba o hacia abajo, cabe anotar que para Le Brun el movimiento de las cejas determina la expresión del rostro (Fig.13).

El estudio de la anatomía animal en ese entonces hace evidente la estrecha relación del hombre con el animal, claro está en términos morfológicos, sin embargo; de acuerdo con Lavater para alejar cualquier rasgo de animalidad en el rostro; la distancia que hay entre los lagrimales debe ser igual a la longitud de la boca, en esa medida aquel que muestre algún atisbo de animalidad sería calificado como un ser inferior, tomando en consideración que para la sociedad de esa época -y aún para muchos en la actualidad- el animal a diferencia del hombre no tiene alma**, (más adelante se retomará este asunto).

Pero además, las señales de enfermedad o rudeza en el rostro desestabilizan ese sistema de proporciones, ¿Qué hacer con los rostros que no encajan en la cuadratura? Es el retrato por consiguiente, al servicio de la clase dominante, el

* José Alejandro Restrepo reflexiona sobre este asunto en su propuesta *Dar la cara*, 2013.

¹¹ BORDES, Juan. La fisiognomía en el contexto cultural de Goya. En: FUNDACIÓN CAIXA DE CATALUNYA. Goya: personajes y rostros. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2000. p.33.

** La palabra animal significa, paradójicamente, *el que tiene alma*.

que representa lo “diferente”, como en *La monstrua vestida* del pintor español Juan Carreño de Miranda, retrato encargado por Carlos II, o *El enano del Cardenal Granvela* de Antonio Moro, en este último el pintor subraya por medio de la semejanza en estatura del humano y del perro, la posición social del personaje.

Figura 13. *Comparación de un león y hombre.*



Charles Le Brun.

En Suramérica la representación de enfermedades y mutilaciones hace presencia en la iconografía Moche y Tumaco, entre otras. Los huaco-retratos de la cultura Moche han suscitado múltiples interpretaciones, pues al encontrarse estas cabezas fuera de su contexto, se hace difícil juzgar sobre ciertos aspectos, con todo se puede determinar que: “En estas imágenes, el defecto físico – señalado de un modo claramente interpretable – cumplía sobre todo un papel de atributo. El objeto de mostrar en la representación una discapacidad posiblemente fuera el de corroborar el valor de esta – o sea, su significado simbólico - para la función desempeñada por el individuo que la sufre”¹².

En ese orden de ideas, es preciso tomar mi retrato* y reflexionar en torno a él, como una necesidad - a partir de Foucault - de examinarse retrospectivamente, (*eis hauton epistrephein*), y de des-aprender (*discere*), dos puntos fundamentales para llegar a una inter - penetración con el otro, que se hace visible en la obra

¹² WOLOSZYN, Janusz. Los rostros silenciosos. Los huacos retrato de la cultura Moche. Lima: Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008. p.156.

* La experiencia de extrañeza que me genera hablar del autorretrato en tercera persona, me impulsa a incluir algunos comentarios en primera persona.

misma; yo *frente a otro*, dibujante, pintora o escultora que deja sus sensaciones en la imagen representada (Fig.14).

Ante esto, se establece una relación del material con la misma cabeza: testatiesto, cabezas como cuencos de barro que pertenecen a un mismo sujeto que se desdobra, se difumina, se transforma. Poco importa el sistema de proporciones, se busca una desarticulación del rostro, acentuándose en cada cabeza un rasgo: ojos que se desplazan hacia los lados, mentón que se prolonga, frente pronunciada, nariz que se ensancha, finalmente un rostro que ya no corresponde sólo a una mujer, sino también a un hombre, a un animal; es un ser que los reúne.

Figura 14. *Testa-ruda, detalle.*



Rosa Ángela Achicanoy, 2013.

Un rostro, un corazón

Varios meses después de aquella experiencia, recibió una llamada...en medio de tantos papeles, encontró uno que decía: “Esta foto es para que me recuerdes cuando te vayas a dormir”, cuando miró al otro lado, el rostro simplemente se había esfumado, sólo manchas de diferentes colores, pero no un rostro, no había nadie, entonces pensó que las letras manuscritas sustituirían de algún modo el retrato, sin embargo realmente no lo sustituirían sino que reafirmarían la ausencia de ese alguien de quien ahora ni siquiera su retrato estaría, esa presencia del sujeto ausente se había también ausentado.

A partir de esto se preguntó sin detenerse en precisiones teóricas si era posible el recuerdo sin retrato, pensaba en ese momento que a pesar de no estar el retrato, sin duda alguna sabía a quien correspondía esa imagen y eso jamás se borraría de su mente y sobre todo de su corazón...

Como tiempo de acontecimiento en el que el azar juega un papel preponderante, el encuentro con la materia es definitivo: *la piedra de río que al llegar a las manos inmediatamente se convierte en corazón* (Fig.15), situación que propicia una reflexión en torno al retrato y su relación con el corazón y el recuerdo. En esa dirección, de acuerdo con algunas culturas la imagen se forma en el corazón, es éste la sede de la imaginación, de ahí que: “Si no tuvierais corazón, no os reiríais. De hecho nada os haría gracia, siempre estaríais enfermos y no tendríais imaginación; y nunca nadie debería estar sin imaginación. Os preguntarían: ‘¿Qué has dibujado hoy?’ y vosotros contestaríais: ‘Nada’”¹³.

Así mismo, se habla de imagen y tiempo, es decir, de la memoria-recuerdo depositada en el corazón, y no en el cerebro, al respecto, el término recuerdo viene de *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón): *volver a pasar por el corazón*. Al recordar, esto es, volver a pasar una imagen por el corazón, podría concluirse que ese alguien ya no necesita ser retratado - *traerlo hacia afuera* -, porque esa acción de algún modo se realizaría internamente, no obstante al afirmar lo anterior, llegaría también a pensarse en prescindir de las artes (figurativas), lo cual resulta absurdo, esto además le daría la razón a todos aquellos que ven anacrónico el género del retrato.

Derrida en *¿Qué es la poesía?* plantea la relación memoria-corazón, a través de un juego de palabras: *coeur* que en francés significa corazón y *apprendre par coeur*: aprender de memoria, así el poema – afirma el autor - es lo que inventa el corazón, entonces para aprender con el corazón es preciso “saber olvidar el saber”¹⁴ pues lo que éste contiene es mucho más certero. Sin duda, el texto de

¹³ LLOMPART, Jordi. El corazón sobre la arena. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2008. p.11.

¹⁴ DERRIDA, Jacques. ¿Che cos'è la poesia? Publicado en Poesía, I, 11, noviembre 1988. Traducción del francés: J. S. Perednik. Edición digital de Derrida en castellano.

Derrida se conecta con el principio del *camino del corazón*; de manera inmediata el pensamiento Sufí y Náhuatl vienen a la *memoria*.

Figura 15. *Rumi shunqu, detalle.*



Rosa Ángela Achicanoy, 2013.

En el Sufismo, existe un camino de iluminación; en este el sufí debe realizar una serie de acciones o técnicas como el *dhikr* (oración continua), con el fin de que su corazón sea tan cristalino que pueda convertirse en un reflejo de Dios y por lo tanto alcanzar la luz: “Antes de nada, como regla general, la capacidad de percibir las luces suprasensibles está en función de la pulimentación que lleva al *corazón* al estado de espejo perfecto y que es fundamentalmente obra del *dhikr*”¹⁵. En la filosofía Sufí no cabe la metáfora; Dios realmente se revela en el corazón humano, el hombre participa de lo divino.

De forma similar, en el pensamiento Náhuatl el corazón es el centro del entendimiento y sede de Dios, sin embargo el corazón como principio dinamizador actúa en compañía del rostro: “[...] *ixtli, in yóllotl* (*cara, corazón*) es un clásico difrasismo náhuatl forjado para connotar lo que es exclusivo del hombre: un *yo* bien definido, con rasgos peculiares (*ixtli*: rostro) y con un dinamismo (*yóllotl*: corazón) que lo hace ir en pos de las cosas, en busca de algo que colme, a veces sin rumbo (*a-huicpa*) y a veces hasta dar con ‘lo único verdadero en la tierra’, *la poesía, flor y canto*”¹⁶.

¹⁵ CORBIN, Henry. El hombre de luz en el sufismo iranio. Madrid: Ediciones Siruela, 2000. p.117.

¹⁶ LEÓN-PORTILLA, Miguel. La filosofía náhuatl. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1979. p.191.

En definitiva, la persona debe caracterizarse por tener un rostro sabio y un corazón firme como una piedra, en ese sentido la educación desempeña un papel fundamental, pues el maestro (*Teixtlamachtiani*) de la misma manera que el escultor modela el rostro y corazón del otro hasta que éste obtenga la sabiduría, en ese momento es cuando Dios entra en su corazón (*yolteótl*). Ahora bien, si el buen pintor es quien tiene el *corazón endiosado** y por ende *diviniza las cosas*; el artista contemporáneo debería - como una posibilidad metodológica si se quiere - seguir el camino del corazón.

El corazón también ocupó un lugar significativo en el Antiguo Egipto (Fig.16), al igual que en los casos anteriores el hombre debía cultivar su corazón, formarlo acorde con *Maat* (orden del mundo y deidad), lograr que sea frío y duro como una piedra - metáfora de una firmeza de carácter -, de ahí que tanto el escarabajo como la piedra se hayan utilizado como símbolos del corazón. Por otro lado, cuando una persona moría se extraían todos sus órganos a la hora de embalsamarla, exceptuando el corazón:

El corazón como órgano interno central, es tanto causa como testigo de lo bueno y lo malo que ha hecho la persona en vida. Lo sabe todo porque está dotado de memoria (inteligencia) y, tras la muerte, habrá de responder por el difunto. En el día del juicio, el corazón es el compañero del muerto y ha de permanecer a su lado y testificar *por* él, y no *contra* él. Ese día el corazón (simbolizado por la piedra corazón / piedra escarabajo) es colocado en el platillo de la balanza y pesado junto con el símbolo de *Maat*, la diosa de la justicia, que se coloca en el otro platillo. Si el corazón pesa lo mismo que *Maat*, vivirá armónicamente en el más allá¹⁷.

En razón de lo anterior, la imagen-retrato se forma en el corazón, es entonces, el hombre o el corazón del hombre como espejo el que posibilita la presencia del otro: deidad, hombre, animal, o monstruo; Medusa -por ejemplo- entendida como la unificación de lo humano con lo bestial: “Cuando miras fijamente a Gorgo es ella quien, al transformarte en piedra, te convierte en el espejo donde se refleja su rostro terrible, ella se reconoce en el doble, en el espectro que eres desde que enfrentaste su ojo”¹⁸.

El retrato presupone el recuerdo de alguien, por lo tanto, no son extrañas las inscripciones que se hacen desde la antigüedad para mencionar o mejor recordar al ser representado y/o al autor del mismo porque al comenzar a hablar de obra de arte ya no sólo se evoca al ser retratado sino al artista. En fin, si en la pintura el retratado es quien mira (probablemente el espectador sienta la mirada de éste), con todo, - anota Nancy - el retratado *mira la nada*, qué sucede con el retrato si ya no hay ojos que miren, si no hay fondo, si no hay pintura.

* Significado completamente distinto al de autodivinización del artista, comentado con anterioridad.

¹⁷ HYSTAD, Ole Martin. Historia del corazón: desde la antigüedad hasta hoy. Madrid: Lengua de Trapo, 2007. p.40.

¹⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Ed. Gedisa, 1986. p.106.

¿Puede ser el corazón a manera de piedra-espejo: fondo y mirada? ¿Dónde están esos elementos del cuadro que configuran un retrato? ¿Son acaso artificios los de la escultura y otras técnicas en el presente para hacer retrato? ¿Es posible hacer retrato escultórico sin caer en la efigie o sin contar con ciertos elementos en términos de evocación, semejanza y mirada? ¿Qué pasa con el referente y la figuración?, ¿cómo participa el otro? En ese caso ¿deja de ser retrato? Entonces cuando el fondo de la pintura es el espacio mismo, aparece un ser descarnado de quien sólo queda su corazón fuerte como una piedra, donde reposa la imagen, las pasiones y el pensamiento, aquí el otro (espectador) es quien se re-crea, se mira en el retrato, mira su propio retrato sin pretender identificarse con el otro, si no más bien encontrarse en esa diferencia.

Figura 16. *El juicio de Osiris.*



El libro de los Muertos.

Por último, vale la pena ocuparse de dos imágenes pictóricas donde el corazón se convierte en protagonista, por un lado *Recuerdo o El corazón* de Frida Kahlo y por otro *La adoración del sagrado corazón de Jesús con San Ignacio de Loyola y San Luis Gonzaga* de José de Páez. Kahlo presenta su retrato de cuerpo entero, sin manos y con un orificio en el lugar del corazón, el cual aparece a un lado del cuadro, sanguinolento y de descomunal dimensión. Aunque Frida Kahlo se debate entre la seguridad que le da pisar la tierra y la inestabilidad del agua, pone a su corazón en tierra firme junto a ella, así las cosas, aunque lo expulsa de su cuerpo – alcanzo a imaginar la proporción de su recuerdo y su dolor – no deja que la corriente se lo lleve, sigue siendo ama de un corazón que se desangra hasta limpiar el dolor (Fig.17).

José de Páez, también de origen mexicano, representa la devoción al corazón de Jesús por parte de dos jesuitas: Ignacio de Loyola y Luis Gonzaga. El artista, como algo peculiar, sustituye la imagen de Cristo mostrando su corazón en el pecho, por la de un enorme corazón en llamas con una corona de espinas, símbolo del amor abrasador hacia la humanidad y al mismo tiempo de su

sufrimiento, en ese caso ya no es necesario el rostro, sin embargo no deja de ser el retrato de Jesús. Al presentar ese corazón como un órgano extraído del cuerpo, se sugiere la humanidad de Cristo (Fig.18).

Figura 17. *Recuerdo o El corazón, 1937.*



Tomado de Frida Kahlo 1910-1954.

Figura 18. *La adoración del sagrado corazón de Jesús, 1770.*



Tomado de Historia del corazón.

Línea y Sombra

Sujeto y retrato son dos términos inseparables, por tal razón es oportuno referirse al sujeto a través de su rostro. Para empezar, la palabra rostro en su origen se utilizaba para nombrar cualquier cosa que tuviese punta, de ahí que el pico de las aves se llamase de tal manera, en efecto, la cara pasó a ser sinónimo de rostro probablemente por todos los relieves (altos, medios y bajos) con que cuenta, a modo de sistema montañoso. Una región entonces, escabrosa no sólo por su apariencia sino por su significación, capaz de generar mayor distancia respecto al otro que las fronteras físicas de un territorio.

Bajo esas circunstancias, hablar de modos de ser es igual que hablar de afecciones del cuerpo¹⁹, los sentidos juegan un papel preponderante a la hora de entrar en contacto con el otro: se re-conoce a través del rostro, es por ello que la mirada como la línea en el dibujo puede configurar un rostro y generar otros contenidos de identidad, el rostro se enfrenta o evita la mirada del otro, ésta enaltece al ser o por el contrario lo destruye, por consiguiente, es el rostro - como afirma Levinas - toda debilidad y toda autoridad.

Las personas clavan los ojos en el rostro en un intento de penetrar ese territorio y como contrapartida muchas veces se manifiesta la acción de bajar la cabeza, esquivar la mirada. Así, el rostro del otro se pierde, lo que impide una lectura del mismo - si es que esto es posible - o tal vez sean las múltiples miradas que se detienen sobre él las que crean rostros nuevos que se dibujan sobre el primero, la mirada de los otros lo va transformando hasta convertirlo en extraño. El rostro no se ruboriza o palidece por la mirada ajena, se oscurece, se oculta; la sombra ya no sólo envuelve su contorno, lo penetra.

Tal negación del rostro es una forma de insistir sobre algo que parece innegable: la imposibilidad de representarlo, de hablar de él, además: “El rostro visible, lejos de ser visto, revela lo invisible. En ello radica su fundamental significación ética: que más que traer un semejante a la presencia, como si se tratase de la mera vecindad de otro, lo que el rostro revela es lo absolutamente Otro [...]”²⁰. En la misma dirección, Jean Luc Nancy manifiesta que “[...] el valor del rostro en tanto sentido del otro sólo se da, en verdad, en el retrato (en el arte)”²¹.

Ahora bien, la sombra es el punto de partida del retrato, así lo demuestra el mito de Butades; pues fue gracias a la sombra proyectada sobre una pared que la hija de Butades logró dibujar el perfil de su amado, su padre se encargó de darle los

¹⁹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Los pronombres cosmológicos y el perspectivismo amerindio*. En: DELEUZE, Gilles. Una vida filosófica. p.187.

²⁰ RESTREPO B, Carlos. *La Remoción del Ser: La Superación Teológica de la Metafísica*. Medellín: Universidad Pedagógica Nacional, Instituto de Filosofía, 2011. p.157.

²¹ NANCY, Jean Luc. Op. cit., p.26.

acabados con arcilla, pieza que luego quemó ya que él era alfarero, consiguiendo de este modo un convincente retrato de perfil en relieve (Fig.19).

Figura 19. *La doncella corintia*, 1782-1784.



Joseph Wright.

El sujeto y la sombra son inseparables, así en el Antiguo Egipto la sombra (*Sheut*) entendida como el doble, se representa como una figurilla negra que acompaña al sujeto. En Centro América ésta se concentra en la zona de la cabeza y puede desprenderse de la misma con el sueño o el susto, suele asociarse con el *tonalli*, una de las tres entidades anímicas* que se alojan en el cuerpo humano, el cual además tiene que ver con el destino, por este motivo, se debe proteger la cabeza como una forma de preservar la reputación y el destino que se les pronostica a las personas a la hora de nacer**. Así también, desde el nacimiento cada sujeto se encuentra bajo la protección de un espíritu animal o *nahual*, quien comparte con él la misma sombra.

Por otro lado, en el *Elogio de la sombra*, Tanizaki (2013) plantea que mientras en occidente existen *espectros de cuerpo translúcido*, en oriente - específicamente en Japón -, la oscuridad adquiere suma importancia, lo que hace que el rostro (femenino) sea el centro de atención, pues como el mismo asegura los orientales olvidan aquello que resulta invisible, la belleza por lo tanto radica en la oscuridad,

* *Teyolia* ubicado en la zona del corazón (el que imparte vitalidad); *Tonalli* en la cabeza (el que da calor); *Ihiyótl* en el hígado (el que da el aliento).

** La relación de la cabeza con el destino también se manifiesta en la mitología yoruba; *Ayalá* el constructor de cabezas elabora en barro cada cabeza humana con características específicas, las personas –se dice- deben escoger una buena cabeza (*Orí*), es decir un buen destino.

en la sombra, no en sí misma, sino en lo que proyecta, en la capacidad de realzar aquello que es luminoso. En esa medida, aparece un rostro resplandeciente, sin más fuentes de luz que él mismo, una luciérnaga en medio de la noche.

Al reflexionar sobre la línea, se piensa en ésta desde su función de *tachar*, verbo que responde a dos acepciones, por un lado; trazar líneas sobre un texto para evitar su lectura, y por otro censurar la conducta de alguien, es decir, tachar el rostro de la misma forma que se tacha un texto como gesto del dibujante, quien prefiere desdibujar al superponer líneas en lugar de quitarlas, líneas que lo llevan a cometer excesos y se encargan de borrar las “líneas” de expresión del rostro.

En esa medida, la acción de tachar el rostro suprime al otro probablemente como una forma de asegurarse de no encontrar ningún rasgo de semejanza, nace el temor a ser el reflejo de quien ha sido *tachado* de extraño, de intruso, pues: “El intruso no es otro que yo mismo y el hombre mismo. No otro que el mismo que no termina de alterarse, a la vez aguzado y agotado, desnudado y sobreequipado, intruso en el mundo tanto como en sí mismo, inquietante oleada de lo ajeno, conatus de una infinidad excreciente”²².

El dibujo por lo tanto se vuelve imperiosamente necesario, dibujo y retrato como una pareja indisoluble, ya no como un apunte, ya no como un boceto a ser retomado por la pintura o escultura, sino autónomo, con una libertad respecto al mismo formato y materiales a emplear. Trazar entonces hasta romper el papel, hacer evidente la textura de la piel, la frontalidad, rostros pálidos, con una mueca, rostros fragmentados, seres que intentan comprender el tiempo de una araña, tiempo para todo y para nada, tiempo para detallar un insecto, pero no para llegar a tiempo, animales enredados en los cabellos, cabezas sueltas (Fig.20), perfiles, figuras que se sientan a esperar, perros que muestran sus fauces.

La figura siempre diferenciada de su fondo, cada una como entidad independiente, con su propio resplandor, tal vez la composición no consista en ver a cada pieza como parte de un todo, sino dejar que cada una de ellas hable, que hable lo que se ve y lo que no se ve. El dibujo permite creer en lo absurdo, creer que todo puede pasar, creer que el techo se desploma, creer en el vuelo hacia abajo, sentir que se arde en el fuego y sin embargo el cuerpo está intacto, sentirse por un instante una *arpía* o una *Medusa* que destila veneno o petrifica con la mirada, imaginarse sin cabeza.

De tal suerte que aún cuando no se sabe qué dibujar, el dibujo está presente como un nudo gigante en la cabeza y a veces en la garganta, a punto de ser desatado para convertirse en líneas invisibles que salen de los ojos y se integran con las líneas de la ciudad. Aparece luego el otro cualquiera, el otro que no le interesa ser reconocido, identificado, que intenta pasar desapercibido pero es

²² NANCY, El intruso, Op. cit., p.45.

imposible evitar mirarlo, no necesita llamar la atención, no es exotismo, no son colores vibrantes, o tal vez sí, ¿qué motiva al pintor o al dibujante a fijar sus ojos en alguien?

La vida como una línea y la línea como sucesión de puntos, donde cada punto representa las acciones emprendidas en torno al dibujo; se acercan, se alejan, se dispersan y vuelven a encontrarse. Esa línea es irregular, es más, son pequeñas líneas que se superponen, jamás será una línea recta y delgada, jamás será uniforme, al contrario tendrá múltiples valores.

Finalmente, mirarse al espejo y reconocer cada línea en el rostro, el trazo, la traza, la animalidad, tal como lo describe Borges: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”²³.

Figura 20. *Cabeza vestida.*



Rosa Ángela Achicanoy, 2013.

²³ BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Disponible en Internet: <http://www.literatura.us/borges/hacedor.html>

Por otro lado, las distintas posibilidades que brinda el arte contemporáneo: desde grafito, carboncillo, tinta, tierra, hilos de coser, recortes de papel hasta alambres, tubos de neón, incisiones y perforaciones sobre cualquier soporte, cabello humano, lápiz digital, etc. ubican al dibujo en una buena posición respecto a otras técnicas. En lo que concierne al retrato, merece un reconocimiento especial el trabajo del dibujante y grabador alemán Horst Janssen, por la incomparable fuerza de su trazo. Vik Muniz* por su parte, se destaca por sus dibujos con diversos materiales como azúcar o chocolate que luego fotografía, sus retratos provienen de personas que pertenecen a un lugar o comunidad específica, como en *Niños de azúcar* (1995) o son tomados de imágenes reconocidas dentro de la historia del arte.

Por último, el artista colombiano Óscar Muñoz acude al dibujo y al video para desarrollar una interesante propuesta de retrato: “Una mano intenta definir los rasgos de identidad de un retrato, pero el medio utilizado (el agua) y el soporte (una losa de cemento iluminada por el sol directo) conspiran para que esta simple tarea no pueda completarse. Cuando el pincel ha logrado dibujar una parte del fugaz autorretrato el resto ya se ha evaporado, pero la mano sigue incólume en su incesante proceso, motivada al parecer por una terca tenacidad”²⁴ (Fig.21).

Figura 21. *Re/trato, 2004.*



Tomado de Óscar Muñoz: *Protografías*.

* Artista brasileño nacido en 1961.

²⁴ ROCA, José. *Protografías*. En: Óscar Muñoz, *protografías*. Bogotá: Banco de la República, 2012. p.26.

Retrato animal

Es inevitable la presencia del animal en la vida del hombre, la cual podría comprenderse desde una dimensión estética en tres aspectos: cotidiano, erótico y mítico; el primero corresponde a las actividades que normalmente ejerce, sin embargo deja a un lado lo paradigmático, sus acciones no responden a estructuras. Igualmente, el Eros, el aroma de la piel, la exposición de la carne, el roce - presión de los cuerpos, la *erotofagia* y en lo mítico: la transmutación de la identidad (hombre-animal), la existencia de animales sagrados, nahuales.

En razón de lo anterior, en el campo artístico se han realizado un sinnúmero de propuestas que involucran a los animales, no obstante, en la historia del retrato el animal aparece simplemente como compañía del personaje principal. En el caso del perro y el caballo, su presencia ratifica la condición social del retratado, como se observa en algunos retratos de Velázquez (Fig.22). La imagen del perro es posiblemente la que más se reitera en retratos: como símbolo de fidelidad en los retratos femeninos, de poder en los hombres y de fragilidad o dulzura en los niños.

Figura 22. *El príncipe Baltasar Carlos a caballo, 1634/35.*



Tomado de Velázquez (1599-1660): El rostro de España.

Si el artista tiempo atrás hacía énfasis en la mirada y en general en el rostro, es de suponerse que no se retrataba de manera autónoma al animal, por cuanto éste, - se creía y se cree todavía - no posee ni rostro ni mirada, sobre este asunto Derrida comenta: “Que yo sepa, jamás se presta seriamente atención a la mirada animal ni tampoco a la diferencia entre los animales, como si a mí no me pudiese mirar

ninguna serpiente ni ningún protozoario ciego pero tampoco ningún gato, perro, mono o caballo”²⁵.

El animal, el que no tiene alma, no merecía ser retratado pues para él – se pensaba - no hay una vida más allá que lo espere, ni una necesidad por parte del hombre de hacer perdurable su existencia, en ese sentido muchas imágenes que hoy se conocen hacen referencia a estudios anatómicos o a metáforas del comportamiento humano, como en *Cabeza de ciervo* de Durero o *Hasta su abuelo* de Goya, aun así, cuando miro al ciervo de Durero siento su mirada, (como también siento la mirada de mi perro), no es un rostro acaso?

En oposición, en la iconografía amerindia – entre otras - la imagen del animal no está subordinada a la del hombre; el animal se muestra independiente, con una fuerza y gracia a la vez, se presenta como deidad o espíritu determinante en la vida del hombre. Efectivamente, la iconografía muestra figuras zoomorfas y zoo-antropomorfas con claras expresiones faciales. En ciertas imágenes se corrobora la función protectora de los animales, por ejemplo en fragmentos de los *Murales de Bonampak* donde aparecen guerreros portando máscaras de jaguar (Fig.23). El jaguar como dios del inframundo representa la energía bestial, se lo vincula a la oscuridad y a la fertilidad.

Figura 23. Fragmento de los murales de Bonampak.



Tomado de Mayas: Grandes civilizaciones de la Historia.

²⁵ DERRIDA, Jacques. El animal que luego estoy si(gui)endo. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2008. p.129.

Pero no sólo este animal es de gran importancia en el mundo prehispánico, también lo es la serpiente; que lleva en su piel los secretos del pensamiento amerindio, elemento de la tierra, femenino, espíritu protector del agua como la anaconda y; el águila, relacionada con el mundo celeste; ésta junto a otras aves es considerada la imagen chamánica por excelencia, pues vuela al mundo espiritual. Otros animales significativos son el caracol que simboliza el tiempo mítico, el murciélago, el mono, el cocodrilo y la rana. Por lo general, aparecen como mediadores y mensajeros.

Algunos animales no han sido representados con tanta frecuencia, no por eso dejan de ser importantes, cabe anotar que se pone en tela de juicio la clasificación hecha por algunos autores, donde todos los animales con ciertas características similares corresponden a una misma especie, y aquellos imposibles de clasificar figuran como animales fantásticos, sin negar con este comentario que sea posible. Un ejemplo muy cercano, revisado con detenimiento, es el de la zarigüeya, una animal que habita toda América, que tiene una enorme significación en cuanto a la dualidad vida – muerte, y fertilidad, animal que, de acuerdo con las culturas mexicanas, robó el maíz a los dioses para entregárselo a los hombres. Un caso semejante es de los gallinazos, seres que acompañan al chamán.

Por otra parte, ¿cambia la percepción sobre los animales en el arte actual? pues bien, artistas como Eduardo Kac y Damien Hirst, basados en el conductismo, han elaborado propuestas que desbordan los límites entre la ciencia y el arte. En tanto, Lucian Freud desde la experiencia pictórica hace que los animales sean protagonistas de sus cuadros, como en el retrato titulado *Eli* (Fig.24). Sumado a ello, en el año 1999, se expone en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el proyecto curatorial *Animal, Anima, Animus** (1998) de Marketa Seppala y Linda Weintraub. En esta muestra participan quince artistas - entre ellos el cubano José Bedia - quienes exploran desde miradas diferentes la relación hombre-animal. Sobre este tema opina uno de los curadores: “La exposición presenta un modelo alternativo: los animales pueden ser entendidos no como criaturas de otro mundo, de otra naturaleza, sino como seres que co-habitan con el hombre en un mundo común”^{***}.

De manera similar en el 2008 se exhibe en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia *Distopía*, una muestra de arte latinoamericano de la Colección Daros (Zúrich) hallándose algunas obras como *Manimal* (2005) de Carlos Amorales y *White Suite* (2008) de Miguel Ángel Ríos. También en Colombia, seis años atrás se lleva a cabo el proyecto Animalandia, en el que se presentaron obras de artistas como Nadin Ospina y María Fernanda Cardoso. Jaime Cerón, curador del proyecto reconoce que: “En el arte posmoderno los

* Inspirado en la perspectiva de los arquetipos animales de Jung.

** Comentario de Marketa Seppala, (traducción personal). Disponible en Internet: <http://momaps1.org/exhibitions/view/243>

animales parecen ser usados por los artistas para afirmar o cuestionar valores morales, dado su carácter metafórico²⁶.

Figura 24. *Eli*, 2002.



Tomado de Lucian Freud, Taschen.

De hecho, existe una tendencia generalizada en el humano a proyectar sus características negativas en los animales, a comparar a otro con el animal en un gesto de menosprecio y a sorprenderse al observar en el comportamiento animal semejanzas respecto a su modo de ser, Bergson (2003) en *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico* asegura que lo que genera risa en el hombre es el comportamiento humano presente en el animal, la naturaleza de éste último no resulta para nada cómica.

Desde el pensamiento occidental lo humano en lo animal sólo es posible a través de la metáfora, sin embargo: “Los animales son gente, o se ven como personas. Una concepción como esta, casi siempre está asociada a la idea de que la forma visible de cada especie es una simple envoltura (una vestidura) que esconde una forma interna humana, sólo visible normalmente a los ojos de la misma especie o de ciertos seres trans-específicos, como los chamanes²⁷. Probablemente, la animalidad del hombre no sea lo común entre el hombre y el animal, sino la humanidad, como propone Eduardo Viveiros de Castro.

²⁶ UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. Animalandia. Bogotá: Alcaldía Mayor. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Gerencia de Artes Plásticas, 2002. p.9.

²⁷ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Op.cit., p.177.

Más aun, se equivoca Duchamp cuando afirma que el arte: “[...] Es la única forma de actividad mediante la cual el hombre como tal, se manifiesta como verdadero individuo. Sólo gracias a ella puede superar la fase animal porque el arte es una salida hacia regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio”²⁸. A juzgar por lo antes expuesto, salta a la vista la noción de superioridad del hombre sobre el otro: animal y salvaje - si cabe el término- pues admite que el humano tiene una fase animal, en ese sentido el artista es un ser superior y es su libre albedrío lo que le permite alejarse del dominio del tiempo y el espacio, extrañamente el ser civilizado, domesticado y no el animal es quien carga con el peso de un ordenamiento mental (espacio-temporal). El animal por su parte maneja un tiempo-espacio de otra forma.

Es, en suma el tiempo cronológico el que se supera para adentrarse en el tiempo y el espacio de la creación artística. El artista en consecuencia, de la misma manera que un animal desea aprehender la realidad con todos sus sentidos, busca ese hombre que deviene animal: “El hombre deviene en animal, pero no lo viene a ser sin que el animal al mismo tiempo no se convierta en espíritu, espíritu del hombre, espíritu físico del hombre presentado en el espejo como Euménide o Destino”²⁹. Éste, distinto al domesticado no soporta que le digan que no hace nada, al contrario hace mucho: ataca, devora, engulle conocimiento, se remueven sus entrañas, muerde sus miembros pero así mismo los lame para cuidarlos.

²⁸ DUCHAMP, Marcel. *Escritos Duchamp du signe*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978. p.161.

²⁹ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002, p.30.

Tensiones corpóreas

El retrato en la historia del arte se ha encargado de exponer las tensiones existentes entre la cabeza y el resto del cuerpo, y porqué no decirlo entre la cabeza y el rostro, Deleuze hace una clara disertación sobre esa última relación: “Hay una gran diferencia entre las dos. Porque el rostro es una organización espacial estructurada que recubre la cabeza, mientras que la cabeza es una dependencia del cuerpo, incluso si es su remate”³⁰, ya antes se había señalado sobre el tratamiento especial que Frida Kahlo le da al rostro en sus retratos, pero no es un caso particular, han sido muchos artistas los que han puesto al rostro en un lugar central, Gustav Klimt es uno de ellos; si bien realiza retratos de cuerpo entero, se manifiesta en sus cuadros la disociación entre el rostro* y el cuerpo, este ultimo funciona igual que en Kahlo como un ornamento.

Ante la idea de semejanza, el rostro del retratado es lo más importante, es preciso identificar al personaje, mostrar de él lo más característico, lo contrario sería negarle su identidad y por ende una posición específica en la sociedad. Cabe recordar que entre los años 450 y 1450 el retrato - en el sentido tradicional de reconocimiento del sujeto - desaparece, de esta suerte, en las imágenes del periodo bizantino por ejemplo, todos los personajes comparten un mismo rostro, por lo tanto se recurre a elementos diferenciadores, como los nimbos. Ahora bien el retrato tiene la misión de evocar al ser ausente, por eso algunos retratistas se empeñan en alcanzar el parecido, se sabe que Balthasar Denner, retratista alemán del Barroco, llegó incluso a trabajar con lupa para captar hasta el más mínimo detalle.

Sin embargo, hay múltiples discusiones en torno al parecido, acerca de este punto Lucian Freud opina lo siguiente: “Quisiera que la pintura se convierta en carne, sé que mi idea del retrato se deriva de la insatisfacción que me producen los retratos que se parecen a la gente. Quisiera que los míos fueran retratos de las personas no como ellas. Que no se parezcan al modelo, que sean el mismo modelo. En lo que a mí concierne la pintura es la misma persona. Quisiera que eso funcione para mí como lo hace la carne”³¹.

Freud plantea justamente dos cuestiones: una, la del parecido y otra, la obsesión del pintor por la carne: “En todo momento, los pintores corren el riesgo de desollar la carne de su ‘modelo’, de la ‘figura’ o del rostro que tienen delante; delante de ellos como una enloquecedora tela-Proteica [...]”³², así las cosas, cuando el

³⁰ DELEUZE, Gilles. Op. cit., p.29.

* En sus cuadros inconclusos se puede ver como el artista a la hora de trabajar, pintaba primero el rostro.

³¹ SMEE, Sebastian. Lucian Freud. Koln: Taschen, 2007. p.16.

³² DIDI-HUBERMANN, Georges. La pintura encarnada. Valencia: Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007. p.29.

retratista dirige su atención a la carnosidad de la figura, el rostro desaparece y emerge la cabeza, es este el caso de Bacon; sus cabezas parecen mirar de soslayo, nariz y boca forman un hocico, son cabezas en continuo movimiento, no obstante, es un movimiento diferente al que se observa a veces en la imagen fotográfica y en los retratos cubistas, me atrevo a decir con cierta ingenuidad infantil, que se asemeja al de un perro sacudiendo su cabeza luego de un baño (Fig.25).

Figura 25. *Autorretrato*, 1971.



Francis Bacon.

Si bien, el cubismo hace una reflexión sobre el tiempo, en los retratos de Dora Maar* por ejemplo, la mujer parece a punto de dividirse en dos cabezas, el pasado y el presente se conjugan en la imagen, aún así, sin saber que pose fue la inicial se alcanzan a percibir los dos momentos de manera independiente, sin olvidar la rigidez del personaje. Bacon, consigue captar el instante, el personaje se retuerce, se altera, pero sigue siendo una sola cabeza. Por otro lado, Freud afirma que todos los malos retratos son autorretratos, en contraste, “[...] todo retrato pintado con sentimiento es un retrato del artista, no del modelo. El modelo es un simple accidente, una coyuntura. El pintor no revela al modelo; es más bien el pintor quien se revela a sí mismo en el lienzo pintado”³³.

* Fotógrafa francesa, quien posó en varias ocasiones para Picasso.

³³ WILDE, Óscar. *El retrato de Dorian Gray*. Buenos Aires: Losada, 2007. p.18.

En esa medida, el retrato no responde a la mimesis sino a la interpretación del artista, esto conlleva a distinguir dos tipos de retratistas, por un lado, los que idealizan el rostro del sujeto y por otro, aquellos que muestran su crudeza. Al buscar un ideal de belleza, muchas veces el artista oculta defectos físicos del retratado, eso explica la predilección por los retratos de perfil. No es desconocido que la dinastía de la Casa de Austria padecía un serio problema de prognatismo mandibular, sin embargo Velázquez a la hora de retratarla, busca posturas que permitan disimular su defecto, acentuando otras partes del rostro.

Por consiguiente la belleza se enfrenta a lo grotesco, con todo, ¿a partir de qué se define la belleza? ¿Se puede hablar de una estética de lo grotesco? Algunos estudios de cabezas realizados por Leonardo Da Vinci (Fig.26), conocidos en la actualidad como *cabezas grotescas* podrían tomarse como un punto de partida para la caricatura, no obstante, es cuestionable la deliberada exageración de sus rasgos; ¿porqué no podrían ser retratos reales?, pues como afirma Levinas: “[...] la persona lleva sobre su cara, al lado de su ser con el cual coincide, su propia caricatura, su pintoresquismo”³⁴. Sin embargo en la historia del retrato, como regla general el sujeto se muestra imperturbable, no hay cabida para la risa ni para la mueca, salvo contadas excepciones, donde los personajes corresponden a gente *común* (Fig.27).

Figura 26. *Estudio para retrato grotesco de un hombre, 1500-1505.*



Tomado de Leonardo 1452-1519: Artista y Científico.

³⁴ LEVINAS, Emmanuel. *La Realidad y su sombra, libertad y mandato, transcendencia y altura.* Madrid: Editorial Trotta, 2001. p.52.

Figura 27. *El tío Paquete, 1819-1820.*



Tomado de <http://www.museothyssen.org>

Después de todo, es el sujeto sin más ni más, sin pretensiones, el que expone su rostro a los otros, sin máscaras, sin maquillaje, el que ríe a carcajadas, sin importar la trasfiguración de su rostro, el de la mueca. Al caminar por la calle los rostros se multiplican: “Hay mucha gente, pero más rostros aún, pues cada uno tiene varios. Hay gentes que llevan un rostro durante años. Naturalmente, se aja, se ensucia, brilla, se arruga, se ensancha como los guantes que han sido llevados durante un viaje”³⁵.

Así como los años van dejando huellas en el rostro, el tiempo efímero en la calle también lo hace, de ahí que al pasar la gente junto a mí, veo rostros que se esfuman, identidades desvanecidas, sólo “la mueca instantánea del movimiento al caminar. Al transitar por la calle se alcanza a ver el rostro de quien pasó, pero no sabremos de quien era en realidad, solo fue la imagen fugaz de una mandíbula dislocada o de un rostro de cuyos ojos se desprendían otros más”³⁶ (Fig.28). Ahora, si la parte más significativa del rostro son los ojos y por ende la mirada, que sucede cuando esa imagen fugaz no solo deja ver ojos que se duplican sino cuencas vacías, ¿se convierte en máscara?

³⁵ RILKE, Reiner María. Los cuadernos de Malte Laurids Brigge. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1968. p.20.

³⁶ ACHICANOY, Rosa. y JIMÉNEZ, Juan. Barro, gente de la Memoria, 2011. p.29.

En otra dirección, cuerpo y cabeza compiten por ocupar el papel principal en el retrato, es lógico que la cabeza por contener el rostro sea la que siempre gana, de ahí que haya más retratos de cabezas que de cuerpo entero, teniendo en cuenta además que este último era más oneroso para quienes lo encargaban, asimismo son más los estudios de cabezas que se hacían para escenas más complejas, que de cuerpos. Sin embargo hay que diferenciar entre los retratos de cabezas que sugieren la presencia del resto del cuerpo y los que presentan cabezas sueltas, independientes. Si bien, las escenas sobre Judith y Juan Bautista, no son en un sentido estricto retratos, sirven para ilustrar la tensión cuerpo – cabeza en la obra de arte. En Caravaggio por ejemplo, las cabezas - pese a la muerte - aun mantienen su fuerza, tienen la capacidad de sostener la mirada, en contraste con las cabezas de Géricault.

Adicionalmente, la imagen de la Gorgona que: “Desde el principio y por sí misma [...] produce espanto porque aparece en el campo de batalla como un prodigio (*téras*), un monstruo (*pélor*), en forma de cabeza (*kephale*), terrible y aterradora (de ver y oír) (*deine te smerdne te*), con una cara de ojos terribles (*blosuropis*) que lanza una mirada de espanto (*deinon derkoméne*)”³⁷; ha sido representada por Bocklin y Caravaggio, entre muchos más y ha sido fuente de inspiración de obras como *La aparición** de Gustave Moreau y sobre todo de varios autorretratos.

Figura 28. Sin título, detalle.



Rosa Ángela Achicanoy, 2011.

³⁷ VERNANT, Jean-Pierre. Op. cit., p.56.

* Aunque se trata de la cabeza de Juan Bautista no cabe duda la influencia de la imagen de Gorgona.

De otra parte, los trabajos de Alfred Kubin y Odilon Redon dan señas de una preocupación por representar cabezas separadas de su cuerpo, cabezas seducidas por la gravedad, al respecto en muchas imágenes medievales, en murales persas y pinturas chinas; el cuerpo es mucho más pequeño que la cabeza, es como si por gravedad el cuerpo se fuese acortando o hundiendo en el suelo, en ese sentido es el peso de la cabeza lo que lo aplasta, ésta, – aludiendo a Nancy – toma posesión de su cuerpo, es decir “se sienta encima”. Esa posesión se hace palpable en la imagen de los cabezudos, presente siempre en fiestas populares y carnavales. Pero además, ante esa pesadez de cabeza, la mano en el retrato se vuelve una especie de soporte.

En general, la cabeza tanto en el pasado como en el presente, aparece como motivo central en diversos lugares: mientras en América se destacan las cabezas de la cultura Olmeca, Chavín y Moche; en la iconografía religiosa europea son frecuentes las imágenes de los *cefalóforos*; santos que luego de ser decapitados cargan su cabeza hasta el sitio donde debe yacer su cuerpo. Por último, en el arte de este tiempo las tensiones corpóreas en la obra se ponen de manifiesto especialmente en el campo de la escultura, sin embargo ante la pluralidad en la práctica artística, es difícil - al menos por el momento - visualizar esta situación, aun así, cabe destacar el trabajo del artista neoyorquino Tony Oursler, quien combina el video con la escultura para crear personajes a manera de monigotes (Fig.29).

Figura 29. *We have no will free*, 1995.



Tomado de 100 artistas contemporáneos.

Retrato de perfil

El retrato pictórico en miniatura se desarrolló de forma significativa en los siglos XVIII y XIX tanto en Europa como en Latinoamérica; los miniaturistas realizaron todo tipo de retratos al igual que los retratistas de caballete, sin embargo utilizaron el gouache como técnica principal, adicionalmente hubo una tendencia a retratar personas en su lecho de muerte sobre todo en Latinoamérica (Fig.30). Continuamente el retrato en miniatura hacía parte de medallones, joyas y relicarios, de este modo se fortalecía el vínculo entre quien portaba la imagen y el retratado. De manera paralela a este género aparece la *silueta*, técnica que consistía en captar el contorno de un sujeto de perfil sobre papel negro a partir de la proyección de su sombra, igualmente el fisionotrazo, instrumento que permitía elaborar con mayor precisión los retratos. La gente que no podía acceder al retrato pictórico por su elevado costo, acudía a la *silueta* y al fisionotrazo.

Con el surgimiento de la fotografía el retrato en miniatura entra en decadencia, en general, la fotografía hace que el retrato como obra de arte comience a masificarse, no obstante, -señala Benjamin- no pierde su valor cultural: "En modo alguno es casual que en los albores de la fotografía el retrato ocupe un puesto central. El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable"³⁸.

Figura 30. *Retrato de dama muerta, 1850.*



Tomado de Retratos, 2000 Years of Latin American Portraits.

³⁸ BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos. España: Ed. Taurus, 1982. p.31.

Paulatinamente el retrato fotográfico perdería su función evocativa y la expresión del rostro dejaría de ser punto de atención, al menos en ciertos casos, es por ello que Van Gogh en el apogeo de la fotografía afirmaría lo siguiente: “No renuncio a la idea que tengo sobre el retrato, pues defender esa idea es muy importante, enseñarle a la gente que lleva dentro algo más que lo que la fotografía con su aparato puede sacar”³⁹, de esta forma se hace evidente la rivalidad entre la pintura y la fotografía, entendiendo el retrato como símbolo de la actividad pictórica, es entonces el valor cultural – el términos de Benjamin - enfrentado a la reproducción mecánica o valor exhibitivo.

En efecto, los retratos fotográficos comenzarían a utilizar diferentes recursos como: máscaras, disfraces, exhibirse de espaldas, cubrir parte del rostro, etc., con el fin de ocultar una identidad (Fig.31), de ahí que muchas veces se hable del antirretrato. En esa dirección, la tendencia a esconder el rostro tras una máscara*, o mejor aun, a encarnar personajes se mantiene en el presente: Cindy Sherman (Fig.32) por ejemplo interpreta papeles femeninos culturalmente establecidos; sin embargo, va más allá de un problema de género; sus obras revelan la crisis de identidad del hombre contemporáneo. Asimismo, el artista japonés Yasumasa Morimura reflexiona sobre ese asunto al *apropiarse* de imágenes de la historia del arte, adicionalmente, abre una discusión sobre el eurocentrismo (Fig.33).

Figura 31. *El juego de la locura, 1863-1866.*



Pierre-Louis Pierson.

³⁹ VAN GOGH, Vincent. Óp. cit., p.163

* La palabra máscara, en griego *prosopon* dio origen al término personalidad, debido a que en la antigüedad los artistas representaban a sus personajes con máscaras que llevaban puestas durante toda la obra, así las cosas, la personalidad se define como el carácter permanente del individuo.

Figura 32. *Sin Título No. 359, 2000.*



Tomado de [http:// www.moma.org](http://www.moma.org)

Figura 33. *La joven de la perla.*



Yasumasa Morimura.

Por otro lado, el retrato en la actualidad, lejos de propuestas artísticas que cuestionan la identidad, se reduce a una mínima imagen virtual, una especie de retorno al género de las miniaturas, pero con una clara diferencia: anteriormente se pretendía inmortalizar la imagen del retratado; ahora se presenta una imagen del instante, una manipulación de la misma, gracias a las múltiples posibilidades que brinda la fotografía y los medios digitales. Esta situación se hace evidente a través de las redes sociales; es interesante como a la hora de crear una cuenta, todas las personas se hallan representadas de la misma manera, con una simple silueta, no existe ningún rasgo diferenciador, no obstante, esto desaparece en el momento en que se crea un perfil, es decir, una representación gráfica del sujeto: un retrato, comúnmente conocido como avatar.

El avatar en el mundo virtual identifica a una persona, muestra un estado de ánimo, sin embargo, en realidad: “El avatar es la aparición de cualquier deidad en la tierra o un descenso de los cielos, pero se aplica especialmente a los descensos de Vishnú”⁴⁰, el avatar virtual por lo tanto, *empobrece el propósito teológico original de dicho término*, ahora bien, teniendo en cuenta las diversas manifestaciones de los dioses, es probable que la noción de tiempo y encarnación desde una perspectiva teológica se aplique a las redes sociales.

En ese orden de ideas, al publicar una fotografía se selecciona la imagen que más se acerca a los modos de ser de quien ha creado la cuenta, no sólo el rostro es importante, de hecho mucha gente evita o se niega a proporcionar una imagen de su rostro, por consiguiente éste se sustituye por otras partes del cuerpo, objetos, animales, logotipos, dibujos animados y demás. Ahora bien, la inestabilidad es una norma dentro de las redes sociales, salta a la vista la necesidad de modificar continuamente la imagen, es como si las personas – en ciertos casos - se tomaran muy en serio el papel de interpretar un personaje.

En la fotografía actual el retratado deja ser inmutable, se dirige abiertamente al espectador, además se presenta en compañía de otras personas, pero no de la manera que se hacía en el pasado; ya no son los retratos corporativos donde cada figura se muestra apacible, ya no es el acartonado retrato familiar, cada sujeto se muestra espontáneo: se ríe, abraza, besa, mueve sus manos, hace muecas. Por otro lado, en las redes sociales la idea de comunidad se manifiesta de forma particular, las personas: “están entre la disgregación de la ‘multitud’ y la agregación del ‘grupo’, una y otra a cada instante posibles, virtuales y próximas. Esta suspensión constituye el ‘ser con’: una relación sin relación, o también una exposición simultánea a la relación y a la ausencia de relación”⁴¹.

⁴⁰ PARRINDER, Geoffrey. Avatar y Encarnación: Un estudio comparativo de las creencias hindúes y cristianas. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993. p.24.

⁴¹ NANCY, Jean Luc. La comunidad desobrada. París: Ed., Arena Libros, 2001. p.167.

La imagen de perfil está atravesada por la necesidad del sujeto de ser aceptado por la comunidad y por la mirada voyerista del otro, por ende se admite en este caso el deseo de reconocimiento presente en el retrato tiempo atrás, sin embargo, no se sabe hasta qué punto de autoafirmación, pues las personas se muestran ante los demás unas veces abatidas, otras enérgicas, extrovertidas, dinámicas, todavía más; se presentan como un perro o gato, como un niño, como una caricatura o como un personaje famoso actual o del pasado. En esa medida, el retrato queda determinado por la ambigüedad y la fugacidad del tiempo, deja entonces de ser una *imagen verdadera* (*vera icon*).

Mucho se ha discutido acerca de la *imagen verdadera*; se cree que la imagen de Cristo quedó impresa en el velo de la Verónica cuando esta enjugó su rostro (Fig.34), así al transferirse los rasgos exactos de Jesús en la tela se forma su verdadero retrato, el cual servirá a partir de ese momento como modelo para otros retratos, al respecto existen historias curiosas sobre la difusión de ese retrato como la que se expone a continuación: “[...] se dice que una mujer de Cesárea, en Capadocia, [...] , salió al jardín de su casa y se sentó en el borde del estanque, con la mirada perdida; ante ella, en el fondo de las aguas, una tela de lino con el rostro de Cristo flotaba. La recogió. El lienzo no estaba mojado. Lo guardó bajo el velo que cubría su cabeza y, al ir a mostrarlo a su confesor, vio que el retrato había traspasado y se había impreso sobre su velo”⁴².

En suma, así como el sudor corporal deja huella sobre la tela, asimismo el pigmento oleoso impregna la lona hasta formar una imagen que responde a la inmediatez del gesto y rompe con la serialidad, como en el caso de la monotipia*, pues permite una única impresión, la cual, además, por la acción manual puede alterarse con respecto a la imagen inicial. Por otro parte, el retrato virtual supone la yuxtaposición de imágenes que corresponden a una misma persona: así en un entorno digital, que presenta un fondo sin figura, un vacío que el sujeto debe llenar, el tiempo del retrato se vuelve efímero (Fig.35).

⁴² AZARA, Pedro. El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S. A., 2002. p.72.

* La monotipia, una técnica desprestigiada en la actualidad, tuvo su origen en el siglo XVII gracias a Geovanni Castiglione y fue muy apreciada por artistas como Picasso y Degas.

Figura 34. *Verónica con la santa faz, 1580.*



Tomado de El Greco, Domenikos Theotokopoulos.

Figura 35. *Sin Título.*



Rosa Ángela Achicanoy, 2013.

CONCLUSIONES

- Al aproximarse a una comprensión del tiempo de la obra de arte se descubre la compleja naturaleza del retrato, por lo tanto, este trabajo se constituye en un punto de partida para múltiples investigaciones en el campo de las artes.
- Sin duda, las prácticas artísticas del pasado y las del presente en torno al retrato tienen elementos en común; desde procedimientos técnicos hasta los problemas de semejanza e identidad.
- A lo largo de la historia el retrato se ha encargado de problematizar sobre las relaciones: cuerpo-cabeza, cabeza- rostro, carne-piel, humano-animal.
- Salvo algunas excepciones, el retrato no responde a la mimesis sino a la interpretación del artista, sea en la idealización o en la revelación de la crudeza del rostro.
- La significación del rostro a partir del otro, deja entrever la dificultad de su representación, pues implica muchas veces, una experiencia de extrañeza, una negación del otro.
- Es posible establecer una correspondencia entre el retrato y el corazón a partir del recuerdo, en ese sentido es en el corazón donde reposan las imágenes, adicionalmente éste puede convertirse en espejo del otro.

BIBLIOGRAFÍA

ACHICANOY, Rosa. y JIMÉNEZ, Juan. Barro, gente de la Memoria, 2011. 45p.

AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. Valencia: Pre-Textos, 2010. 53p.

ALLIEZ, ERIC. El arte contemporáneo explicado a los niños. Publicado en el número 4 de Multitudes, traducción de Beñat Baltza. Disponible en Internet: <http://www.sindominio.net/arkitzean/multitudes/multitudes4/alliez.htm>

AZARA, Pedro. El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S. A., 2002. 160p.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: Discursos Interrumpidos. España: Ed. Taurus, 1982. 205p.

BERGSON, Henri. La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico. Buenos Aires: Losada, 2003. 152p.

BORGES, Jorge Luis. El Hacedor. Madrid: Alianza Editorial, 1997. 133p. Disponible en Internet: <http://www.literatura.us/borges/hacedor.html>

CASO, Ángeles. Gauguin: el alma de un salvaje. Barcelona: Lunwerg, S: L., 2012. 209p.

CIXOUS, Helene. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Ed. Antropos, 1995. 201p.

CORBIN, Henry. El hombre de luz en el sufismo iranio. Madrid: Ediciones Siruela, 2000. 187p.

CRISPOLTI, Enrico. Cómo estudiar el arte contemporáneo. Madrid: Celeste Ediciones, 2001. 265p.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica de la sensación. Madrid: Arena Libros, 2002, 167p.

DERRIDA, Jacques. El animal que luego estoy si(gui)endo. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2008. 189p.

----- . ¿Che cos'è la poesía? Publicado en Poesía, I, 11, noviembre 1988. Traducción del francés: J. S. Perednik. Edición digital de Derrida en castellano.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. 379p.

------. La pintura encarnada. Valencia: Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007. 219p.

------. Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2008. 95p.

DUCHAMP, Marcel. Escritos Duchamp du signe. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978. 254p.

FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO. El retrato. Madrid: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2004. 375p.

FUNDACIÓN CAIXA DE CATALUNYA. Goya: personajes y rostros. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2000. 211p.

GONZÁLEZ FISAC, Jesús. Frida Kahlo: (auto) retrato y devenir rostro. En: Fedro, revista de estética y teoría de las artes, Número 9, Abril 2010. Disponible en Internet: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n9/gonzalez.pdf>

HYSTAD, Ole Martin. Historia del corazón: desde la antigüedad hasta hoy. Madrid: Lengua de Trapo, 2007. 311p.

HOLZWART, Hans, ed. 100 artistas contemporáneos. Köln: Taschen, 2009, V. 1 y 2.

KANZ, Roland. Retratos. Madrid: Taschen, 2008. 96p.

LEÓN, Emma (ed.). Los rostros del otro: reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad. México: Universidad Autónoma Nacional de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2009. 175p.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. La filosofía náhuatl. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1979. 411p.

LÉVINAS, Emmanuel. Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977. 315p.

------. La Realidad y su sombra, libertad y mandato, transcendencia y altura. Madrid: Editorial Trotta, 2001. 125p.

LLOMPART, Jordi. El corazón sobre la arena. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2008. 58p.

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. El retrato: Del sujeto en el retrato. España: Ed. Montesinos, 2004. 280p.

- MUSEO DEL ARTE DEL BANCO DE LA REPÚBLICA. Óscar Muñoz, protografías. Bogotá: Banco de la República, 2012. 191p.
- NANCY, Jean Luc. La comunidad desobrada. París: Ed., Arena Libros, 2001. 206p.
- . 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007. 66p.
- . El intruso. Buenos aires: Amorrortu Editores, 2006. 51p.
- . La mirada del retrato. Buenos aires: Amorrortu Editores, 2006. 90p.
- . Las musas. Buenos aires: Amorrortu Editores, 2008. 155p.
- PARRINDER, Geoffrey. Avatar y Encarnación: Un estudio comparativo de las creencias hindúes y cristianas. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993. 340p.
- PORTÚS, Javier (ed.). El retrato en el Museo del Prado. Madrid: Grupo Anaya, 1994. 384 p.
- RESTREPO B, Carlos. La Remoción del Ser: La Superación Teológica de la Metafísica. Medellín: Universidad Pedagógica Nacional, Instituto de Filosofía, 2011. 195p.
- RESTREPO, José Alejandro. Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2006. 143p.
- RILKE, Reiner María. Los cuadernos de Malte Laurids Brigge. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1968. 191p.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto. *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Akal Ediciones, 2004. 116p.
- SMEE, Sebastian. Lucian Freud. Koln: Taschen, 2007. 96p.
- TANIZAKI, Junichiro. Elogio de la sombra. Madrid: Ed. Siruela, 2013. 96p.
- UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA. Animalandia. Bogotá: Alcaldía Mayor. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Gerencia de Artes Plásticas, 2002. 140p.
- VAN GOGH, Vincent. Cartas a Theo. Barcelona: Ed. Labor, 1991. 383p.

VERNANT, Jean-Pierre. La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia. Barcelona: Ed. Gedisa, 1986. 106p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Los pronombres cosmológicos y el perspectivismo amerindio. En: DELEUZE, Gilles. Una vida filosófica. P.176-196.

WALLIS, Brian (ed.). Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Ed. Akal, S. A., 2001. 467p.

WILDE, Óscar. El retrato de Dorian Gray. Buenos Aires: Losada, 2007. 291p.

WOLOSZYN, Janusz. Los rostros silenciosos. Los huacos retrato de la cultura Moche. Lima: Fondo Editorial de Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008. 367p.