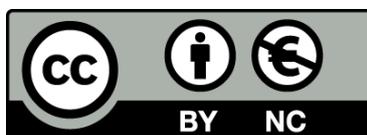




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El dibujo del rostro y su valor contemporáneo de alteridad

Andrea Lucio

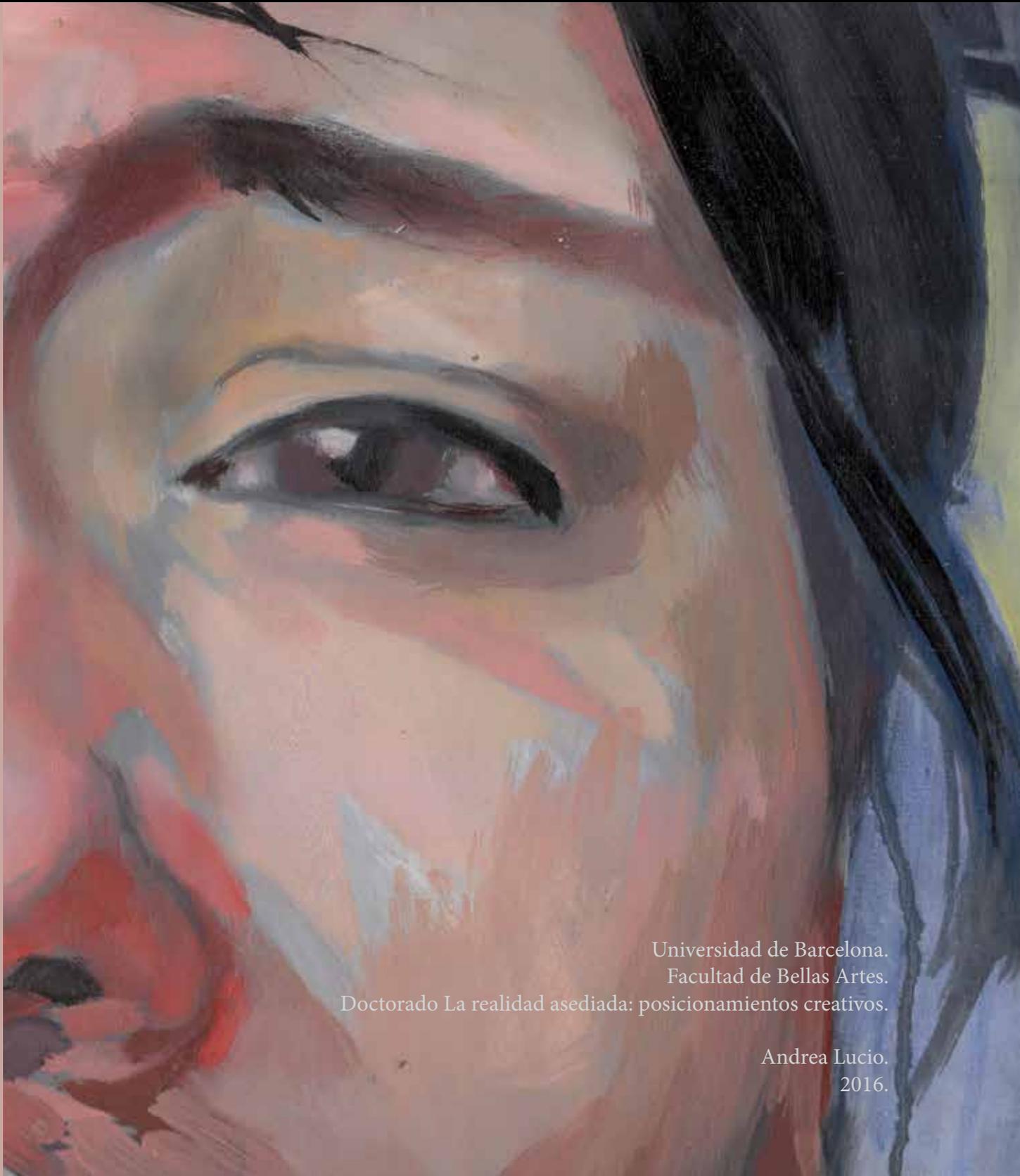


Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License.**

EL DIBUJO DEL ROSTRO Y SU VALOR CONTEMPORÁNEO DE ALTERIDAD



Universidad de Barcelona.
Facultad de Bellas Artes.
Doctorado La realidad asediada: posicionamientos creativos.

Andrea Lucio.
2016.

EL DIBUJO DEL ROSTRO Y SU VALOR CONTEMPORÁNEO DE ALTERIDAD
Andrea Lucio

2016

Universidad de Barcelona

Facultad de Bellas Artes

Doctorado EES: 'La realidad asediada: posicionamientos creativos'

Directores de tesis: Miquel Quilez Bach

Cosme Gay Escoda

Tutor: Domenec Corbella Llobet

EL DIBUJO DEL ROSTRO Y SU VALOR CONTEMPORÁNEO DE ALTERIDAD

INTRODUCCIÓN

1. Descripción y motivación	7
2. Hipótesis y metodología	9

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

HISTORIA DEL ROSTRO Y LA ALTERIDAD	13
--	----

Referentes históricos del rostro	29
---	----

CAPÍTULO II

LA PERCEPCIÓN DEL ROSTRO	45
--------------------------------	----

1. Registro cognitivo del rostro	44
---	----

1.1. Las partes del rostro	49
----------------------------------	----

1.2. Atributos	51
----------------------	----

1.3. Fenómenos perceptivos del rostro	58
---	----

2. Registro sensible del rostro	63
--	----

2.1. El mundo en el espejo, primera experiencia del rostro	68
--	----

2.2. El rostro, en la experiencia física y psíquica	71
---	----

CAPÍTULO III

EL CONCEPTO DE ALTERIDAD EN EL ROSTRO	75
---	----

1. Identidad	76
---------------------------	----

1.1. Recorrido histórico del concepto	76
---	----

1.2. El problema de la objetivización de la unidad del Ser	77
--	----

1.3. Crítica a la permanencia	78
-------------------------------------	----

1.4. Identificación	83
---------------------------	----

2. Alteridad y apariencia	85
--	----

3. Alteridad y Lévinas	89
-------------------------------------	----

4. Registro de alteridad en el rostro	96
--	----

CAPÍTULO IV

REPRESENTACIONES MODERNAS DE ALTERIDAD EN EL ROSTRO	99
---	----

1. La fisonomía en el rostro	99
---	----

2. La expresión artística y la búsqueda del yo moderno modernidad	112
--	-----

2.1. La dificultad de un nuevo sentido	113
3. La irrealidad como profanación moderna	123
3.1. La máscara	112
3.2. La caricatura	126
3.3. El doble	131
3.3.1. Lo siniestro	134
3.4. Lo femenino y la falta	139
3.5. El rostro y la mirada	143
CAPÍTULO V	
CREACIÓN Y APARICIÓN	149
1. Vacío y Creación	153
2. Técnica y apariencia	158
3. Sintaxis visual	165
SEGUNDA PARTE	
CAPÍTULO VI	
TRABAJO PROCESUAL	171
1. La pintura y el dibujo como conocimiento transversal	171
2. Referentes artísticos	173
3. Análisis de las etapas procesuales	185
3.1. Primera etapa procesual: rostro y subjetividad	187
3.2. Segunda etapa procesual: el contexto	217
3.3. Tercera etapa procesual: rostro y gesto	231
3.3.1. El dibujo del gesto	231
3.3.2. El proceso pictórico del gesto	239
3.4.1. El acto de hablar y el personaje, acercamiento al rostro a través de imágenes virtuales.	243
3.4.2. El silencio y la historia, acercamiento al rostro a través de la experiencia.	251
4. El rostro propio	278
CONCLUSIONES	323
BIBLIOGRAFÍA	343
ÍNDICE TEMÁTICO	351

Introducción

1. Descripción y motivación

La investigación que leerán a continuación tiene raíces en un problema que ha acompañado inconscientemente, y ahora, conscientemente toda mi formación como pintora: la dificultad de construir sentido, y porque no, motivar o acercar al espectador hacia un espacio de pregunta a través del arte. Podría intentar resumirlo como ¿cuales son esos otros valores de la obra pictórica más allá del estético? ¿y qué pasa con ellos en una época especular, donde prima el valor visual como hoy en día? Los motivos de la dificultad de la construcción de sentido son múltiples, además de los factores culturales y sociales, se encuentran los subjetivos y los particulares a cada práctica artística: la propia práctica pictórica quizás se inscriba a ciertos tiempos que no parecen ser los que velozmente corren ahora, el ojo habituado al consumo de imágenes exige más movimiento y una construcción de contenido a través de collage continuo de su mente, 'constelaciones'. Y cierto es también que hay tiempos a los que nunca volveremos, así pues aquí no pretendo negar las características y límites que nos someten a una época, ni encontrar una solución, más bien, dar cuenta de tales fronteras y establecer un espíritu mediante el cual abordarlas a partir de un ejercicio concreto como es el dibujo de un rostro.

La base teórica de este trabajo es, por un lado, el ejercicio propio de la obra como intento de desplegar un análisis que sustenta una tesis sobre la fenomenología de la representación del rostro, una tentativa pues, de describir el sentido del rostro a través de la práctica de mi trabajo personal. En la descripción de este sentido identificaré algunos discursos vinculados a la imagen del rostro, de los cuales inevitablemente mi práctica me acercará o alejará.

En tanto que el trabajo incluye también el desarrollo procesual como complemento del marco teórico, espero poder transmitir con cierta fluidez una materia que, como lo reconocen otros trabajos doctorales de la práctica del dibujo y la pintura, conlleva la dificultad de hablar de la obra propia. Reconozco entonces que en la pintura como en muchas artes hay aspectos difícilmente penetrables por la palabra pero que creo no desmerecen el intento de ser traducibles, asumiendo que existe una imposibilidad pero que también ese marco del conocimiento, el de la 'no-palabra', lo 'imaginario', tiene un lugar muy destacado en el pensamiento, aunque se minimice su importancia en el sistema de conocimiento imperante.

La pregunta de ¿Qué quiere decir hoy en día pintar? ¿Por qué pintar? Me llevó a observar cuales eran los eventos que permitían generar un conocimiento práctico en mi pintura y me di cuenta que el que más se repetía era la representación del 'otro'. ¿Qué quiere decir pintar un rostro hoy en día? ¿Para qué pintarlo?

El rostro es un evento sobre el cual depositar la mirada, como podría ser un paisaje, una excusa, que sin embargo es constitutiva de la iconografía, de la comunicación y la sensibilidad humana, en el caso particular de este trabajo, es además el vínculo de relación con parte de la obra de un autor que antes desconocía, como Emmanuel Lévinas, y otros teóricos que reflexionan sobre la fuerza infinita del rostro del otro. Este es sin duda uno de los motivos que ayudan a

que este trabajo tenga una fuerte influencia filosófica pero la razón de la influencia de la filosofía como teoría para entender el arte es anterior. La lectura de la filosofía me acompaña para seguir pensando y no dar por clausurado un tema, entendiéndolo que las preguntas me ayudan a evitar el escenario de conclusiones cerradas que podrían acabar en adoctrinamiento. Se trata, pues, como diría Maurice Blanchot, de alimentar el deseo que insta la pregunta; deseo que también es necesario para la creación de cualquier obra plástica.

Hoy en día, quizás sea menos frecuente que un trabajo artístico se sustente sobre reflexiones filosóficas pero la estética sigue siendo uno de los principales motivos de la reflexión filosófica: ya sea porque el pensamiento débil navega entre imágenes; por la cantidad de imágenes que hoy en día construyen el pensamiento contemporáneo; porque un evento de crisis sea siempre imagen y luego interpretación. O quizás, porque las imágenes sean sobre todo recuerdo y pérdida: estas forman el sentido contemporáneo y por tanto la continua sensación de límite, o bien, sea que les dotemos de una central importancia porque somos conscientes de lo precedido.

Deba por tanto aclarar, si no ha sido evidente ya, que hay una consciente elección hermenéutica, en la que sean filosóficos, psicoanalíticos o de una 'ciencia sin nombre', los textos que influyen este trabajo. Textos que se acercan al lenguaje intentando nombrar los espacios no delimitados, periféricos a la razón, en palabras de Vattimo (1996):

La filosofía, como modo de reflexionar, de «volver sobre» estas condiciones trascendentales —pero históricamente mutables, como el lenguaje y la cultura— de la experiencia, no es una ciencia: no «demuestra» enunciados, no resuelve problemas para pasar, acumulativamente, a la solución de otros; es, más bien, un ejercicio de mortalidad, y por tanto también, en cierta medida, discurso «edificante» o «estético», en cuanto no concluye, sino que intensifica y enriquece, complica con referencias que ensanchan y «desfondan», nuestra experiencia de las cosas. No podemos, pues, decir: la verdad (en el sentido filosófico, originario) es esto o esto. A la pregunta respondemos por el contrario con un largo discurso, y entendemos que el término alude a esta compleja situación, a nuestro ser-arrojados (como dice Heidegger) en un horizonte de comprensión del mundo que está escrito en nuestro lenguaje y en nuestra tradición cultural, sin que por esto se puedan individualizar estructuras estables, dadas de una vez por todas. (p.18-19)

Las lecturas de filosofía han acompañado mi práctica artística quizás porque en el espacio de la teoría autores como Nietzsche, Foucault o Benjamin han intentado entender la crisis de la representación y otros como Barthes, Badiou, Agamben o Rancière ciertos aspectos de la imagen dentro de la sociedad moderna para poder preguntarse sobre las características de la obra de arte.

Los recursos filosóficos que aquí se utilizan acompañan los descubrimientos que han conducido la investigación, sus influencias y dudas sobre los discursos ya establecidos. Pero a pesar de este 'riesgo', he seguido adelante por cuanto creo que "la investigación no tendría sentido si no fuera porque permite un extravío del sujeto"¹ que he decidido tomar. En ese sentido, investigar es investigarse, investigar las matrices que hacen posible que uno piense lo que piensa. Y dice Barthes: "El éxito de una investigación no depende de su 'resultado', noción falaz, sino de la naturaleza reflexiva de su enunciación".

Ahora, pisando ya sobre mis primeros pasos, puedo encontrar que muchas cosas ya han sido dichas de otra forma, desde luego Lévinas pero también Vattimo respira la intencionalidad que desearía darle a este trabajo cuando habla de 'pensamiento débil'. La novedad de este trabajo

1 Tal como decía Michel Foucault en el segundo volumen de la Historia de la sexualidad

radica en la relación de estos pensamientos filosóficos con la construcción del sujeto en la imagen cultural de nuestros días y muy concretamente a través de la experiencia personal y reflexión sobre la representación del rostro en el dibujo y la pintura.

Rescato la alteridad como valor a la pregunta que se interrogaba por el sentido de pintar un rostro, porque no abandona ciertos componentes éticos necesarios hoy en día y porque quizás otro término que se asocia mucho al rostro, como la identidad sea confuso –en un apartado de este trabajo me dedicaré a exponer las confusiones que encontré respecto a la idea de relacionar el rostro con la identidad que sería en un primer momento mi primera intención–. Por eso mismo hablar de alteridad es hablar de un espacio abierto, obtuso y no denominativo como suele ser la identidad y el sistema de conocimiento no-artístico.

Este trabajo, propone describir la importancia en el dibujo y la pintura del pensamiento que recoge la consciencia del otro como valor constitutivo de la psicología moderna, desarrollada como fuerza de reconocimiento –alteridad– en oposición a una delimitación identitaria del sujeto. Reflexión que acompañará, como si se tratara de un viaje, las experiencias de retratar.

Por ello el trabajo se desarrolla en una primera parte teórica que esta comprendida del capítulo I al capítulo V. El primer capítulo describe la materia, historia y disciplinas a la que ha pertenecido el rostro dibujado: Contexto histórico. Un segundo capítulo respecto a las condiciones que diferencian el registro cognitivo y sensible: La percepción del rostro. Un tercer apartado que aborda los problemas del concepto 'identidad', cuestión que nos ayuda a introducir el rostro como espejo, la identificación y significación del rostro a través del énfasis levinasiano del rostro en relación al otro: El concepto de alteridad en el rostro. En el cuarto capítulo: Representaciones modernas de alteridad en el rostro, intentamos mostrar el recorrido de la alteridad en la representación y el basto desarrollo artístico y narrativo que tal idea ha producido. Este capítulo podía haber sido una tesis doctoral en si mismo así que el recorrido es corto para lo que me hubiera gustado fuese. Finalmente el capítulo V: *Creación y aparición*, describe algunas de las consideraciones filosóficas respecto a la experiencia artística de dibujar un rostro, entre ellas la idea de creación, técnica y sintáxis.

La segunda parte consta del trabajo procesual, alguna de la obra producida y las consideraciones reflexivas o procesuales relacionadas al trabajo.

2. Hipótesis y metodología

A pesar de la siempre diversa interpretación del rostro y de su inagotable posibilidad de transformación en el significado histórico y personal, el hombre ha tratado de construir unidad y orden en ese conjunto de elementos diversos que es el rostro: expresión física, natural, del pensamiento, de la experiencia o de la imaginación. Sea la consciencia de si mismo, uno de los aspectos que ha definido al hombre en su cualidad como ser pensante; característica atravesada por la reflexión cartesiana, la ausencia de Dios, la elaboración de la idea del inconsciente y la fuerza del nihilismo: el ser de la modernidad está atado a la responsabilidad de un mundo construido por él.

Hablar de retrato, de dibujar el rostro, revela el interés antiquísimo de entender la figura del otro; la fisonomía convirtió con el paso del tiempo este juego de representación en un orden clasificatorio e interpretativo. El motivo de tal intento clasificatorio es el deseo del conocimiento por convertir el nombre propio en expresión universal, en un sistema estable de explicación. El orden clasificatorio del conocimiento se materializó en la fisonomía, cuya historia mitad pagana y mitad ilustrada; se apoyó en construcciones preestablecidas –identidades– para interpretar la realidad según una forma del pensamiento moderno.

Curiosamente a pesar de su relación estrecha con el dibujo, el recorrido de la fisonomía desconoce la *crisis* (κρίσις) que inaugura la capacidad creadora del dibujo; es decir, la puesta en duda de las interpretaciones e identidades en torno al rostro. De alguna manera es la convicción, por mi propia experiencia práctica, de que el dibujo y la pintura constituyen un espacio pedagógico importante en contra de los espacios acotados y más bien, evidencia la fragilidad e inestabilidad, lo que me lleva a describir la experiencia plástica en la representación de un rostro; buscando referentes teóricos que avalen este pensamiento débil.

Este viaje que se iniciaba con un impulso, quizás más sensitivo que racional, cuestionaba el impacto del rostro hoy en día, fuerza de carácter eminentemente emotiva, que sin embargo, está sometida a un continuo desgaste. Algunos críticos apuntan a que la aparente pérdida de valor del retrato se debe a la pérdida de empatía, sin embargo, puede que exista aquí una relativa distancia entre el criterio del espectador y el pintor, por cuanto la experiencia de retratar exige un interés ineludible hacia quien se pinta, es posible entonces que sea importante entender el valor de la creación no tanto como obra final sino como proceso pedagógico y de construcción de pensamiento.

Nuestra inscripción en el marco de la investigación nos ha llevado a pensar de que forma la imagen del rostro se relaciona al discurso identitario y que otras posibles relaciones pueden existir, preguntándonos sobre el significado asociado al término de identidad en el rostro y los posibles problemas asociados a éste, sin poder determinar más allá –que no es poco– que la representación nos implica una *identificación*.

Esta consciencia del otro que se acentuaba más en el acto de la realización o experiencia de reproducción pictórica de un rostro me ayudó a construir mi primera hipótesis. La representación artística –y muy especialmente el rostro–, en tanto que despliegue de las herramientas humanas para poder comprender el espacio que excede el cuerpo propio, es y debe ser experiencia de alteridad². Y digo que debe ser, porque, en la época de la exacerbación del hombre, del exceso de nosotros como raza, fuerza, población, producción y racionalismo, la consciencia de ‘otro’ es fundamental para la ética y la simple subsistencia, nuestra y de todo el planeta.

Desde las ciencias ya se comienza a hablar más habitualmente de este tema desde su propio lenguaje como la ‘exploración de los límites humanos’, justo mientras escribo estas líneas se prepara un ciclo de conferencias y exposiciones en el CCCB sobre ¿Qué significa ser humanos hoy?³ Habitualmente creemos poder suplantar la falta mediante ‘implantes artificiales’, ‘prótesis’, etc., pero quizás sea necesario asumir paralelamente nuestros límites, el otro, sea humano o animal, nos obliga a relativizar la centralidad del ‘yo’.

Reivindico desde esa perspectiva la posibilidad propia del arte de alertar a través de la narración, la imitación y la consciencia; las consecuencias de una existencia que depende de nosotros.

Esta hipótesis de la importancia de la alteridad en la *creación artística* en la época actual está impulsada por dos eventos. Por un lado la desaparición de la importancia mimética –el lugar de un Dios– y por otro lado el desarrollo del inconsciente o el lugar psíquico desconocido para la consciencia –‘el otro acto’, ‘el otro cuadro’– en la modernidad. Estos eventos construían en el terreno de la imagen y el lenguaje, la evidencia de la división del yo como hecho diferencial de la

2 Notese aquí que el concepto es redundante, ya que la experiencia no puede ser más que influencia externa, experiencia, pero creo que es necesario nombrarlo pues la ideología actual ha influido de tal forma en nuestra relación con el lenguaje que a menudo puede relacionarse con la exaltación del ego.

3 +HUMANOS El futuro de nuestra especie 7 octubre 2015 - 10 abril 2016 Además de la exposición el CCB incluyó una serie de conferencias entre las que se encontró la propuesta por Judith Butler: *Cuerpos que aún importan*

construcción psicológica del ser humano actual. Que en la estética y las expresiones culturales se ha asociado al auge positivista de la figura del anti-humano en sus diferentes vertientes: futurista, deformado, diferente, robot, etc.

Esta construcción estética de la división esta precedida por la desaparición de la mimesis como fuente de construcción del conocimiento e implicaría una serie de cambios en la episteme occidental que sintetizo a continuación:

- El desinterés por aquello que nos precedía.
- La desaparición del eje epistemológico de la similitud (Foucault, *La palabra y las cosas*), que desplazaría al conocimiento al terreno de las identidades.
- El orden del conocimiento ‘racionalista’ tiende a la unidad y a conceptos cerrados y no inestables como la alteridad.
- El nuevo orden en el que desaparecía la similitud y se instauraba en mundo racionalizado conllevó la desaparición del ciencias supersticiosas y mágicas.

La evidencia de la importancia de la alteridad en la modernidad como discurso pero, sobre todo, y también, como imagen contrapuesta a los espacios identitarios y delimitados me lleva a preguntarme, humildemente, sobre este valor, en un espacio que se concentraba en la imagen del rostro. La alteridad quizás como el lugar posible en la actualidad de lo incierto ¿quizás podría ser lo mágico? ¿Lo realmente artístico en un mundo nihilista?

De algún modo me pregunto ¿Si a pesar de la violencia del mundo actual que también ha perjudicado la idea de Arte, el rostro como ambigüedad del ser, no como su afirmación, podría continuar llamándonos a un espacio infinito, no material del que todos estamos hechos?

El hombre siempre ha tenido la necesidad explicar un trasfondo a la simple imagen de un rostro, la intuición de que la construcción de la imagen del rostro no se construye únicamente en el campo de las apariencias es lo que sostuvo un campo como el de la fisionomía, no necesariamente como ciencia, sino como deseo interpretativo. En todo ello entra en juego el valor que adquiere nuestra propia imagen corporal en ese proceso de construcción del yo. El rostro es fundamental en la identificación del sujeto y de ahí su valor emotivo y sensible. Es la parte más expresiva del cuerpo y el rasgo social por excelencia.

El rostro se convierte en la forma de expresión con la que el hombre establece su principal relación con el mundo y con los demás. De la misma manera, el lenguaje artístico se ha convertido en una forma de explorar la identificación como carácter activo, dinámico, susceptible de transformaciones y sometido a reevaluaciones que se forman paralelamente a los cambios; la valoración del cuerpo propio depende, como decía Sartre, de ‘la mirada del otro’. Este evento quizás halle su mayor expresión en las vanguardias que a través de la experimentación de diversas formas de la representación probó construir otro lenguaje, otra perspectiva para denunciar la racionalización técnica de la vida.

Soy de las que cree que el arte está ligado a la vida, esto es, en mi caso, a mi vida, a una época, a los espacios que transito y a una forma de ver la vida, porque no decirlo claramente, a una ética. El Arte que aún me permito poder pensar con mayúsculas, a pesar de vivir una grave crisis de sacralidad –si se quiere un término más profano, magia–, depende de que las motivaciones del hombre no se sujetan a su eficacia sino, a su forma de ver, desde la alteridad. Este análisis se enmarca desde una perspectiva fenomenológica.

En el que es necesario –desde mi punto de vista– pensar en el otro como perspectiva de freno

frente a la avanzada del individualismo capitalista. Solo entonces, puede que el Arte, vuelva a situarse en un espacio espiritual o por lo menos desinteresado.

Además de valor ético, de la vinculación del sujeto al mundo más allá de una verdad, la alteridad incumbe al arte en tanto que se expresa claramente en la imposibilidad de la consciencia. No solamente porque nuestra constitución psíquica hace de la expresión plástica un lugar impenetrable en su totalidad por las palabras, sino porque, además, la facultad creadora del hombre, que es constitutiva del ser, se da gracias a que existe la dualidad consciencia e inconsciencia. Tal como describiría Hegel en la *Fenomenología del Espíritu*, en lo que describiría como 'la cultura pura', el Espíritu alienado en la cultura y la autoconsciencia puede no encontrarse a sí mismo más que en la perversión absoluta de todos los conceptos y de todas las realidades.

Según Agamben, el conmovedor fragmento de Hegel que escribe al respecto es resultado de la conmoción que causó en él *El sobrino de Rameau* –escrito de Diderot que describe la historia de un hombre de gusto extraordinario y cínico, al que le resulta imposible diferenciar entre bien y mal–, tal hombre que tiene la capacidad de sentir y retener no puede sin embargo crear.

El gusto, o la 'buena interpretación' del conocimiento estético no le permiten sin embargo, fracasar. Evento que es básico en los requerimientos para el acto creativo. Quizás haya aquí una condición importante a señalar en el acto creativo actual que suele escondersenos: hacer real cualquier práctica plástica implica también reconocer nuestra propia humanidad.

El problema que en Rameau encuentra la plena y trágica conciencia de sí mismo, es el de la escisión entre genio y gusto, entre el artista y el espectador que, a partir de ese momento, dominará de manera cada vez menos velada el desarrollo del arte occidental.

(Agamben, 1998, p.44)

CAPÍTULO I

Historia del rostro y la alteridad

Es necesario que ponga en evidencia que nuestra investigación se funda en la noción de *estado de un problema*, con ello queremos decir un proceso fenoménico en continuo cambio, las afirmaciones terminales son imposibles, dado que asumimos que al hablar del rostro no podemos referirnos a formulaciones estables y por tanto asumimos que la lectura del rostro manifiesta circunstancias que atañen al sujeto autor y al contexto histórico en que se generan.

Las acepciones más comunes del concepto de retrato se refieren a la necesidad de comprender el significado de la representación de alguien: sus cualidades físicas o morales, la semejanza, y la fidelidad al carácter del retratado.

No obstante, Pierre Francastel (1900-1970) plantea que ésta “omite todo lo vivo y múltiple” que, según los valores, se desliza en el retrato y silencia todos los sentidos adicionales “con que se han impregnado en épocas ya pasadas, la palabra y la cosa” (Francastel, 1978, p.9). Bien es cierto que en la época actual la crisis de la representación ha supuesto, a primera vista, la pérdida de la definición de retrato. Dentro de la cual eventos como el haberse apartado de la idea del *modelo* ha desvanecido el conjunto de “signos donde cada uno, sea éste el pintor o el espectador, reconstruye a su gusto la imagen de una persona apenas determinada” (Francastel, 1978, p.10). Francastel cita una frase que vio en un catálogo: “No se conoce ni las cosas ni las personas, se las reconoce”, esta idea evoca uno de los grandes problemas de la época actual: la diferencia entre la realidad y el reconocimiento de lo real.

Quizás podríamos decir que hoy más que nunca sabemos que el retrato no ha valorado la imagen del rostro de la misma manera en todas las épocas, los descubrimientos de cada tiempo y su ideología han acompañado la propia mirada hacia el rostro. El legado de la pintura como muestra de ello nos permite ver la complejidad y diversidad de la propia idea de referencialidad de la imagen del ser, la heterogeneidad de lenguajes, que delimitan también los ámbitos de elección y los criterios con que cada una de las obras fue producida.

Se dice que en el Neolítico –de Jericó– aparecen los primeros indicios del retrato (Fig.1), entonces, cubrían el cráneo de los muertos de una capa de yeso sobre la que se reproducían los rasgos del difunto. En Mesopotamia había grandes extensiones de rocas yesíferas y era por tanto una material comúnmente usado, los mesopotámicos debieron reconocer la capacidad que el yeso poseía de imitar texturas y ese comportamiento matérico les acercó al simulacro de la vida.

Esta posibilidad de que otros materiales adquirieran el valor de la vida a través del recubrimiento del cuerpo se utilizaría también en el imperio romano, las máscaras mortuorias modeladas sobre la cara del difunto antes de ser sepultado, tal como describe Juan Miguel Morey¹ (1950), tenían la función de proteger el alma del muerto y mantenerlo presente.

En las culturas, como la egipcia, en que el emperador era la cúspide de la sacralidad en la

1 Morey, 1996, p.18-19.

tierra, se interesaron mucho en el retrato y los faraones se representaban con estatuas reales, en las que aparecían sus rasgos, sobre este lugar sagrado se erigieron los templos, porque el acto funerario jugaba un papel esencial para la resurrección del muerto y el propio futuro de la comunidad.

Según Julio Caro Baroja, la fisionómica es tan antigua como la literatura occidental, en la *Ilíada* hay retratos individuales y genéricos de hombres y mujeres: “es evidente que, a la par que los poetas, los artistas plásticos griegos avanzaron en el arte de hacer retratos y de caracterizar estudiando las pasiones de los hombres, las costumbres de los pueblos y las expresiones correspondientes” (1988, p.16). Es muy probable que a la par que se fueron desarrollando las capacidades descriptivas para identificarse unos a otros, el rostro adquiriese más valor; y el dibujo dependiese de la propia interpretación de ‘sentido’, la construcción del pensamiento iría también con el paso del tiempo influyendo en la propia reproducción.

En este sentido, quizás sea el cambio de la representación entre la época arcaica griega y la clásica el más impactante por su clara diferencia en un espacio corto de tiempo. Esta disparidad no obedece a un cambio en la habilidad de los artistas sino en sus inquietudes, la representación clásica no pretende ser un estereotipo sino una expresión de la realidad. La mirada del artista arcaico (Fig.2) se dirigía a los arquetipos, a los rasgos imperecederos e inmutables porque sus ojos querían mirar más allá de la vida o lo ideal en oposición los rasgos representados por el artista clásico (Fig.3) pretendían hacer evidente la vida, lo percedero. Ambas formas de comprensión han trabajado muy juntas, influenciándose mutuamente en la construcción del significado durante la historia del arte.

La aparición del rostro en narraciones acompañaría también un análisis del acto fenomenológico, como tal, desde los primeros filósofos. En la *Analítica Primera*, Aristóteles afirma que es posible juzgar el carácter del hombre por su aspecto físico, si se acepta que tanto el alma como el cuerpo cambian al unísono, y por tanto, es posible clasificar también a otras criaturas de forma similar como a los animales, a los que el filósofo atribuye también un alma correlativa a su temperamento y forma.

La atribución de un significado a los rasgos humanos es una tradición milenaria que nace prácticamente con la expresión humana y su deseo por imitar. Los primitivos atribuían poderes rituales centrales a las máscaras², seguramente como expresión de su Dios. Pasando por Mesopotamia, Egipto y Grecia, el rostro ha sido siempre un objeto de veneración, el centro del espacio social



Fig.1 Cráneo de Jericó, 7000-6000 a.C.



Fig.2 Esculturas del periodo arcaico griego Peplos Kore, ca. 530 BC. Autor Desconocido. Acropolis Museum in Athens. Photo: Marsyas / Wikimedia Commons.



Fig.3 Esculturas del periodo clásico griego, 'Venus de Milo'. Parian marble, ca. 130-100 BC? Found in Melos in 1820. © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons.

² De hecho, la palabra ‘persona’ significa ‘máscara’ planteando así que el rostro valdría por el todo de alguien.

como era el caso del teatro o de la política en el caso de los emperadores. Los monarcas medievales comenzaron a utilizar y divulgar su imagen como recurso político, del mismo modo que sucedió en los últimos siglos del imperio Romano, lo hicieron reforzando el carácter real de la representación más que el procedimiento de seguir instrucciones muy precisas para conseguir un fin de exaltación, utilizaron el propio retrato como símbolo de su poderío.

Con la Antigüedad y la Edad Media, la idea de superación de la muerte y del ejercicio eficaz de la función imperial determinaban las imágenes de los gobernantes. Conforme el cristianismo proclamó la separación completa de alma y cuerpo, acompañada de la destrucción de éste último; paulatinamente la imagen comenzó a adquirir tal fuerza que la preocupación por la idolatría llevó a atacar todo intento de encarnación personal, tanto en pinturas, como en esculturas. Estos cambios comúnmente precedidos por una ruptura política o religiosa han llevado a la iconoclastia integral, a considerar la representación del rostro como un insulto; quizás este sea el ejemplo que con mayor fuerza evidencia hasta que punto la relación con la representación del rostro depende de otros muchos factores que nos llevarán por ahora a hacer un breve repaso de la mirada del rostro posterior al periodo del racionalismo cartesiano occidental.

Empecemos, un poco antes de la incursión del pensamiento científico, durante el siglo XIV y XV. En suelo italiano, comenzó a producirse un fenómeno cultural por el que el hombre se dejó seducir: la idea de la mirada vista hacia el tiempo pasado. El Renacimiento encontró en los conceptos y en la estética de la Grecia clásica, las motivaciones y los modelos como ejemplo a seguir y se vio como un ser capaz de tener memoria, recordar y hacer parte de una continuidad histórica. Sin duda este es un evento importante pues la autoconsciencia, como veremos más adelante, es fundamental en el propio deseo de la reproducción del rostro.

Incidió como fuerza en los factores que hicieron que el hombre se viera y reconociera como individuo; el hombre se vio a sí mismo como un ser completo y autosuficiente, como compendio de esa naturaleza que le envolvía; la figura del hombre vuelve a tener todo el protagonismo y el retrato, es el símbolo de su condición social y de rasgos particulares que le hacen único. Ello promovería el desarrollo de tratados anatómicos y el deseo por construir cánones capaces de explicar las proporciones del rostro, su movimiento y relación con una cosmogonía.

El trabajo de Leonardo Da Vinci ha sido muy conocido por sus estudios anatómicos en la época renacentista y quizás sea hoy en día el autor de uno de los más conocidos retratos. El misticismo que ha rodeado a la *Gioconda* (Fig.7) esta vinculada a la incertidumbre que genera la sonrisa de la mujer allí retratada, para muchos la representación de la madre que no conoció. Este gesto de la *Gioconda* influiría



Fig.4



Fig.5



Fig.6

Fig.4 Escultura egipcia. Object in the Ägyptisches Museum Berlin (Egyptian museum, building of the New Museum), Berlin. Photo: Magnus Manske / Wikimedia. CC BY-SA 3.0.

Fig.5 Escultura griega del periodo clásico. 'Venus de Milo'. Parian marble, ca. 130-100 BC? Found in Melos in 1820. Photo: Dennis Jarvis / Flyckr.

Fig.6 Escultura romana clásica. Marble bust of Roman emperor Elagabalus, ca. 221 AD, Capitoline Museums. Photo: Carole Raddato/ Flyckr.

a sus siguientes obras, tal como cita Freud en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*:

Durante el largo tiempo que el maestro dedicó al retrato de Monna Lisa, se infundió con una tan intensa participación del sentimiento en los encantos de aquel rostro femenino, que los transfirió luego -especialmente la enigmática sonrisa y la singularísima mirada- a todos los rostros que más tarde hubo de pintar o dibujar, Así, volvemos a hallar tales rasgos peculiarísimos en el San Juan Bautista del Louvre y sobre todo en La Virgen con el Niño y Santa Ana (Fig.7a), conservada también en este mismo museo.

(Freud, 1921 ,p30)

Lo extraño y maravilloso de la sonrisa que Da Vinci logró representar es que como si se tratase de un gesto de una escultura arcaica, no estamos seguros de su realidad, posiblemente idealizada como analiza Freud en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, la transmisión sin embargo de ese espacio de irrealidad gracias a su ejecución es de un valor añadido o mágico.

Durante esta época surge lo que se llamó: el retrato 'libre'; es en este momento cuando el retrato se centra plenamente en la persona retratada y el individuo adquiere el derecho a representarse sin otro motivo que el de mostrarse.

La fisionomía teorizada por Gian Battista Della Porta interesaría poco después a pintores como Tiziano, Rubens y inspiraría a su vez a dibujantes como Graville y Daumier³. En los siglos XV y XVI la producción de retratos creció exponencialmente. La función principal durante ese periodo fue de carácter conmemorativo y por ese motivo era fundamental expresar aquello que diferenciaba al hombre, su aspecto físico. Surge el género del retrato en miniatura con fines matrimoniales.

La industria del retrato individual se remonta al siglo XVII aunque en un principio el género se extendió únicamente en círculos restringidos. Con todo, muy rápidamente se había establecido una distinción entre el retrato ejecutado por artistas o el artesanal y todavía hacia mediados del siglo XVIII, el retrato era considerado como un género inferior.

En el siglo XVII y XVIII muchos de los retratistas fueron también miniaturistas y por eso proliferan los retratos de pequeñas dimensiones durante esa época, muy seguramente la influencia de la Enciclopedia ayudaría a que los formatos pequeños de valor ilustrativo fueran valorados como fuente de conocimiento. Aunque, a pesar de su popularidad, de la delicadeza y la correcta resolución en términos de semejanza, no era considerado un género pictó-

3

Borderie, 2002, p.19.



Fig.7 Leonardo da Vinci. Detalle de 'La Gioconda', 1503-1519

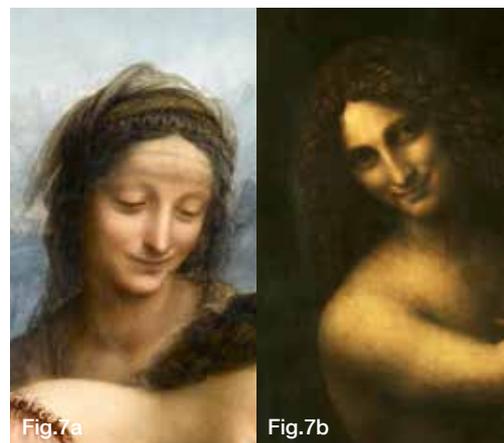


Fig.7a Leonardo Da Vinci. Detalle de 'The Virgin and Child with St. Anne' 1500-1513 Fig.7b Leonardo Da Vinci 'Saint John the Baptist' 1513-1516.



Fig.8 Thomas Lawrence. Detalle de 'Porträt der Fürstin Lieven', 1820.

rico. Sería solo hasta un tiempo después, cuando el desarrollo de una idea sentimental de la figura humana vinculada al ejercicio de los miniaturistas, comenzaría a dar un cierto prestigio a la representación cotidiana del otro.

Mientras tanto la atención del retrato se concentró en los pintores románticos de corte como Sir Joshua Reynolds, pintor principal de Jorge III y su sucesor Thomas Lawrence (Fig.8) . Especialista en retratos y promotor de una pintura que dependía de la idealización de lo imperfecto.

Los historiadores dicen que fue necesario esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII para presenciar el renacimiento de estudios fisionómicos que aportaban nuevos elementos a las antiguas doctrinas, en cierta medida, podríamos decir, que esas épocas de mayor auge se corresponde a las publicaciones de obras como las de Le Brun o Lavater; aunque ciertamente la patognomía ha sido siempre importante en los estudios anatómicos. Y sin duda habrá una visión distinta de la fisionomía en los trabajos de Lavater o de Camper a la de sus predecesores: Cureau de La Chambre y Le Brun, quienes se esfuerzan por inscribir la expresión de las pasiones en el marco de un determinismo fisiológico. La novedad en Lavater es que introduce la relación de lo invisible con lo visible en el campo semiológico: las expresiones no son efectos sino signos de las pasiones.

Quizás la expresión máxima de las capacidades narrativas de la representación del otro, en el campo de la pintura sea la obra de Goya (Fuendetodos, provincia de Zaragoza, 30 de marzo de 1746-Burdeos, Francia, 16 de abril de 1828), quien dejando a un lado la calidad intrínseca de la ejecución, se concentra en la posibilidades de la expresión (Fig. 9) de la psicología individual. El retratado aparece retratado al tratamiento del entorno⁴ y al gesto, rasgos que son tratados mediante pinceladas aplicadas de modo libre, decidido y rápido (Fig. 10). Las diferencias pictóricas entre su pintura de corte y las del pueblo o los retratos de guerra están evidentemente relacionadas a un componente ideológico. Esta importancia de la expresión más allá de la idea estética de belleza construiría un escuela que a mi forma de ver continúa hasta la modernidad y que viaja desde Daumier hasta Bacon⁵.

Solo hasta finales del Antiguo Régimen el retratista nunca fue considerado como verdadero artista, muchos de ellos tanto en París, Roma, Londres o Madrid no tenían posibilidades de ser considerados artistas aún a pesar de que se dedicasen a otro género de pintura. El retrato se impondría en la época imperial de Francia y se definió principalmente a través de la obra de Jacques-Louis David (Fig. 11-12), quien como pintor de Napoleón impulsaría nuevamente el culto por

4 A la manera del estilo internacional del siglo XVII definido por Van Dyck, donde el fondo es reducido o borrado para resaltar la Figura representada.

5 Umberto Eco comenta que quizás si se estudiara la tradición de lo cómico y grotesco de la que proviene los dibujos de los cómics llegaríamos al arte expresionista de Goya (Eco, 1974, p.180-181).



Fig.9 Francisco Goya. 'Francisco Bayeu', 1795.



Fig.10 Francisco Goya. 'Dos viejos comiendo sopa', 1819.



Fig.11 Jacques-Louis David. 'Portrait de madame de Verninac', 1799.

el individuo y daría paso al retrato psicológico que acentuaba un nuevo orden político burgués. De Louis David se dice que la relación con la ideología y la representación era tal que le fascinaba la cabeza de Napoleón porque le parecía la síntesis de la determinación, el conocimiento del deber y el saber cumplido (Quesada, 2003, p.846).

La aparición de la burguesía transformaría, por un lado, la noción de representación, ya que no se le entiende como un mágico fragmento despedido de la naturaleza, sino como una elaboración de un producto de la sensibilidad personal de cierto individuo. Y por otro lado, afectaría las concepciones que se renovaban en aquella época sobre el *espíritu* y más aún el papel y valor del *individuo*.

La 'abstinencia', que por entonces se fue imponiendo como símbolo del triunfo de la burguesía a la hora de imponer sus criterios, influyó mucho en la escasa representación que no pertenecía a la nueva 'aristocracia', "La iniciativa que originó el movimiento por la abstinencia había surgido de hombres trabajadores con consciencia de clase" (Ariès & Duby 1987-1989). Las representaciones



Fig.12 'U generali Nabulionu Bonaparte', 1797.



Fig.13 William Hogarth 'Beer Street y Gin Lane', 1751.

faciales y corporales de algunos trabajos como los de Hogarth, están increíblemente influidas y trabajadas en relación al *discurso* de la época, en relación a la abstinencia y otras cuestiones de la vida privada.

Beer Street y Gin Lane' (Fig. 13) son dos grabados de William Hogarth en apoyo a la 'Ley Gin' de 1736 que imponía altos impuestos sobre las ventas de ginebra. Los dos grabados están pensados para ser vistos uno al lado de otro. Representan los males del consumo de ginebra en contraste a la bebida de la cerveza. En el nivel más simple, Hogarth retrata a los habitantes de la calle de la cerveza como felices, sanos y alimentados ingleses, y los que viven en Gin Lane destruidos por su adicción al licor



Fig.13a Detalle de 'Gin Lane', 1751.



Fig.14 George Cruikshank 'La botella', 1849.

extranjero de la ginebra.

Grabadores como Cruikshank (Fig. 15) representaron también el tema de la abstinencia, que se mantuvo apartado estilísticamente y en 'pose' de los retratos tradicionales, estas formas de comunicación y representación de las expresión humana tendrían que gozar también de un lugar en la historia de la expresión de las 'pasiones' del rostro. Curiosamente estas representaciones, más populares, tendrán a partir de entonces y no necesariamente a través de la representación pictórica, también literaria, formas de expresarse cada vez más reconocidas.

La popularidad de la fisonomía del siglo XVIII, hasta todo el siglo XIX, influyó y se alimentó en las habilidades descriptivas de novelistas europeos de la época. Especialmente en escritores que dedican fuerza narrativa a la descripción de sus personajes y su apariencia, es cosa sabida con qué atrevimiento modernizaron los románticos lo imaginario, incrementaron los cambios de la ilusión, renovaron las modalidades del discurso interior e incitaron a sus lectores a la reflexión e incluso al éxtasis místico.

Después de 1830 se amplían los caminos de lo imaginario; la ensoñación sensible pierde su prestigio a favor de la ensoñación fabuladora y extraviante que deja curso libre a la imaginación, ávida de proyectarse hacia los países exóticos o el más lejano pasado.

(Ariès, & Duby 1987-1989, Tomo IV p.476)

Con el tiempo la imagen definida y estable del otro se transformaría en la de seres confusamente 'humanos' en la literatura de autores como E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Fedor Dostoievski, Charles Baudelaire y muchos otros escritores románticos que utilizaron la caracterización como potencia narrativa para cuestionar la propia idea de la 'verdad'.

La expresión narrativa del medio, sea literario o pictórico aumentaría cada vez más en la modernidad como fin mismo del acto creativo, esta potencia tiene algunas contradicciones que debido a su complejidad e importancia en el tema describiré más adelante, en el punto dedicado a *La expresión artística y la búsqueda de la verdad*. Por ahora solo me limito a llamar su atención sobre el cambio que esta nueva forma de representación significaría en la modernidad, quizás un ejemplo de ello sean los cuentos de E. T. A. Hoffmann, que influirían al joven Freud, no tanto porque la fisonomía pudiera aportar un valor crítico sobre el rostro, sino más bien porque la idea de la alteridad puede ser un concepto fantasmal y constitutivo de nuestra propia psicología moderna.

Un hermoso ejemplo del cambio de valor en la caracterización literaria lo ofrece Umberto Eco al describir la potencia de la construcción del personaje en *Albertine disparue*:

Marcel Proust, que quiere describir a una mujer, Albertine, y la impresión que Proust experimenta al verla por primera vez. Proust no intenta suscitar un efecto de apetibilidad; busca un nuevo modo de abordar una situación excitante, y a través de un mensaje aparentemente intrascendente (comunicación del encuentro entre un hombre y una mujer, y relación de las sensaciones del hombre) pretende en el fondo elaborar una nueva técnica de conocimiento, una diferente aprehensión de



Fig.15 Pierre Prud'hon's 'russian general A.I. Osterman-Tolstoi', 1807-812.

las cosas. [...] El lector se va abriendo camino a través de las imágenes como a través de una vegetación intrincada, y no le impresionan tanto las “mejillas redondas y rosadas” o el “moreno color”, como la imposibilidad de distinguir un solo rostro deseable, entre aquellas que “teñían entre sus cuerpos independientes y separados, mientras avanzaban lentamente, un nexo invisible, pero armonioso como una sombra cálida, una misma atmósfera, haciendo de ello algo tan homogéneo en sus partes como diversa era la multitud en medio de la cual avanzaba lentamente el cortejo. (Eco, 1984, p.138)

El siglo XIX conoció un extraordinario desarrollo del retrato debido al deseo burgués de poseer todo lo que antes era privilegio exclusivo de las clases dominantes. La corte de Napoleón o Luis Felipe, que también quiso dejar huella de su vida y legado, utilizó el retrato como sello histórico de su obra y propia vida.

La sociedad entusiasta de la revolución se interesa por el retrato aún a principios del siglo XIX por medio de dibujos de Pierre Paul Prud'hon (Fig. 16) pero la representación de los rasgos individuales iría desapareciendo en pro de rasgos generales, a la manera de los cuadros de Rousseau. A pesar de ésta contradicción, tanto la sociedad revolucionaria como la ya establecida burguesía francesa post-revolucionaria comenzaban a asumir, quizás inconscientemente, una nueva forma de ver: *la individualidad que emanaba de la sociedad moderna*. Este nuevo espíritu, que inspiró a filósofos, médicos y artistas, buscaba en el conocimiento del ser humano, a través de personas en actitudes y escenarios cotidianos. Ahora ya no relacionada el alma sino desde una perspectiva racionalista, relacionada a su ‘verdadera identidad’.

Entre la época de la escuela de David, es decir, desde finales de la época del Imperio hasta antes de los impresionistas es difícil identificar otros artistas con un nuevo tipo de retrato. El inmovilismo del género traduce tanto la inercia del cuerpo social durante tres generaciones, como el desplazamiento del interés por parte de los artistas. Es un hecho real que ha existido durante el siglo XIX sociedades liberales y sociedades conservadoras y que ha habido igualmente sociedades preocupadas por el modernismo y el empirismo técnico. Para algunos historiadores como Pierre Francastel, el problema es saber qué lugar ha ocupado el retrato en el periodo transitorio del romanticismo, pues es a partir de éste donde ciertos valores nuevos en relación con el individuo se impondrán⁶. Para Francastel los procesos pictóricos que se desarrollaron durante principios del siglo XIX, exageradamente cuidados e influidos por minuciosos estudios de la misma pose,



Fig.16 Jean-Auguste Dominique Ingres 'Baroness James de Rothschild', 1848.

6 Francastel, 1978, p.201.

desembocaron en que la relación existente entre la naturaleza y la obra era bastante sutil:

Dicho de otro modo, se plantea la necesidad de la exactitud, mejor dicho, de la identidad del representado y de la representación figurativa. De manera que, en el fondo y por lo menos dentro de las perspectivas de las artes del dibujo, el romanticismo y el realismo marcan una diferencia en el dominio de los temas y en los contenidos sentimentales de la obra, pero una identidad completa en cuanto al concepto estético.

(Francastel, 1978, p.203)

Aunque más allá de la identidad o de una relación de semejanza quienes pintan saben que existe un nivel técnico fundamental en el fin de la propia obra que algunos nunca superamos pero que sin embargo no justifica toda la obra, si fuese así se dejaría de pintar cuando se puede hacer una foto. Como decíamos al comienzo de este capítulo la búsqueda esta muy relacionada a la vida, a lo precedero, la inevitable efimeridad de la existencia.

Hacia 1860-70 los grandes artistas dejan de utilizar la pose en el taller y el modelo vivo, el desnudo académico o la representación de los individuos, para ser sustituido por un entorno 'natural', ahora se trata de ver al hombre dentro del medio que lo rodeaba (Fig.17). Esto significa un cambio de interés sobre los modos de percepción del mundo exterior. El individuo aparece como un elemento más entre elementos, y la movilidad de éstos define la búsqueda de esta nueva pintura que a través de las condiciones estéticas también definirá a medida que se aproxima al siglo XX, la condición social de la época:

A comienzos del siglo, el estatuto del cuerpo dependía sobremanera del medio social. Los trabajadores apreciaban en su cuerpo al servidor robusto y fiel del trabajo. Respetaban la fuerza física, la robustez y la resistencia. La burguesía adoptaba una actitud más estética: el desarrollo de la vida de la representación determinaba que se diese una mayor importancia a la apariencia física.

(Ariès, & Duby 1987-1989, Tomo V p.96)

Desde que la fotografía asumió el papel de captar el fiel parecido de los modelos, a final del siglo XIX y principios del siglo XX –y simultáneamente los artistas pusieron en entredicho la idea de representación naturalista–. Ya en este momento, artistas como Degàs, Ingres, Coubert, Monet, Cezánne o Gauguin introducen en la práctica del retrato elementos renovadores de una originalidad que indican una renovación del género. Quizás la vitalidad y diversidad de formas de representación se relacionará a la posibilidad de pensar un nuevo tipo humano a través del cual, la cuestión del retrato, parece haber suscitado en consecuencia, un interés considerable.

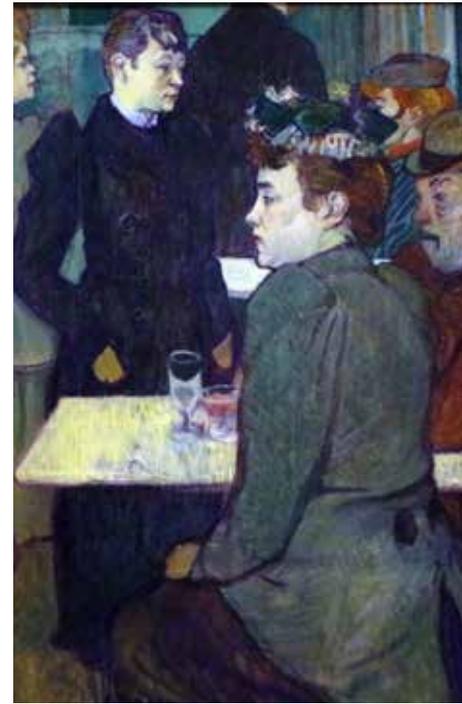


Fig.17 Henri Toulouse-Lautrec. 'A corner of the Moulin de la Gallette', 1892.

Por supuesto que de esta época es fundamental los acontecimientos históricos la revolución rusa, Hitler y Auschwitz, Stalin y el Gulag, Hiroshima, Pol Pot y el genocidio camboyano, los caudillos latinoamericanos y sus exterminios, el hambre en África y la revolución islámica. Las consecuencias de la guerra nos devuelven un rostro desfigurado y macabro en representaciones como las de Salvador Dalí de 'El rostro de la guerra' de 1940, que nos suscita una pregunta ontológica de gran importancia de la que ya no podemos huir ¿Quién es el hombre?

Un ejemplo del nuevo espacio de referencialidad es la obra de René Magritte ('The Son of Man', 1964 o 'La violación'), que según Foucault, "es uno de los pintores que más frontalmente se ha ocupado de la relación entre representación, designación, referencia y semejanza" (Aumont, 1998, p.202), su obra es sin duda la evidencia de que la pintura tiene largos caminos que recorrer y que su significado es inagotable.

Este acontecimiento respecto a épocas precedentes se constituye como contemplación novedosa del mundo en tanto que es el sujeto quien articula la representación del mundo; es por ello que la representabilidad del mundo se erige como la esencia moderna.

En la pintura éste interés está marcado por la mayor representación de escenas cotidianas y el abandono de las escenas sacras y en especial en el surrealismo o dadaísmo, que utilizando la potencia de la imagen representan escenas que responden a la psique e interpretación humana en una suerte de escena simbólica. Este incremento del valor visual ha sido exponencial "No es de extrañar que se haya dicho que estamos entrando en una época histórica en la que la imagen se impondrá a la palabra escrita"⁷, dice Gombrich y aunque comparto su exaltación y la percepción de que la imagen se ha vuelto más importante no creo que ello signifique necesariamente el desarraigo de la imagen a la textualidad. De hecho la exigencia de un contenido cada vez más nítido, heredado de la ideología publicitaria, es la prueba del incremento de la textualidad de la imagen.

Entre retratos fauves, cubistas o surrealistas, Francastel se plantea la posible desaparición del retrato pictórico: "El retrato se convierte en una actividad episódica, no constituye un estilo" (Francastel, 1978, p.128). Sin embargo creo que la multitud de estilos daba cuenta de un fenómeno que va más allá: la novedad de la debilidad de la estructura simbólica en la modernidad.

La variedad de muchos pintores de vanguardia y en especial de figuras como la de Picasso demuestra la incerteza y por tanto, posibilidades de aquella época. William Rubin, el comisario de la exposición, en el Museo de Arte Moderno de N.Y. *El retratismo y Picasso: representación y transformación*, señala algunas de las particularidades expresivas de los inicios del siglo XX, del que Picasso es su mejor exponente:

[...] desde el cubismo en adelante, de representar a hombres y mujeres como tipos genéricos a los que se particulariza únicamente de forma intermitente mediante la adición de rasgos individuales refleja actitudes psicológicas más generales. Hasta cierto punto, podría haber considerado a los hombres y mujeres como actores a los que se podría haber asignado uno u otro papel en su psicodrama particular. [...]



Fig.18 Bryan Lewis Saunders. 'Justine Dieuhl', 1889.

7 Tatarkiewicz, 1997, p.299-300.

Picasso de hecho representa o ilustra las posiciones paranoide-esquizoide y depresiva –las actitudes básicas de nuestro ser– mediante su intenso compromiso con sus objetos femeninos. En la primera de estas posiciones destruye el objeto, y en la última lo renueva; lo ‘neoclasiza’, por así decirlo. [...] No creo que el mismo se diera cuenta de ello: él era simplemente otro ser humano bregando con sus sentimientos; tratando, como dijo él mismo, de utilizar su arte para exorcizarlos. Sin embargo, mientras lo hacía, el arte paso a ser más importante que los sentimientos y adquirió la condición de problema en sí mismo.

(Kuspit, 2007, p.97-103)

Desde Grecia hasta el Renacimiento pasando por la revolución francesa al Romanticismo, cada una de las épocas se ha debatido entre una construcción de la vida, la minuciosidad de las importancias de los detalles y lo perecedero un espacio idealizado, aún las vanguardias hicieron parte de ese movimiento cíclico como respuesta a sus predecesores artísticos. Quizás exista en la interpretación de vanguardias una novedad, los arquetipos que en el arte de la Grecia arcáica se dirigían al mundo unitario que dependía de la construcción de la tradición religiosa del mundo, en la modernidad depende cada vez más del sujeto. Pero el nuevo ideal no se recuesta sobre una producción formal sino sobre la misma materia pictórica, sobre la experiencia del pintor.

No estoy tan segura que la inestabilidad de la representación este causada por poner en el centro de la cuestión la autoreferencialidad del artista y el arte, este es más bien su efecto. El deseo por encontrar nuevas formas expresivas está producido por el sentimiento de fragilidad de la condición humana y de su lenguaje, incerteza que también pondrá en crisis los cánones académicos tradicionales.

Esta vertiente del retrato como lugar expresivo de los sentimientos del propio creador continúa vigente hasta nuestros días con obras como las del performer Bryan Lewis Saunders, quien trabaja en la relación subjetiva de su propio cuerpo, cultivando obsesivamente el autorretrato como parte sustancial de su trabajo: “En los últimos veinte años he creado al menos un autorretrato cada día, y seguiré haciéndolo por el resto de mi vida. Tras vivir cambios drásticos en mi entorno, busqué otras experiencias que pudieran afectar radicalmente mi percepción del yo” (Fig. 18).

Podríamos pensar que el retrato tenía los días contados –algunos autores como Francastel asumen de hecho que el retrato ha muerto–. Aunque por una parte, la actitud de los artistas con respecto al dibujo del rostro se complicó aún más con la aparición del concepto de identidad vinculado a la experiencia moderna, por otra parte, las nuevas tecnologías de la imitación al contrario de desvanecer el interés por



Fig.19 Pablo Picasso. ‘Olga Khokhlo’, 1918.



Fig.19a Pablo Picasso. ‘Françoise Gilot’, 1946.

Fig.20 Yue Minjun 'The Massacre at Chios' 1994.



el dibujo del rostro, conducirían su desarrollo a nuevos derroteros; muchos de ellos relacionados con la propia condición del ser humano moderno y contemporáneo. Tal como sucede con el retrato de Picasso de *Françoise Gilot* (Fig.19-19a), tanto el pintor como el espectador se percatan que hay aquí un cambio, la estructura depende del ritmo o cierto gesto de la imagen del otro, pero no de que cada parte sea semejante al modelo –modelo ἀνατέμνειν [anátémnein], ‘cortado’ o ‘separado’–; de tal forma que a pesar de la descomposición, nuestra percepción continua construyendo valores de referencialidad.

Por supuesto que la imposibilidad de depender de un único sistema simbólico esta muy relacionado a la búsqueda contemporánea por la novedad, por nuevas formas de representación que sean capaces de convencernos, cuando en realidad estas actúan como la evidencia de la imposibilidad de una representación estable en la cultura occidental.

Interesado en construir un relato a partir de si mismo, en esa vertiente tan criticada hoy en día que es su autoreferencialidad, el arte contemporáneo no es el primero en recurrir a la identificación solo que esta se pierde en la anécdota o en lo cómico cuando el signifiante no puede remitirse más que a si mismo, sin llegar al significado (Fig.20 y 21). Mi posicionamiento aquí se remite a cada caso particular, en líneas generales solo podría decir que a pesar de que la banalidad suele cubrir muchas de las representaciones artísticas actuales no eliminaría la práctica por más blasfema que pueda parecer.

La búsqueda de nuevos lenguajes ha hecho que exista, hoy en día, una gran interrelación entre diferentes prácticas en el campo de la representación y sea la transversalidad fuente de creativi-



Fig.21 Eugène Delacroix 'The Massacre at Chios' 1844.

dad. Las artes performáticas o teatrales han indagado de diversas maneras en las formas de representación del rostro y han influido a otras prácticas en el arte contemporáneo.

Quizás podemos rescatar concretamente el trabajo reciente de Günter von Hagen, profesor de anatomía de la Universidad de Heidelberg –Alemania–, que a partir de 1998 perfecciona cada vez más un método que consiste básicamente en un tratamiento sobre el cuerpo del donante, del cual se reemplazan los fluidos propios del organismo por resinas y polímeros, logrando que los mismos luzcan la textura y consistencia de cuando estaban vivos. Exhibe, con su muestra pseudo taxidermista denominada por algunos como “Arte anatómico”, y bajo la consigna “se trata de quebrar los últimos tabúes”, cadáveres humanos tratados con un método de su propia invención denominado *plastinación*. De alguna forma el trabajo de Günter von Hagen (Fig.22), nos remiten a obras que ya pensaban el cuerpo bajo ciertos conceptos científicamente asumidos – como podría ser la obra del anatomista francés del siglo XVIII, Jacques d’Agoty (Fig.22a)– las cuales podrían haber pasado en tiempos anteriores por expresiones violentas y blasfemas por no poderse relacionar a un discurso ya instaurado como la *construcción anatómica del cuerpo*.

Efectivamente la imagen ‘artística’ de hoy en día esta muy identificada con el discurso científico, que nos devuelve la imagen de una radiografía como si fuera real, un artista como Damian Hirst ha sabido leer eficazmente el mandato del discurso y el capitalismo de la época actual. El mismo ha dicho: “La noción de que la ciencia realmente puede curar, incluso puede resucitar a alguien. Eso es interesante, eso. La ciencia como la nueva religión” (Fig.23)

La evidencia de que la unidad del rostro –del ser– no está constituida solamente por la suma de sus partes y el continuo deterioro de la referencialidad –comenzando por la pérdida de Dios–, le interpela al hombre moderno por su propia unicidad. Aspecto que por ahora se encuentra inevitablemente ligado a la razón⁸.

Más allá de los resultados estéticos o conceptuales de las obras, es evidente que la proliferación de interpretaciones y percepciones en la actualidad es mucho más diversa. Esta multiplicidad de otras representaciones del rostro es para algunos críticos la evidencia de la desaparición del retrato, sin embargo, creo que los motivos de la heterogeneidad de la imagen implican a todo el pensamiento occidental actual.

La desaparición de la referencialidad de espacios espirituales conllevan un cambio en la observación, más que en las prácticas. A pro-

⁸ Tal transformación en la representación del rostro evidencia con mayor rotundidad los cambios del mundo de los objetos de hoy en día en relación a épocas anteriores. La cosa pasa a ser ahora un objeto múltiple y complejo, aún cuando se lo sigue captando como unidad. Precisamente esta tensión entre la unidad y la complejidad pondrá en crisis la percepción e inaugurará el momento del entendimiento, al entender que el objeto mismo era deformado en la propia actividad de conocer.

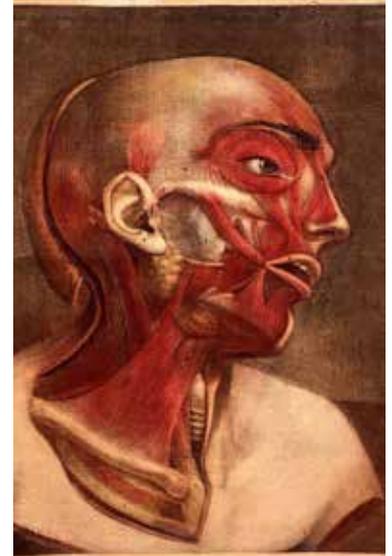


Fig.22a Jacques d’Agoty. ‘Anatomie de la Tête’, 1748.

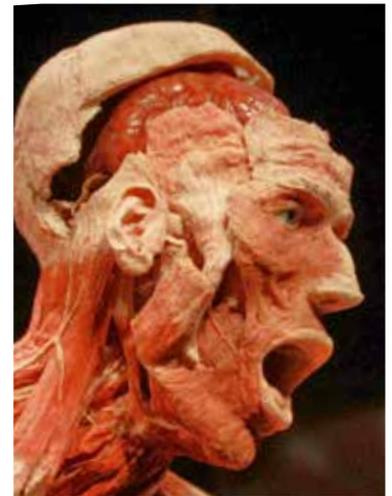


Fig.22 Günter von Hagen. ‘Body Worlds - The Basketball Player’, 1992.

pósito de esto Francastel opina que: “No se trata de un retrato cuando el artista utiliza simplemente los rasgos de un rostro para introducirlo en una composición que a sus ojos posee otra finalidad, sino únicamente cuando, en su espíritu, la finalidad real de la obra realizada es interesarnos por la figura del modelo por sí mismo” (Francastel, 1978, p.228). En mi opinión, leer la relación interesada o desinteresada del pintor es una tarea imposible y no relacionada al desarrollo formal de la obra, esto es, al realismo con que se retrate.

A pesar de la inestabilidad de las consideraciones sobre lo que es hoy en día arte, soy contraria a ciertas ideas catastrofistas y límites del arte –no porque no aparente estar en decadencia sino porque no podemos permitirnoslo. Picasso, como cualquier pintor que dibujar a otro, al hacerlo, se interesa por él; la presencia del otro interviene en nosotros, en la propia consciencia de vivir. La exigencia del espectador de no verse convocado en la imagen del retratado depende de otras cuestiones añadidas al tema de la representación, en las que además, el espectador –como ser capaz– tiene coautoría. Francastel añade: “Por otro lado, puede haber retrato cuando de una manera consciente el artista distingue entre el interés que experimenta por sus propias percepciones una intención completamente deliberada de hacernos sensible la apariencia distinta a la suya” (Francastel, 1978, p.230).

El límite para teóricos y también artistas es el hecho de que en este momento de crisis, lo esencial de la observación estética ya no se sostiene únicamente con el objeto de captar el mundo exterior⁹; sino que también está vinculado a sensaciones y aspectos espirituales del propio artista. Quizás, paradójicamente, tendría que estar vinculado con los aspectos ‘espirituales del artista’ para poder hablar del ‘aspecto del mundo exterior’ y pensar que el artista y su límite está relacionado con sus capacidades de registrar. No digo que haya que desconocer el valor mimético –al respecto no tengo nada más que añadir por lo ya dicho por Jaques Aumont¹⁰–, sino que es necesario salir de la espiralidad de ‘funcionalidad’¹¹ del arte. Como se verá más adelante, la expresividad de muchos artistas no tienen porque descuidar la técnica.

Es curioso que el propio Francastel afirme que una de las cuestiones que determina la propia evolución del dibujo del rostro es el hecho de que en nuestra época ya “no se cree en la persona ni en ninguna clase de jerarquía entre los seres vivientes” (Francastel, 1978, p.232). Nuestra época sufre una crisis de identificación, hasta aquí podría decir que nos añadimos a la corriente pesimista

9 Pardo, 2012, p.62.

10 Aumont ‘La poética mimética. Realismo y Verdad’ 189:

11 La acepción de funcionamiento o ‘adecuación’ en el arte es: la novedad. Este es el valor que quizás el retrato no llega a satisfacer y hace bien en revelarse a esa dictadura. Es quizás el motivo por el que Francastel le declara la muerte, pero su incapacidad de ver es suya.



Fig.23 Demian Hirst. ‘The Virgin Mother’, 2005.

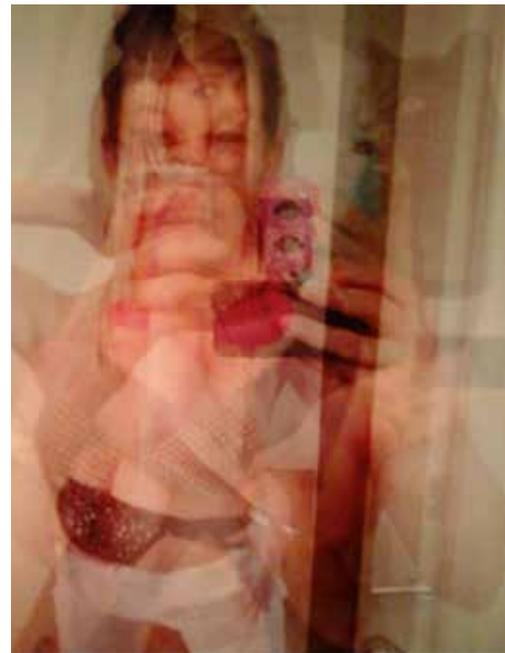


Fig.24 Addie Wagenknecht. ‘Ley del promedio’, 2014.

de la evolución; sin embargo, los seres humanos ‘controlamos’ mucho menos de lo que imaginamos o nos gustaría hacerlo. A pesar de la desaparición de la familia y su orden seguimos siendo frágiles y permeables por el discurso.

Sí, vivimos en una época individualista y salvaje pero la práctica del dibujo y la de la pintura del otro engendran una fuerza de ruptura pedagógica de ese egocentrismo. No creo que la simple observación pueda evidenciar la fuerza de la práctica y entiendo que no todo el mundo quiera dibujar, pero sin duda, es un ejercicio que fortalece el espíritu.

Existen retratos, incluso muy buenos retratos, en la inmensa producción del último medio siglo, pero esto no implica que la concepción clásica del retrato esté presente, la pintura y el dibujo se reinventan traduciendo nuevas formas de expresión, desde mi punto de vista, mucha de la producción actual, no está hoy en día presente en los museos ni en las galerías. Afortunadamente la capacidad de sorprendernos, emocionarnos e implicarnos en el acto de vivir o estar con el otro es una materia heterogénea, compleja y escurridiza que no pertenece a lugares determinados.

No pretendo aquí abarcar todas las expresiones, solamente recuperar las interpretaciones del rostro que han acompañado una ontología de la imagen y que esta muy relacionada al *discurso* de cada época y como quizás la desaparición del discurso religioso ha hecho que implosionara en muchas representaciones en el siglo XIX, que sin embargo se ha dirigido en el siglo XX y XXI hacia los discursos científicos que van desde el anatómico hasta los tecnológicos computacionales. No me detendré mucho en este campo enorme, por cuanto tiene a su disposición otras herramientas que no dependen necesariamente de la mano humana y que le hacen ser extremadamente ‘productivo’, si es que puede llamarse con ese adjetivo a alguna expresión artística. Un ejemplo de ello es el trabajo de Addie Wagenknecht la ‘Ley del promedio’ (Fig.24), que construye la representación del rostro a través de la directa mediación del ordenador, a través de algoritmos computacionales, calculando el promedio en los resultados de una búsqueda de imágenes, para criticar la idea de ‘medidas perfectas’ en los cánones de belleza.

Investigar sobre las obras más recientes del rostro en el campo de la interpretación de la tecnología y el arte es un campo que dejó abierto a posibles investigaciones, por cuanto creo que es demasiado reciente para verlo con perspectiva y poder saber la fuerza de su influencia.

La representación del rostro “Sin ningún género de dudas nos propone una manera bien original de entrar en el universo humano del siglo XXI. Globalidad, emotividad, incertidumbre, fragilidad son las nuevas palabras clave para entender el mundo y son, también, las palabras clave para entender la pintura” (Quilez, 2002, p.17)



Fig. 25 Giovanni Battista Della Porta, 'De Humana libri physiognomia'.



Fig. 25a Giovanni Battista Della Porta, 'Magiae Naturalis'.

Giovanni Battista Della Porta

Nacido en 1535 fue un erudito italiano, investigador de la naturaleza por lo cual tuvo especial renombre a finales del siglo XVI y principios del XVII, durante la 'revolución científica'.

Su trabajo más famoso, publicado por primera vez en 1558, se tituló *Magiae Naturalis* (Magia Natural). En este libro cubrió una gran parte de los temas que él había investigado, incluido el estudio de la filosofía oculta, la astrología, la alquimia, las matemáticas, la meteorología y la filosofía natural.

Este tratado representa una etapa importante del nacimiento de la ciencia, pues aunque el contenido de los siete primeros libros y del noveno sea un compendio de los conocimientos ópticos de la época, por todos ellos se encuentra difundido un criterio crítico e innovador que no era corriente en el siglo XVI. Della Porta puso de relieve las deficiencias teóricas y los puntos débiles que los seguidores de las ideas de la época se creían obligados a dejar en la sombra.

Della Porta dejó varios Tratados, y dijo: "El rostro no es razonable juzgarlo en todo momento, sino solamente cuando las emociones y pasiones del alma se han enfriado", esta idea evidenciaba claramente el deseo por acceder al 'ente' o 'ser del rostro, pues las emociones y pasiones se entendían como un anexo de éste y no el fin último. curioso es pues que para llegar a tal fin estableciera sin embargo semejanzas entre el reino animal y vegetal. Se establecía a través de la similitud una explicación visual del rostro humano y su alma.

Los ejercicios de fisionomía zoológica realizados por della Porta en *De Humana libri physiognomia* (Fig. 25) me recuerdan las cualidades que conseguían las pinturas de Archimboldo, de hecho en *Magiae Naturalis*, establece ciertas analogías entre el cuerpo humano y las plantas a través de la representación (Fig.25a). En su caso, las formas vegetales contagian al retrato sus cualidades y defectos, tal como sucede en la observación de las analogías de Della Porta con la comparación de una figura humana y otra animal. Las ricas posibilidades del parecido estético, estimulan nuestra psique de tal manera que una similitud se solidifica entre el parecido formal y el de los humores, dando la sensación de estructura de la naturaleza; que para algunos también fue un modo de estructurar lo bello.

Hay que observar los dibujos y grabados de los tratados y comprobar hasta qué punto el sentir popular ha transmitido estas asociaciones en nuestra percepción de los rostros y la detección del ánimo y el carácter contenido en la apariencia facial externa.

Aquello que Della Porta llama temperamento en *De la Fisionomía Celestial* al postular que es este el que influye el carácter y la apariencia facial, no es más que nuevamente una insistencia en una entidad del ser.

Charles Le Brun

Para éste pintor y teórico de arte francés nacido casi un siglo después de Della Porta, en 1619, sus estudios, aunque similarmente enfocados en las variaciones del rostro mudo de pasión, que intentaban ofrecer al pintor una muestra de todas las actitudes humanas, a través de la búsqueda de una cierta esencia, estuvo ya sin embargo notablemente más influido por el discurso cartesiano en su determinación de entender el gesto a través de una mayor disección de éste.

Le Brun como muchos pintores de su época estaban influidos por una rama artísticofilosófica proveniente de la tradición estética y por otra medicocientífica del nuevo método cartesiano. Desde este punto de vista es posible entender que por un lado afirmara que la síntesis trágica del artista es obtenida con el recurso poético de la expresión, concepto esencial del pensamiento estético clásico del retrato. Y por otro lado que su trabajo se fundamentara en la lectura del *Tratado de las pasiones del alma* de René Descartes entiende que la transcripción gráfica y expresiva de la esencia de las pasiones del alma se hace posible gracias a un estudio racional de las mismas.

La aspiración ideológica de Le Brun no es ya un proyecto mimético sino uno básicamente del intelecto: construir de manera racionalista un 'método determinado' que guíe el conocimiento de los seres y sus relaciones. No es una búsqueda de la singularidad del instante o de entender un saber que precede al humano sino que es, el de aspirar a lo universal. Esto quiere decir, una clara conciencia de la interpretación para la época en la que vivió.

A pesar de que desde las artes nos acercamos frecuentemente más a las críticas de la razón pura, por una simple tendencia epistemológica a criticar los sistemas establecidos como lógica única, creo que el trabajo de segmentación y descripción que elabora Le Brun es fundamental para producir con representaciones convincentes de estados emocionales del hombre.

Las codificaciones de Le Brun, veintiuna emociones, tienen en realidad del objeto fundamental —de ahí su importancia como eje de un sentido global de la representación o performatividad— de elevar la comunicación hasta el grado de la empatía, con el objetivo de mover los afectos de otro —lector, público teatral, oyente o espectador del drama operístico—. La formación artística de Le Brun es la potencialidad de su aporte en la fisonomía, "Las observaciones de Le Brun respecto a las expresiones son valiosas, y sus dibujos, más expresivos que la serie de afirmaciones mil veces repetidas antes. En realidad abren un campo de investigaciones distintas a las tradicionales" (Caro Baroja, 1988, p.200)



Fig.26 Charles Le Brun 'La frayeur'.

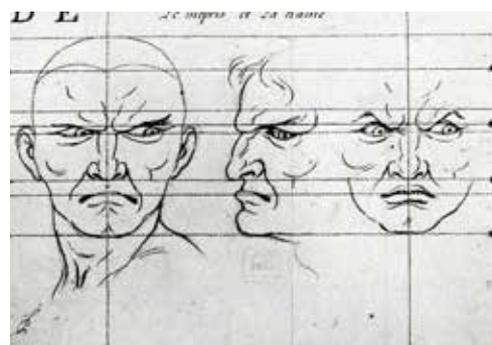


Fig.27 Charles Le Brun 'Le mepris et La haine'.

Had we never been told that this is the portrait of Judas Iscariot after Holbein, had we never seen a face that bore the least resemblance to it, a primitive feeling would warn us at once to expect from it neither generosity, nor tenderness, nor elevation of mind. The fordid Jew would excite our aversion, though we were able neither to compare him with any other, nor to give him a name. There are so many oracles of feeling.



Fig.28 Johann Caspar Lavater

Johann Caspar Lavater

En Leipzig, entre 1775 y 1778 Lavater escribió *Physognomische Fragments*, en sus cuatro partes. Este libro procuró describir la grandeza humana bajo la riqueza de las caracterizaciones individuales.

Más independientemente que en cualquier otra parte permanece el interés estético que impulsa esta obra, la estética en ese sentido elevado, por el que la forma es el símbolo de un contenido interior. El singularismo ético de esta obra permanece en acuerdo con el modo de pensamiento de Goethe, en contra de la ética racionalista de la Ilustración. En 'Pontius Pilatus' (4 volúmenes, Zurich, 1782-1785) Lavater proporciona un retrato de la humanidad en el espejo del relato de la pasión de Cristo. El autor estimó esta obra como la más importante, pero Goethe la criticó en la forma y la sustancia. Sobrecargando incluso a los lectores más indulgentes, que tratan de encontrar el hilo en medio de su torbellino de ideas, en esta obra aparecen los pensamientos fundamentales del autor, que de buen grado denomina su "sistema". La humanidad, según Lavater, vive en individualidades cuya manifestación particular es consonante con la voluntad divina, debiendo apoyarse mutuamente entre sí. Cada uno puede "incitar y encender los poderes latentes o inactivos en sus semejantes"; puede ayudar a los otros a ser "más libres, más avivados, más positivamente existentes, más agradables y más capaces de discernir."

A pesar de su marcada relación con la fe, los años de Lavater estaban marcados por una nueva forma de pensamiento racionalista y antropocentrista y sus explicaciones sobre nuestro sentido aferrado al ser del otro engendraron junto con Goethe y otros, las bases del espíritu románticista.

En la visión del cuerpo como productor de significado tenían absoluta preeminencia los rasgos de las partes comúnmente visibles –expuestas al público en el mundo cristiano occidental. Dentro de esas zonas, Lavater dio prioridad a los que él llamaba 'rasgos permanentes', para distinguir a la fisonomía, que leía en el rostro la definitiva condición moral de la persona, de la 'patonómica', una ciencia que Lavater consideraba puramente subsidiaria porque se limitaba a los gestos transitorios de la cara y solo aspiraba a descifrar en ellos la expresión puntual de esta o la otra pasión. Su atención en los rasgos fijos o permanentes, acentúa el valor de lo que él llama 'partes sólidas', pero que quizá sería mejor llamar 'partes duras', es decir, los rasgos sostenidos por un inmediato soporte óseo o cartilaginoso.

Paradójicamente, la garantía última de la presunta ciencia de Lavater resulta ser una premisa teológica heredada del antiguo régimen: no son sus observaciones experimentales sino sus creencias religiosas las que han establecido de antemano y sin apelación que Dios crea al hombre a su imagen y semejanza.



Fig.29 Johann Caspar Lavater

William Hogarth

William Hogarth es sin duda uno de los grandes representantes del interés del retrato más allá de un género pictórico, ya que su trabajo se ha constituido en registro de la identidad británica de su época, nacido en el Londres de 1697; fue además de pintor, grabador, escritor satírico ilustrado, crítico social y un dibujante editorial que se ha sido acreditado como el pionero del arte secuencial occidental.

Sus pinturas y grabados dejan vislumbrar la vida de los personajes que las habitan, como personajes defectuosos y a veces desventurados presos de las leyes sociales, tal como sucede en la serie de seis pinturas: *Marriage à-la-mode*, pintados por William Hogarth entre 1743 y 1745, representan una puntiaguda crítica a la clase alta de la sociedad del siglo XVIII. Sus escenas moralistas muestra los resultados desastrosos de un matrimonio imprudente, satirizando el clientelismo y la estética.

Una de las escenas de esta serie es *La Tête à Tête*. Muestra la escena del matrimonio a través de una joven pareja de la que hay indicios de que ya ha comenzado a descomponerse. El marido y la mujer parecen desinteresados el uno en el otro, en medio de las pruebas de una fiesta y de la lucha de la noche anterior: la bebida, el juego y muchos otros vicios, no coincide con la imagen idílica con la que solía representarse la escena nupcial.

Desde la caricatura sin duda despierta mucho interés el grabado producido para su serie de impresiones de 1743 *Characters & Cartoons* (Fig. 33). En la parte inferior de la imagen, Hogarth ilustra la diferencia entre la caracterización y la caricatura reproduciendo tres figuras de personajes de las obras de Rafael y cuatro caricaturas. La parte superior del grabado son 100 perfiles de 'personajes', que muestran claramente que su trabajo tiene más en común con la obra caricaturesca de Rafael con la producida por los otros artistas italianos. Hogarth escribiría más adelante que durante la producción de éste grabado había tenido cuidado de variar las características de las cabezas al azar, para evitar que alguno de los retratos pudiera ser identificado como un individuo real.

Pensando en la idea platónica de que existen en todas las cosas un lado siniestro de las cosas, un doble; podríamos pensar que esa división derecha, izquierda del propio cuerpo, como la cara y la cruz, es más relevante en la obra de ciertos artistas y menos en la de otros. Sin duda Hogarth, se interesa por ese otro punto de vista no idealizado y más bien grotesco, haciéndonos reír de la evidente necesidad de lo



Fig.30 William Hogarth. 'Autorretrato Gulielmus Hogarth', 1749 Óleo sobre lienzo.



Fig.31 William Hogarth. 'Sirvientes de Hogarth', 1750. Óleo sobre lienzo.



Fig. 32 William Hogarth. 'La Tête à Tête', 1973. ▶



Fig. 33 William Hogarth 'Characters Caricaturas', 1743 Afuafuerte.

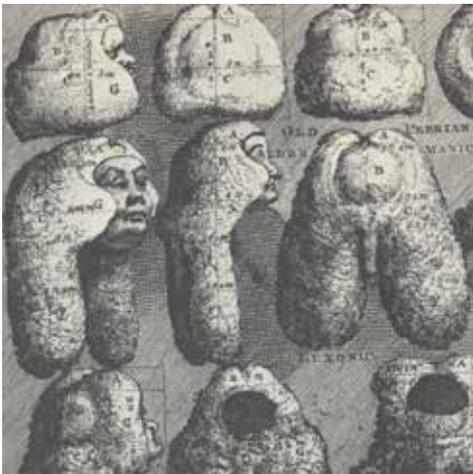


Fig. 34 William Hogarth 'The Five Orders of Perriwigs as they were Worn at the Late Coronation, Measured Architecturally'. 1761.

humano; por ello ha sido considerado un gran maestro de la sátira social y política.

La obra de Hogarth constituye un ejemplo plausible de la divergencia entre nuestros ideales y las imágenes cotidianas que los contradicen; también se interesa por desarrollar un trabajo escrito que intente abordar los motivos por los que consideramos ciertos objetos más hermosos que otros, como lo hace su obra: *'The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste'* Los grabados que hacen parte de este trabajo editorial son exquisitos, de hecho su estética nos remite a identificarlo con su época, pero su forma de estructurarlo para analizarlo podría recordarnos a algunos de los análisis modernos sobre teorías de la percepción.

El interés de Hogarth por el contenido relacionado con la experiencia representativa es lo que hace que se constituya en el ejemplo para varias generaciones de excelentes cronistas y críticos de la sociedad, en busca de emociones directas y personajes pasionales en los húmedos y broncos mundos de las tabernas. Entre ellos Francisco de Goya o dibujantes como Honoré Daumier o George Grosz, que también me interesan bastante y que vendrían a constituir un género independiente como es la caricatura.

En el libro: *"Análisis de la belleza"*, publicado en 1753, Hogarth desarrolla la teoría de la línea de la belleza que puede asociarse también a la del la creación de un rostro. Su intento pretendía igualar el ideal humanista del Renacimiento de educación e ilustración artística que pintó poesía y generalizó sus principios por escrito. Antes de publicar su trabajo Hogarth ya había incluido, su "línea de la belleza" en la paleta de su autorretrato (Fig. 35), esta imagen la utilizaría como portada para su libro y algunos grabados .

"La línea de la belleza" o línea serpentina, despierta la atención del espectador y evoca vitalidad y movimiento, según Hogarth. "El aná-

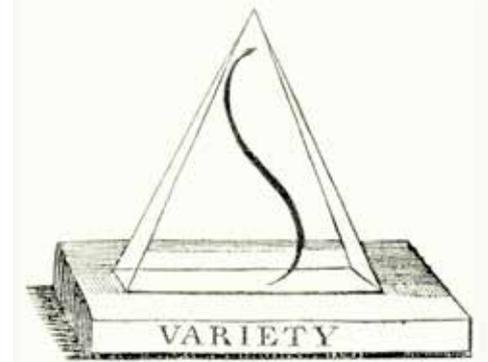
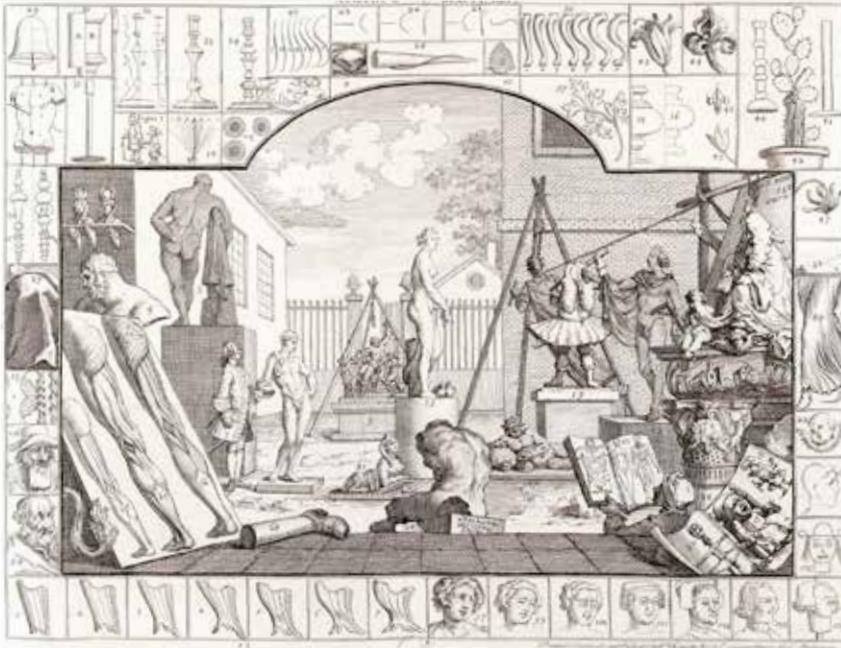


Fig. 35 William Hogarth.
'Línea de la belleza'.

lisis de la belleza" formó el centro intelectual de lo que el historiador Ernst Gombrich describe como "campaña contra el sombrío gusto de moda" de Hogarth, que este mismo describió como su "Guerra de los conocedores".

En el '*Análisis de la belleza*', Hogarth implementa seis principios, que afectan de forma independiente la belleza. Aunque cada principio tiene un efecto, este no es determinado por su peso.

El primer principio que formula como necesario para la belleza es la **aptitud**, esta no es en sí misma una fuente de belleza, pero puede ser descrita como una causa material de la misma. Aunque el factor de la aptitud en la belleza es sólo moderada, es una causa necesaria.

El segundo principio constructor de belleza es la **variedad**. Es fuente de belleza en contraposición a la noción de igualdad. La tercera idea: **regularidad**, se entiende como una forma de "variedad compuesta": sólo nos agrada cuando es sugerente a la aptitud. Al igual que la noción de simplicidad, la cual aumenta el placer de la variedad en aquello que agrada a la vista. La variedad que causa una hermosa experiencia debe ser atemperada por la simplicidad. Por el contrario: la sencillez sin variedad en el mejor de los casos no agrada.

Complejidad es un principio extraño, ya que no se deduce directamente de la conducta oficial de un objeto bello, de hecho depende de la persecución de un conocimiento y del amor que en ello se genera. Cada dificultad para comprender o captar el objeto aumenta el placer de superarlo, a fin de continuar la búsqueda.

Cantidad, por último, se asocia con la idea de lo sublime, que, cuando apareció el libro de Hogarth, no estaba aún incluida dentro de la expresión de belleza. Hogarth no habla de lo sublime, sino de grandeza. Se reconoce una gran cantidad de tener un efecto estético en el espectador sin la necesidad de variedad o ajuste de forma. Esto no debe ser exagerado, ya que podría conducir a absurdos.



Fig. 36 William Hogarth.
'The Shrimp Girl', 1740-1745.



Fig.37 Johann Heinrich Füssli, 'Self-Portrait as a Faun' El dibujo fue hecho para la escultura del 'Fauno' que fue hecha a comienzos de 1770.



Fig.38 Johann Heinrich Füssli, 'Portrait of Magdalena Hess aus', 1779.

Johann Heinrich Füssli (Zúrich, 7 de febrero de 1741 – Putney Hill, Londres, 16 de abril de 1825)

En contra posición a la ilustración, Sturm und Drang (movimiento prerromántico literario del que Fuseli hace parte) expresa su deseo por volver a la emoción y a la fantasía a la expresión de los sentimientos, los instintos y la pasión de los seres humanos.

En la adolescencia prefiere la temática macabra, erótico, satírico, burlesco, con un cierto aire caricaturesco. Surge una dualidad en su obra, por un lado influido por un espíritu románticista y por el otro lado por cierto aspecto de la ilustración relacionado a la obra de Rousseau. En ésta época comienza a afiansarce su estilo, durante 1755, 1757 combinaba realidad y expresionismo.

Su exilio a Alemania debido a un panfleto que publicó contra el gobierno oligárquico de Zúrich en 1763 y 1764 evidencia la utilidad moral que creía tenía el arte, su obra muy influida por la obra de William Hogarth, —como en Muerte de un húsar húngaro— se vincula a ciertas convicciones políticas.

En 1764-1770 se muda a Inglaterra y mientras ilustra a Shakespeare y traduce Macbeth al alemán, comienza a pintar de forma más apasionada y menos realista, quizás por ésta época empezó a alejarse de la idea rousseauniana de la bondad natural del hombre, influido por el ambiente mundano y cosmopolita de la sociedad inglesa y frente a la que empezaría a aceptar el carácter corrupto y depravado de la humanidad, reafirmando el sentido trágico del hombre. Su estilo estético se acerca cada vez más hacia el manierismo mientras que sus temas esbozan los temas típicos del romanticismo. En 1778 se establece en Roma donde definirá su estilo definitivo basado en el miniarismo, en su estilo más abstracto e imaginativo, severo y esquemático sus figuras pasan a ser estilizadas destacándolas sobre el conjunto sin apenas espacio y perspectiva, con horizontes bajos y acusados contrastes de luz y sombra.

De vuelta a Inglaterra comienza a componer temas de carácter fantasmagórico y en 1780-82 su estilo apuntar hacia el expresionismo, la pesadilla de la que hay varias representaciones es donde se expresa su interés por el carácter psicológico de una manera más intimista.

Entre 1805 y 1806 ilustró un volumen de poemas de Cowper, donde muestra una mayor influencia de Hogarth, especialmente en la expresión facial —Füssli tenía mucho interés por la fisiognomía, e ilustró el Physiognomische Fragmente de su amigo Lavater—. A partir de 1810 se intensifican las tendencias romántico-realistas, con un mayor sentido de lo pintoresco, Durante sus últimos años dibuja menos temas mitológicos y más de inspiración propia.

'Mad Kate', es un cuadro de Henry Füssli, que narra el estudio melodramático de una mujer demente, es una ilustración para un poema de William Cowper "Crazy Kate". Cowper construye a través de analogías la idea de la locura de Kate, su tono es de respeto y no menosprecio o desprecio. Kate, que en la pintura de Fuseli espera en una

roca con un vestido de satén –descrito por Cowper–, estaba enamorada de un marinero que murió en el mar y su vida fue devastada; “nunca volvió a sonreír. Y ahora ella vaga” Su ropa ahora está hecha jirones que apenas pueden cubrirla.

Ejemplo del interés de los prerrafaelistas por expresar aún los aspectos más sórdidos del ser humano pero con planteamiento quizás más humano pero con planteamiento quizás más poético que el de Fuseli es el cuadro del *Príncipes de la Torre* (Fig.39a), cuadro de gran expresividad por la simpleza del tratamiento que recae en los rostros de los chicos y la historia tras el cuadro. Cuenta la desaparición del rey de Inglaterra Eduardo V de 12 años y su hermano Ricardo de Shrewsbury de 9 años a manos de su tío. Herederos al trono e hijos del rey Eduardo IV y de Isabel Woodville. Fueron uno de los principales focos de conflicto en la etapa final de la Guerra de las Dos Rosas. Con los menores bajo su mando, Ricardo hizo valer sus derechos al trono al dar a conocer ciertos antecedentes que hacían suponer que los hijos del difunto rey eran bastardos. Aceptados tales antecedentes por el Parlamento, los jóvenes fueron declarados hijos ilegítimos. Nunca más se supo del destino de los jóvenes, ya que se le prohibió a su madre Isabel, visitarlos, al igual que a todos los que tenían contactos con ellos.



Fig.39a John Everett Millais, 'Principes de la torre', 1878.

Fig.39 Johann Heinrich Füssli, 'Mad Kate', 1806.



Fig.40 Alan Carroll
Lapiz



Fig.41 Jean-Auguste Dominique Ingres,
'Mrs. Charles Thomas Thruston born
Frances Edwards'. Lapiz



Jean-Auguste Dominique Ingres

Igual que los anteriores autores Ingres elabora una descripción de la sociedad de su época a través de retratos.

A pesar de la gran calidad del trabajo de Ingres y su delicadeza y realismo en la representación de personas, Ingres no descuida la posibilidad de acentuar la expresión hasta deformar el cuerpo si es necesario, siempre cuidando de que tal irrupción expresiva no sea lo suficientemente violenta como para no poder asumir ese 'otro cuerpo', de hecho una posible exageración en el cuello o la delgadez de ciertos dedos los suple con la magistral mezcla de delicadeza y firmeza que hace los dibujos de Ingres reconocibles.

Los cuellos largos y hombros caídos con que retrata a la mayoría de mujeres proveen de mucha más elegancia. Tales deformaciones son preferidas por la mayoría de gente en vez de la imagen real como es posible ver en la comparación entre estas dos imágenes (Fig.40).

Ingrés construye retratos que diríamos como los grandes magos de las imágenes que se parecen más que a la propia realidad; podríamos decir que en sentido estricto, Ingres no es neoclásico ni académico, sino un ferviente defensor del dibujo.

Para Marlen Dumas –pintora Sudafricana, nacida en 1953–, el retrato de Josephine-Eleonore-Marie-Pauline (Fig.44), pintado en 1853, es especialmente seductor, según dice ella misma: "Como es el caso con todos los buenos retratos, no todo el mundo está de acuerdo sobre el significado de su expresión. De acuerdo a su marido [el de Josephine-Eleonore], que era muy religioso y tímido; describió su expresión como aquel que refleja la perfección y la pureza de su carácter moral. Pero algunos críticos definen su expresión como de reserva fría y desprecio aristocrático. Es cierto que las mujeres de Ingres suelen aparecer muy pensativas, como si sus pensamientos estuvieran en otra parte o como si estuvieran despistadas. Casi como una máscara. Tan diferente de la muchacha de Vermeer, aunque igualmente magistral, la pintura de Vermeer 'Girl with a Pearl Earring' es mucho más cercana, parece mirar a sus espectadores con nostalgia y llena de deseo. Josephine es mucho más distante. Ambos cuadros tienen azul y amarillo de oro como sus colores más llamativos. Donde Vermeer es suave, cálido; el foco de Ingres es agudo.

Igual que Pietro Annigoni, Ingres combina tres técnicas distintas a la perfección: Por un lado, la ropa: es tratada tan rudamente que se parece más a una corteza que a un dibujo (Fig.41 y 42), y combinándolas con líneas caligráficas sueltas que definen los pliegues. En segundo lugar, el pelo es apretado, aunque definido con líneas fuertes que se asemejan a un grabado. Su tercera y más refinada técnica se

Fig.42 Jean-Auguste Dominique Ingres,
'Mrs. John Mackie born Dorothea Sophia de
Champs'. Lapiz.

reserva para el área principal de enfoque, el rostro. Tal forma de dibujo con una influencia ingrista fue retomada por Picasso hacia 1906 u otros artistas, tales como Dali (Fig.43).

Los retratos de Ingres también reflejan los cambios en la moda -los últimos estilos de muebles, revestimiento de paredes, porcelanas, etc- se pueden encontrar en sus retratos, así como novedades en joyas, vestidos y chales. Sin embargo, para los historiadores del arte ha tendido a permanecer esencialmente como un neo-clásico.

Fig.44 Jean-Auguste Dominique Ingres
'Josephine-Eleonore-Marie-Pauline', ▼
1851-53 Oil on canvas.



Fig.43 Salvador Dali
'Retrato del padre del artista ▲
y su hermana', 1925 Lapiz.





▲ Fig.46 Louis-Léopold Boilly 'Portraits of the Artist's Family and Servants'.



▲ Fig.47 Louis-Léopold Boilly 'Treintaicinco cabezas con expresión', 1823-1828.



Fig.45 Louis-Léopold Boilly 'Laughing Man' & "Astonished Man". estudios de autorretratos, 1823-1828.

Louis-Léopold Boilly

Conocido como el pintor más importante de la sociedad del imperio napoleónico ha sido estudiado y sacado a la luz recientemente por la historiadora de Ingres Susan Siegfried. Según ella las pinturas de Boilly reflejan las actitudes y comportamientos sociales de una de las épocas más agitadas. Sus pinturas también revelan su interés característico como espectador y el acto de ver, y Siegfried sostiene que su trabajo representa una peculiar política moderna de espectador y nos involucra en un diálogo consciente entre imaginando y visualización. De hecho, dice Siegfried, la representación de Boilly de las mujeres y niñas como objetos altamente erotizado plantea cuestiones importantes de la visión de género. Boilly emerge en este innovador estudio como una Figura intrigante que formó nuevas fórmulas pictóricas que hizo un llamamiento a los conocedores de su época y de la nuestra y cuyas obras iluminan aspectos importantes de la vida en Francia después de la Revolución.

En lo que a este trabajo respecta, me interesa el valor de su insistencia en representar claramente la imagen del otro que desarrolla el interés que Boilly parece tener por la masa y a la vez la rigurosidad con la que la trabaja, que hace que elabore estudios fisonómicos de diferentes personas pertenecientes a un grupo social, en el que sin embargo distinguimos clara diferencia entre cada uno de sus rostros. Es el caso de "Estudiantes del estudio de Baron Gros" o "Retratos de diez y seis hombres" o sus trabajos litográficos que incluyen el desarrollo caricaturizado de sus personajes entorno a una experiencia o estado concreto, como es el caso de sus "Comedores de ostras", "Fumadores y subastadores" o "La niñez"

Boilly –como muchos de los pintores de la época interesados por el retrato– además de expresar una obra extensa en el trabajo académico y de corte, también se interesaba por las figuras satíricas o caricaturescas (Fig. 47).



Honoré Daumier

Pintor y dibujante francés que en 40 años de crítica política y social creó un registro de la vida parisina de clase media de 4.000 litografías, unos 1.000 grabados en madera, y varios cientos de dibujos y pinturas. En ellos el espíritu cómico de Molière vuelve a la vida una vez más. Después de haber sido el azote de Luis Felipe y la Monarquía de Julio (1830-1848), Daumier continuó como crítico satírico de Luis Napoleón y el Segundo Imperio (1851-1870). Como hombre de izquierdas luchó por el establecimiento de una república, que finalmente llegó en 1870.

Pero ¿Qué es esta noción de “arte crítico”? Para Habermas, las “ciencias de orientación crítica”, como él las denomina –como el materialismo histórico marxista o el psicoanálisis freudiano–, se caracterizan no solo por describir hechos sociales o psicológicos sino por su pretensión simultánea de captar “relaciones de subordinación” en cada uno de esos ámbitos y contribuir a la superación de las mismas.

Si como espectadores dotamos a ciertas escenas de la obra de Daumier de contenido relacionado a la lucha de clases, como puede ocurrir en *El vagón de tercera clase* (1862), es porque en nuestra propia experiencia sensible relacionamos esa imagen con unos personajes concretos que no hacen parte de palacios o castillos, tal como sucede con la pintura realista en general, en donde el contenido social se da únicamente por el hecho de pintar escenas cotidianas que anteriormente no tenían relevancia. “Por hacer visible lo invisible” pero tales escenas no son fruto del artificio –aunque la paradoja de lo visible esté íntimamente relacionada con lo mágico–.

En *El vagón de tercera clase* (Fig.53a), como en gran parte de sus trabajos, el pintor marsellés desarrolla un tema reivindicativo de manera magistral: la dura vida de las clases populares en las grandes ciudades. La dosis de sordidez que Daumier aplica en esta obra a sus personajes genera en el espectador una sensación de ternura que contrasta profundamente con la sofisticación industrial del tren –vehículo que, a la vez, les sirve de escenario social y de fondo–. Realiza-



Fig.48 Honoré Daumier 'Les poires', 1834. Lapiz

Es interesante anotar por lo que respecta a este trabajo, como la obra de Daumier se catapultó a través de la prensa y la de otros, como es el caso de Pietro Annigoni, irrumpen en ella una vez su obra ya ha sido catapultada a la fama. Este artista fue elegido por la revista TIME para pintar al Presidente de los Estados Unidos John F. Kennedy (5 de enero de 1962), al Papa Juan XXIII (5 de octubre 1962), a Ludwig Erhard (1 de noviembre de 1963), y a Lyndon B. Johnson (12 de abril de 1968).



Fig.49 Honoré Daumier 'Le passé, le présent et l'avenir', 1834. Litografía

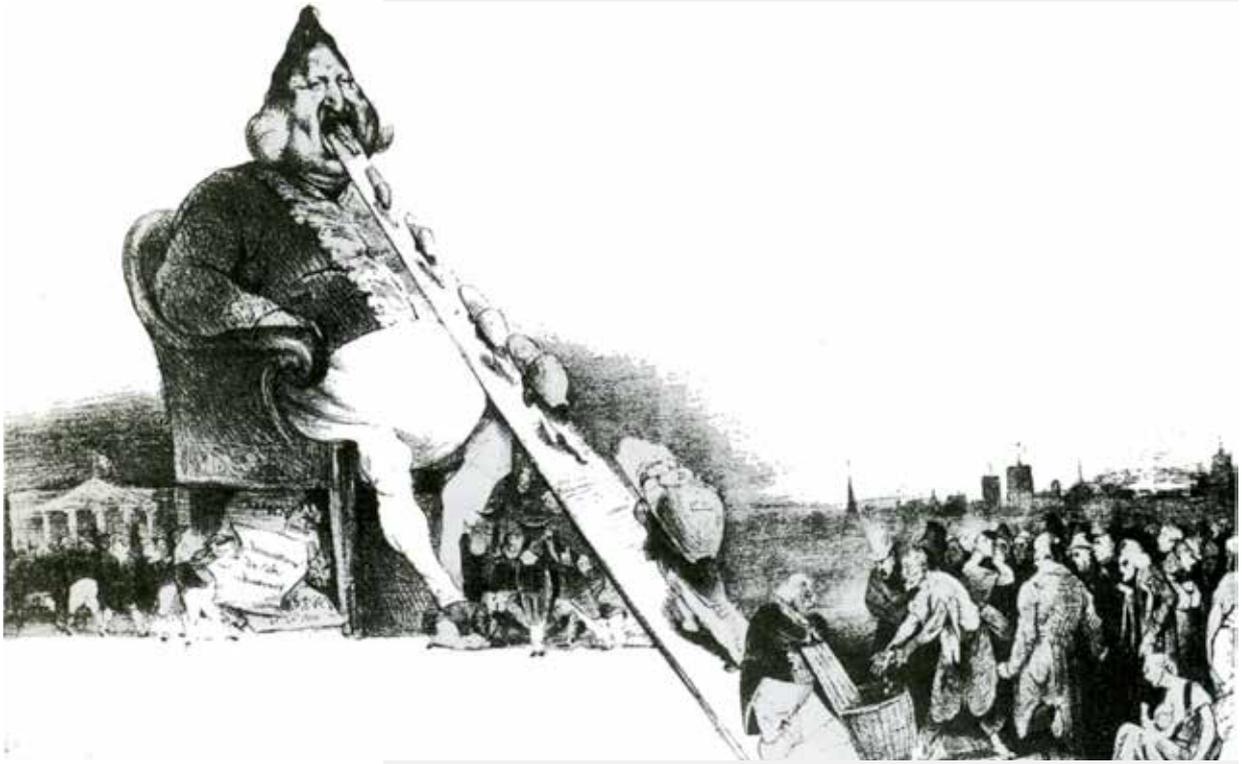


Fig.50 Honoré Daumier 'Gargantua'1832. Litografía

da entre 1862 y 1864, esta litografía confirma la inclinación del pintor hacia las causas que promueven la igualdad. La naturaleza grotesca en los rasgos de sus personajes es una característica desarrollada a través de su condición de eximio caricaturista, pero, también el resultado de su gran admiración por la obra de Goya.

Entre los pasajeros del tren podemos observar en primer plano y en el centro, estratégicamente ubicado en la parte inferior de la tela, a un muchacho de clase popular durmiendo. A su izquierda, un hombre con las manos apoyadas sobre su bastón y el sombrero a su lado, medita con un gesto de fatiga que puede significar resignación o indolencia. A la derecha del muchacho, el hombre inflamado de altanería que lleva bombín, con la vista puesta en algo "más alto", parece soportar la situación de homogeneidad que le impone el vagón con histriónica arrogancia.

Es curioso, por tanto, el hecho de que a muchos de los dibujantes críticos se les etiquete con un trabajo moralista. En un grado mayor o menor, todos los pintores y dibujantes exponen su punto de vista, a través de las escenas que escogen y la forma en que son tratadas; un dibujante que embellece, suaviza o escoge un ángulo en que se disimule mejor una nariz predominante en un retrato para que pueda ser colgado en la pared de una casa y enaltecer la Figura allí representada, propone una forma de ver el mundo y un estado de las cosas, diríamos en la definición de Heidegger del arte la-verdad-del-ser-puesta-en-obra, de la misma forma que lo hace el dibujante mordaz que no pretende ocultar ciertos aspectos deformes que todos los seres humanos tenemos.

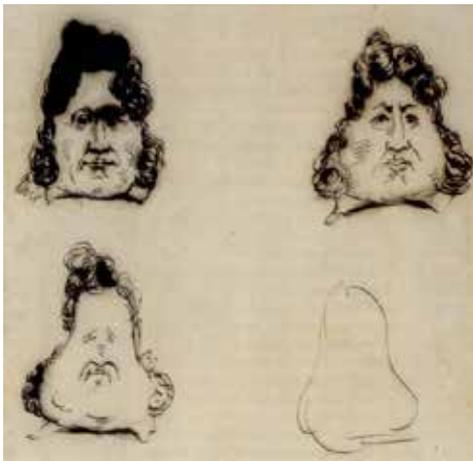


Fig.52 Charles Philippon 'La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire' 1831. Lapiz



Fig.53 Honoré Daumier 'Crispín y Scapin', 1879.

Daumier se convirtió como diría Baudelaire en un artista capaz de capturar "el heroísmo de la vida moderna", precisamente por su especial deseo de retratar no solo con la idea de la apariencia sino con todo aquello que hacía parte de las apariencias.

Sobre trabajos en la actualidad quisiera resaltar obras o series concretas que permitan pensar el estudio del otro a través del dibujo.

La cabeza del rey en forma de pera esta inspirada en la fórmula caricaturesca encontrada en 1831 (Fig52) por Charles Philipon (director de la revista de caricatura "Le Charivari"), y con frecuencia luego adoptada por Daumier: A partir de diciembre del 1831 con otro grabado como "Gargantua" (Fig50), "Le Cauchemar" (Fig54) y "Masques", donde, entre los rostros gesticulantes de Figuras del régimen representados como máscaras de carnaval, Figura en el centro una pera que aparece muy borrosa (debido al riesgo del delito de ofensa a la persona real). En 1834, a pesar de su conflicto con la ley, Charles Philipon, describe públicamente en el periódico, el proceso de pasar de los rostros reales a una pera (Imagen 20). En cuanto al tema de la



Fig.54 Honoré Daumier
'Le Cauchemar' 1832. Litografía



Fig.53a Honoré Daumier 'The Third-Class Carriage' 1863.

cabeza con tres caras, se refiere a la iconografía de la antigua alegoría de la prudencia, pero, ya que se asocia aquí con el principio de tiempo leyendo de izquierda a derecha, se refiere más específicamente la Alegoría de la prudencia Titian (National Gallery, Londres), triple retrato del artista, su hijo Orazio y su sobrino Marco, uno de edad, un adulto y un niño en paralelo con los jefes un lobo, un león y un perro. Este famoso cuadro ya estaba en Inglaterra en ese momento, pero no podemos descartar que Daumier, cuya cultura artística era amplia, teniendo conocimiento a través de una copia, por Tiziano fue aprobada en colecciones parisinas del siglo XVIII.



Fig.51 Honoré Daumier
'Masques' 1831. Litografía



Fig.55 Miquel Quílez Bach 'Faceta con historia' Detalle y obra final. Retrato Antonio Alegre, Decano de la Facultad de Economía y Empresa.

CAPÍTULO II

La percepción del rostro

La mayoría de análisis del rostro entienden que su percepción depende de varios registros y que ellos, como la mayoría de objetos que percibe el lenguaje se yuxtaponen o cruzan. Podríamos decir, haciendo una somera síntesis, que el problema de las diferentes interpretaciones reside en cuáles son estos registros, como se constituyen, como se jerarquizan o como predomina uno sobre el otro.

Para abordarlo de forma genérica y poder llegar hasta la relación del rostro con la alteridad, hemos decidido analizarlo partiendo de las dos categorías que suelen ser más aceptadas, aquello podríamos apuntar desde la razón y aquel otro cuerpo que no lo es, o rostro sensible.

El desarrollo del propio cuerpo de este trabajo es un intento por llegar a esa alteridad del rostro, a la posibilidad de cuestionar el límite entre lo que veo y lo que soy. El concepto de alteridad que se me antoja difícil en la teoría, por la sobreposición de otros conceptos, principalmente la unidad del ser y la línea teórica que se ha construido entre el yo y el otro; pero que en cambio me parece más evidente en cuanto a la práctica del dibujo se refiere; donde convivir con la confusión y no evidente separación de lo otro es cotidiano, por cuanto las manos y el pensamiento no actúan al unísono y el dibujo exige siempre su propia independencia como si no perteneciera a un cuerpo, ni del dibujante, ni el dibujado.

En éste sentido, éste análisis, busca nexos entre la práctica y el mundo de la interpretación, o lo que aquí nos ocupa, el lugar de la palabra, diré que existe una base empírica, aunque como 'creyente' del arte asumo que hay expresiones que no son abarcables por ninguna palabra. Pretendo reflexionar no tanto sobre ¿Qué es el rostro? Sino como si fuese una pregunta her-

menéutica ¿Qué queremos decir con el rostro? Con el rostro, tal como plantea Emmanuel Lévinas (1906), es fundamental en la interrelación con el otro y por tanto la propia constitución del ser. Abordaré por cuanto me parece necesario algunas consideraciones del rostro desde la perspectiva más esquemática y posteriormente me dedicaré al tema en si de éste trabajo que es su registro sensible.

Así pues, la primera parte de este capítulo se ocupará brevemente de algunas de las apreciaciones científicas o pseudo científicas desarrolladas a través la fisonomía y actualmente desplazados a una perspectiva psicología o antropológica, me interesa resaltar especialmente en este apartado los inicios de la fisonómica por cuanto estuvieron muy unidos a un desarrollo simbólico del dibujo anatómico. Más adelante como parte de la percepción describiremos brevemente algunas anotaciones sobre las partes que componen el rostro y los atributos principales a través de los cuales se suele estudiar el rostro. Este desarrollo esquemático es esencial plantearlo como complemento del análisis, no solamente porque hay información importante para reflexionar sobre nuestra percepción del rostro, sino porque la propia división del pensamiento que se desarrollará en una segunda parte sobre el ‘rostro sensible’ evidencia diferentes enfoques del análisis sobre el rostro y las posibilidades que ofrece la propia perspectiva del dibujo.

Esta segunda parte se extenderá en los aspectos sensibles del rostro relacionados con la constitución del propio sujeto desde una perspectiva más psicoanalítica y de análisis del propio dibujo para intentar alumbrar, suponiendo siempre una zona de penumbra, los aspectos más importantes relacionados con el rostro y su enunciación del otro como imagen, rescatando parte del trabajo de Emmanuel Lévinas sobre la alteridad.

1. Registro cognitivo del rostro

Es interesante recordar que el origen de la palabra rostro en griego –rostrum– se refiere a las prominencias de la cara o ‘punta’ de los animales, concretamente al pico de ave, hocico del cerdo o morro de otros animales. Ya su etimología nos habla de ciertas características sobresalientes del rostro, diríamos que la división de sus partes nos permite construir rápidamente rasgos muy descriptivos en la persona a la vez que estos determinaciones no son sin embargo suficientes¹².

12 La perspectiva fenomenológica ha aportado interesantes relaciones de cómo nuestras creencias revelan rasgos distintivos de nuestra percepción. Esto se ejemplifica en la obra de Ernest Gombrich en general, pero muy concretamente, sobre el rostro, en una obra corta suya: “La Máscara y la cara” Gombrich recoge manuales de gesticulaciones elaborados a partir de rostros muy sencillos en los que ya identificamos la intención de cada rostro.



Fig.57b Andrea Lucio, partes del rostro. Acuarela sobre papel.

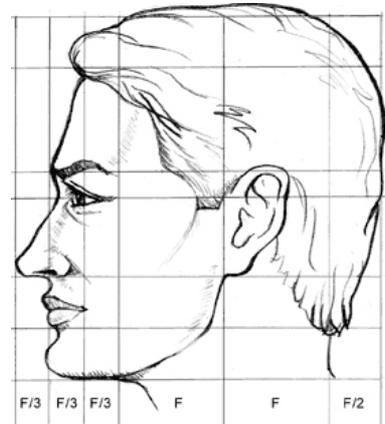
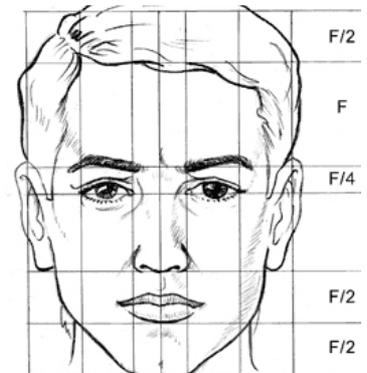


Fig.57 Diagrama muy utilizado en los manuales de dibujo sobre las proporciones del rostro.

Podríamos decir que hay, por un lado, un ejercicio de reconocimiento, un trabajo de distinción, de separación de las características propias de cada rostro que nos permite analizarlo, ficharlo y reproducirlo; de otra parte la construcción holística nos permite distinguir una persona de otra, reconocemos a un solo sujeto en lo que Ernest Gombrich (1909-2001) denominó constancia fisionómica¹³.

De hecho la pintura ha reflejado muy bien esas dos formas de reconocer el rostro a través de dos tipos evidentes de procedimientos:

El pintor capta unas veces el rostro como un contorno en una línea envolvente que traza la nariz, la boca, el borde de los párpados y hasta la barba y el casquete: es una superficie de rostrificación. Otras, en cambio, el pintor trabaja con trazos dispersos tomados de la masa, líneas fragmentarias y quebradas que indican aquí el estremecimiento de los labios, allí el brillo de una mirada, y que generan una materia más o menos rebelde al contorno: son rasgos de rostredad.

(Deleuze, 1986, p.132)

Sin embargo el rostro, la imagen de este es un corte en sí, un corte del cuerpo en el sentido físico pero en el sentido narrativo, puramente visual posee una propia entidad, este es el motivo por el que, el rostro en el cine es el primer plano o el plano más emotivo; el plano que se utiliza para narrar la empatía es el rostro. Para Deleuze el primer plano más que un efecto de amplificación es un cambio de dimensión, es un cambio de espacio, de la narración global y común a la personal.

El motivo por el que la mayoría de tratados y manuales de dibujo divide en secciones el rostro (Fig.57) es porque nuestra mirada y, por tanto, nuestro conocimiento tiende a segmentar el rostro para poder recordarlo, analizarlo y reproducirlo. De hecho, la disputa o variación de teorías respecto a su estudio suele concentrarse en las parcelas de segmentación o en eso que se ha llamado canon. El módulo de la mayoría de cánones ha sido la cabeza –Policleto, escultor del siglo V a.C. Atribuía una altura perfecta a la de siete veces la altura de la cabeza–, aunque los egipcios utilizaron para la representación escultórica de la figura humana, la práctica del canon, pero en lugar de tomar la cabeza como módulo, lo hicieron con el puño. Durante siglos, filósofos, humanistas y fisónomos concibieron el rostro a semejanza del cuerpo humano como una unidad dividida en tres partes: el cuerpo estaba formado por la cabeza que encarnaba la inteligencia, el pecho que representaba la sensibilidad y el vientre que correspondía a lo instintivo. Por su parte, el rostro estaba formado por la frente y los ojos, que encarnaban la inteligencia, la nariz, que representaba la sensibilidad y la boca, que a su vez era espejo de la sensualidad y de lo instintivo. La importancia del nivel simbólico del rostro puede verse en los dibujos de niños, quienes suelen detallar mucho más la



Fig.56 Leonardo Da Vinci: 'Proportions of the Head'.



Fig.56a Leonardo Da Vinci: 'Proportions of the Face', 1489.

¹³ Gombrich, 1983, p.17.

cabeza que el resto del cuerpo, que generalmente es reducido a cinco palos.

Es curioso comprobar que aunque la fisionomía tiene como materia general el estudio de todo el cuerpo la mayoría de autores se centraron exclusivamente en el estudio del rostro. La metodología se aborda primero de forma general, estudiando proporciones y estructura de las partes: ojos, frente, narices, etc.

Los juicios de valor en el registro cognitivo se establecen según forma, tamaño, color y otras características, en todas estas variantes el análisis racional compara, separa y jerarquiza. Tal como resumiría Sebastia Serrano: “los mecanismos de reconocimiento de caras, que tenemos interiorizados en nuestro cerebro, son de los más sofisticados que podamos encontrar en el tabernáculo de nuestras competencias (Quilez, 2002, p.12)

Para Le Brun la correspondencia de proporciones se explica a través de líneas que cruzan el rostro, un sistema, más complicado, que no solamente le sirve para distribuir los aspectos del rostro sino para interpretar en el movimiento de líneas rasgos mentales de sujeto o animal: sobre un dibujo previo de la cabeza traza una serie de líneas siguiendo la distribución de los órganos del rostro, pero atendiendo sobre todo a la composición y al organigrama de los ojos, esta teoría la intentó demostrar sobre con los dibujos en los que superpone un triángulo equilátero, en esta operación se comprueba el carácter voraz, frugívoro o valiente del animal, dependiendo de que una de las rectas del equilátero atravesase o no el hocico (Fig.58).

¿Qué pretendía Le Brun analizando el rostro? Quizás descifrar el enigma evolutivo por el que el hombre había desarrollado el pensamiento y la posibilidad de dibujar los científicos de la época ya habían entendido que “en el espacio de comunicación facial está presente una buena parte de nuestra historia evolutiva” (Quilez, 2002, p.12)

En efecto, la complejidad del rostro se expresa en dos niveles; el desarrollo físico de cada una de sus formas y en el desarrollo expresivo de su aspecto global. A continuación desarrollaré brevemente estos dos niveles.



Fig.58 Charles Le Brun: croquis de fisionomía de animales a partir de los ojos, 1698.

1.1. Las partes del rostro

1.1.1. Los ojos

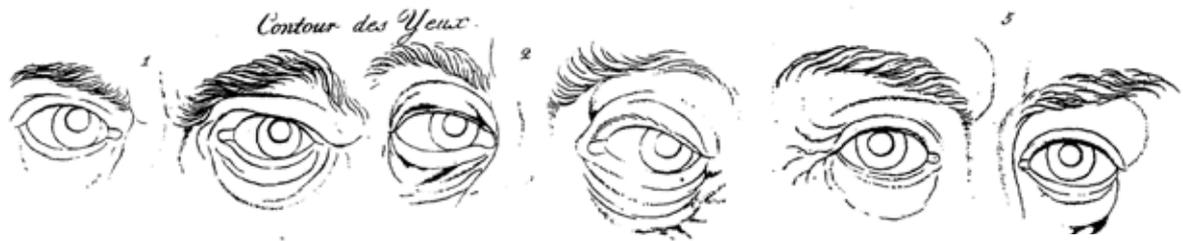


Fig.59 Johann Caspar Lavater: Grabados de la obra 'Essai sur la Physiognomie Destiné à Faire Connoître l'Homme & à le faire Aimer', 1789.



Fig.59a Charles Le Brun 'Eight eyes'. Engraving after C. Le Brun. Iconographic Collections Keywords.



Fig.59b Charles Le Brun 'Designs of ears and eyes'. Engraving after C. Le Brun. Iconographic Collections Keywords.

Los ojos para muchos pintores han sido quizás la parte más importante del rostro, ya que de ellos depende gran parte de la expresión del rostro por cuanto su carga simbólica de respuesta, 'la mirada' interpela al pintor a la hora de imprimir al rostro y luego al espectador cuando éste observa un dibujo. Una de las razones por las que la mirada resulta tan atrayente es porque los ojos forman un conjunto de sucesivos arcos concéntricos; pupilas, iris, párpados, etc. están ordenados concéntricamente formando una espiral sucesoria. Aunque son la primera barrera de ojo, las cejas son también la frontera más definitoria de esa cadena expresiva de la mirada ya que tienen la propiedad, más que ningún otro elemento, de condicionar todo el conjunto expresivo.

A pesar de su importancia la recomendaciones de cómo abordar el dibujo de éstos difiere en cada autor, para Cellini, por ejemplo, los ojos eran la última parte del cuerpo que debía ser pintada debido a su importancia:

El más bello animal que creo la naturaleza es el hombre, y su más bella parte la cabeza. La mejor y más bella cosa que es posible admirar en ella son los ojos, de modo que el hombre que desee retratar a éstos, por ser tales como hemos dicho, necesita mucha más habilidad que si se tratara de cualquier otra parte del cuerpo.

(Cellini, 1949, p.206)

Por el contrario para José de Rivera la enseñanza de un dibujo anatómico tendría que comenzar por los ojos, comenzando por un contorno esquemático de éstos y avanzar progresivamente hacia dibujos más complejos¹⁴.

Para Le Brun los ojos son parte esencial y a ellos dedica especial atención en sus dibujos, de los doscientos cincuenta dibujos que presenta a sus colegas en la sesión de la Academia en marzo de 1671, una buena parte son sólo ojos. Es en los ojos donde se centra su trabajo de analogías, ya que es donde menos diferencias anatómicas pone Le Brun entre hombres y animales, consiguiendo así el acercamiento deseado desde el punto de vista expresivo que tantos admiran (Fig.60).

En el texto de Giovanni Battista Della Porta uno de los que más influyó en los artistas de la época, aparecen nada menos que veinticuatro capítulos dedicados monográficamente al tema de los ojos.

Actualmente trabajos doctorales como el de Jose Luis Pajares (2001) que solo se centra en la expresión de los ojos y su importancia en el rostro como componente emotivo de la expresión da clara evidencia de que es quizás la parte del rostro que más lecturas puede suscitar.

1.1.2. La Nariz

Para Leonardo Da Vinci quien divide el rostro que debe ser recordado en cuatro partes curiosamente no incluye los ojos: “Modo de conservar en la memoria y dibujar el perfil de un rostro, habiéndole visto solo una vez [...] es menester encomendar a la memoria la diferencia de cuatro miembros diversos, como son nariz, boca, barba y frente.”

En cambio a la nariz le otorga un valor especial en su tratado, incluyendo diversidad de valores a la nariz que posibilitan la identificación del rostro en el capítulo *Diferencias de los rostros*: “Las partes que constituyen la mediación o cañón de la nariz, son de ocho modos diferentes”, después de describirlos detalladamente, continúa, “La unión de la nariz con el entrecejo es de dos maneras: o cóncava o recta. La frente varía de tres modos: llana, cóncava ó llana. La llana puede ser convexa en la parte superior o en la inferior, o en ambas, y también llana generalmente” (Da Vinci, 1954, p.39). Esta relación de Da Vinci, da cuenta, del valor expresivo que le otorga a la nariz y su intención de sistematizar las diferencias del rostro.

Para Da Vinci como para muchos otros pintores la iluminación es fundamental para dibujar cualquiera de las partes del rostro, pero

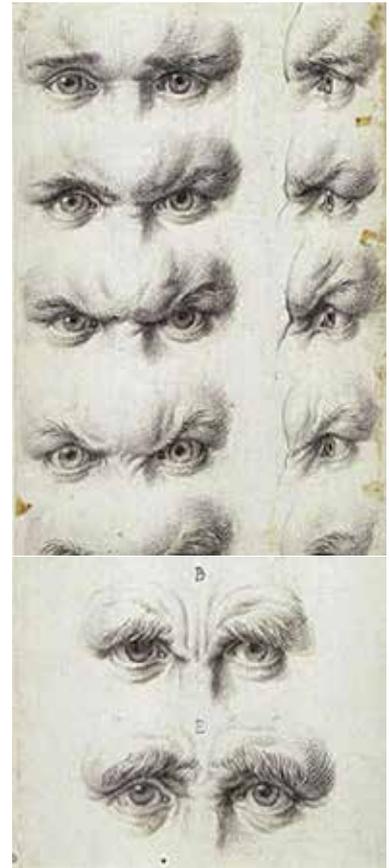


Fig.60 Charles Le Brun 'análisis de ojos', 1698.

¹⁴ Libro de principios de siglo XX para aprender a dibujar, basado en las obras de Joseph Ribera, llamado vulgarmente El Españolito R.L.



especialmente para la nariz ya que como valor prominente de la cara puede tan solo ser notada cuando se trata de una luz frontal en la sombra inferior y la sombra de las dos fosas nasales o puede ensombrecer parte de la cara si la luz es lateral y la nariz prominente. Así pues, a diferencia de los ojos, su dibujo se relaciona menos con un contorno y más con la luz que la ilumina.

A pesar de que la nariz fue considerada el órgano de la sensibilidad en la división de la triada del rostro, en la pintura no encontramos muchos ejemplos en los que haya recibido un tratamiento singular. Uno de ellos es el retrato que Piero Della Francesca realizó en 1472 de Baptista Sforza, donde el retratado aparece de perfil ante un vasto paisaje. Según cuenta una descabellada leyenda, el duque había perdido el ojo derecho y se había hecho recortar el nacimiento de la nariz para ampliar su campo de visión.

1.1.3. La boca

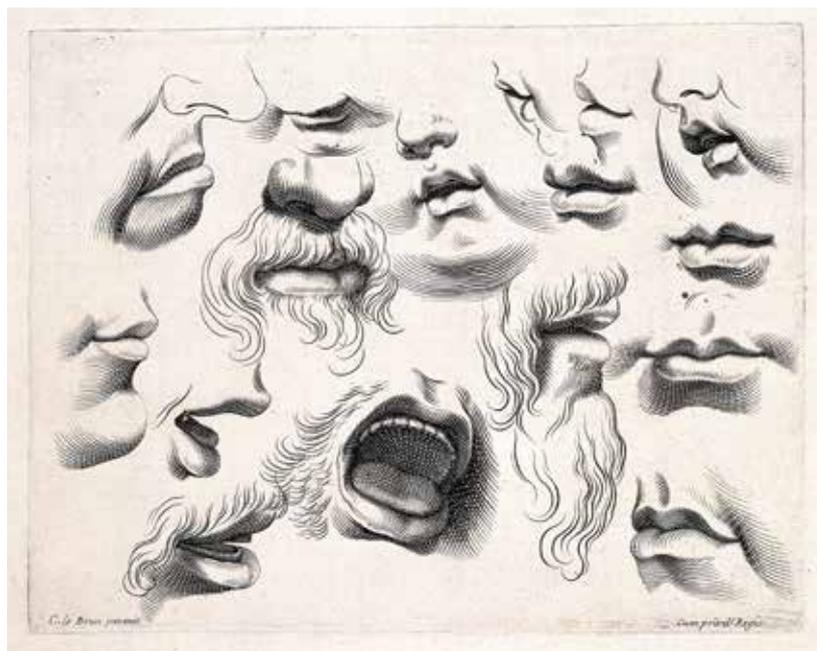


Fig.60a Charles Le Brun 'Designs showing the lower half of the face in various physio'

La boca es sin duda uno de los elementos que más cambia las posibilidades expresivas del rostro, en el tratado de Leonardo Da Vinci esta siempre ligado a la acción, de tal manera que su utilidad es nombrada en fragmentos como: *Del representar a una figura en acto de hablar con varios* o *De la risa y el llanto, y su diferencia*, basando la diferenciación de la expresión en el juego de entrecejo y boca: “El que derrama lágrimas, levanta el entrecejo y une las cejas, arrugando aquella parte, y lo extremos de la boca se bajan; pero en el que ríe están levantados, y las cejas abiertas y despejadas” (Da Vinci, 1954, p.39).

Existe una línea, a veces manifiesta y otras veces más oculta, que ha centrado la representación del rostro en la boca. La boca ocupó el punto central de la geografía del rostro en la Edad Media. En las representaciones de Brueghel o del Bosco, o en el Gargantúa de Rabelais, la boca en su función de absorber o deglutir y de gritar es uno de los principales órganos del hombre. Aunque en el Renacimiento la geografía del rostro se transforma y la boca pasa a ser un elemento más con sus propias funciones expresivas y psicológicas, a lo largo de la historia de la representación del rostro se puede rastrear esa línea que incide en la dimensión grotesca y en la boca, con su contenido cómico y moralizante o con su desesperanzadora negatividad. Y en esa línea que va de Brueghel a Bacon, destacan: Goya, Grandvillla, Munch, Kubin o Picasso.

1.2. Atributos

No puedo aquí nombrar todos los atributos relacionados al rostro, así que solo me dedicaré a aquellos tres sobre los que versan la mayoría de estudios de los cuales depende nuestra identificación y por tanto relación de expresividad.

1.2.1. Semejanza

Un primer asunto, en el que confluyen la mayoría de los testimonios es que un retrato combina dos intenciones o es la síntesis de una doble tarea: *captar los rasgos distintivos del modelo* o plasmar a la vez *las características psicológicas y físicas*. El retratista no lidia sólo con las características más evidentes sino que debe buscar o explorar en otras que están agazapadas en la cara de su modelo. Por eso, en algunos casos, es necesario entrar en relación con el retratado, conocerlo a fondo, estudiarlo, se dice que los buenos retratistas deben conocer a la persona para lograr *captar su esencia*:

Resulta sorprendente nuestra capacidad para distinguir un rostro [...] Podemos deducir, entonces, que la semejanza y sus misterios representan la faceta básica de un retrato, y que este habría de poseer en buena lógica la posibilidad de reconocer el presunto retrato con rasgos individualizados que permitan identificarlo.
(Quilez, 2011, p.23)

Y ahora que menciono lo de conocer al retratado, destaco otra definición: los retratistas tienen que “meditar en el sujeto”, afirma Michael Gillette. Es decir, volver esa cara un sitio para el análisis, la exploración minuciosa o un laboratorio de alta fisionomía. Estudiar una forma de los ojos o de los párpados, la anchura de la frente, el rictus de un gesto, la altura de los pómulos, la sutil comisura de los labios, el basamento de un mentón. Estudiar una cara es descubrir en la faz de un individuo aquellos rasgos esenciales que lo convierten en un rostro. El retratista, según ello, no pinta caras sino que revela rostros.

A la construcción de la forma del rostro en dibujo y en pintura se llega a través de la observación y el análisis comparativo pero existen disciplinas, como la antropología forense, que tienen procedimientos muy pautados para la identificación de un esqueleto. El nivel de semejanza se

evalúa de conformidad a una serie de aspectos como: el sexo, la edad, la constitución corporal, el perfil, la región ocular, la región nasal, la región bucal, la región del mentón y finalmente, la impresión global de la reconstrucción. Esta forma de procedimiento métrico, también es utilizado en la pintura para las proporciones iniciales pero a medida que el procedimiento avanza el interés se desplaza más allá de la forma.

La semejanza fue un valor fundamental y constitutivo del valor de *conjunto* de la tradición clásica sin que ella implicara como hoy en día la clasificación y jerarquización de mundo¹⁵, Foucault afirma que el paulatino deterioro de esta forma de relacionarnos con el mundo esta ligada al propio horizonte del conocimiento, al cógito cartesiano (1984, p.26-34). Las artes, en especial la pintura y el dibujo como hijas de tal tradición, no pueden, a pesar del paso del tiempo, despojarse de ese saber genealógico que las engendró:

Desde el punto de vista de la estética [...] lo más oportuno es comprobar que precisamente la pintura del siglo XX –en tanto liberada de la preocupación técnica de tener que producir la semejanza –se ha ocupado de demostrar, esto es, de pensar sus límites. [...] La imagen fotográfica es creíble porque es objetiva, pero tanta objetividad se debe únicamente a la notable insistencia de la historia de las imágenes en la realidad del referente: en resumen, esta posición.[...] La antigua necesidad de esencia mágica o religiosa, de un doble del mundo, se ha convertido en un hecho de la historia de las imágenes: a este precio, la semejanza ha conservado su lugar central en la empresa artística. (Aumont, 1998 p.201,207)

Curiosamente un atributo como la diferencia no suele incluirse en la mayoría de estudios sobre el rostro aunque indirectamente se le nombre al hablar de semejanza. Como veremos más adelante en el capítulo III (p.69), estos factores o atributos que explican la conformación del rostro son unos y no otros porque se adscriben a un discurso concreto que sintetizándolo podríamos decir se relacionan a la idea de *identidad*.

1.2.2. Familiaridad

La construcción del rostro del otro esta medido por ciertas nociones de relación subjetiva como la familiaridad o la unidad como presencia de un otro. En la cuestión de familiaridad algunos estudios American Psychological Association demuestran como el reconocimiento inter-racial está medido por nuestras propias nociones del rostro y nuestra familiaridad con él. En un estudio de esta Asociación, se demuestra que nuestra capacidad de discernir un rostro de otro depende del contexto. Según sugieren, cuando vemos razas con las que no estamos muy familiarizados, en lugar de distinguir categorías faciales: “esa chica de nariz chata y ojos rasgados” simplemente lo guardamos en el cajón de raza “esa chica negra”.

Este ejemplo nos demuestra cómo el reconocimiento del rostro, el sentimiento que nos asegura

15 “Estas modificaciones pueden resumirse de la manera siguiente. Por lo pronto, sustitución de jerarquía analógica por el análisis: en el siglo XV se admitía de antemano el sistema global de correspondencia (la tierra y el cielo, los planetas y el rostro, el microcosmos y el macrocosmos) y cada similitud singular venía a quedar alojada en el interior de esta relación de conjunto; de ahora en adelante, toda semejanza será sometida a la prueba de la comparación, es decir, no será admitida sino una vez que se encuentre, por la medida la unidad común o más radicalmente por el orden, la identidad y la serie de las diferencias. Por lo demás, el juego de las similitudes era antes infinito; siempre era posible descubrir nuevas y la única limitación provenía del ordenamiento de las cosas, de la finitud de un mundo encerrado entre el macrocosmo y el microcosmos. Ahora va a ser posible una enumeración completa: sea bajo la forma de un inventario exhaustivo de todos los elementos que constituyen el conjunto en cuestión; sea bajo la forma de un poder en categorías que articula en su totalidad el dominio estudiado; sea en fin bajo la forma de un análisis de un cierto número de puntos, número suficiente, tomado a lo largo de toda la serie” (Foucault, 1984, p.61)

que la cara que vemos ha sido previamente conocida, responde no solamente a una imagen que se vuelve a ver, sino también a un grupo de características compartidas, que hacen diferenciar a un grupo étnico de otro; lo cual hace que seamos más receptivos a las pequeñas diferencias de los conjuntos faciales con los que hemos estado familiarizados y menos sensibles a las grandes diferencias de características faciales ajenas a nuestra cotidianidad. Ello, sin embargo, no está necesariamente supeditado a nuestro propio rostro y más a la relación con el otro, pues ciertos estudios demuestran como el niño criado en un grupo con características faciales distintas a las propias puede sentirse distinto, pero, sigue viendo el conjunto de las características de su grupo como las propias y por tanto las distingue.

Según el proceso en la percepción facial que desarrolla Bruce y Young (1986), el evento del reconocimiento se sucede en dos fases que podríamos reducir en: una primera, codificación estructural de las características faciales que permitirá la construcción de una representación visual; lo cual implica diferentes tipos de información facial como: a) patrón facial que implica la identificación del estímulo visual como perteneciente a la categoría de las caras; b) de las características particulares del rostro que permitirán reconocer semejanzas o diferencias entre rostros; c) de las expresiones faciales; d) del lenguaje facial: movimientos orolinguofaciales, lectura labiofacial. La segunda fase implica el reconocimiento facial, mediante su comparación con las huellas de memoria de caras previamente aprendidas y almacenadas. En el caso de que se encuentre una huella de memoria facial de configuración similar a la representación se produce un sentimiento de familiaridad y se activa el acceso a su reconocimiento.

Esta tarea es realizada por las unidades de reconocimiento facial que serían un almacén de las huellas de memoria de caras previamente conocidas y que establecen una conexión entre la representación y la memoria semántica o nodos de identidad personal.

La cara es una de las estructuras anatómicas que más músculos posee y los elementos que componen una cara pueden adoptar formas y disposiciones diferentes. Por otro lado, casi todas las caras están compuestas por los mismos rasgos y en disposiciones similares, de modo que la diferencia entre una cara y otra es cuestión solo de matiz, pudiendo encontrarse una variabilidad inmensa que va desde caras muy diferentes a otras bastante semejantes. Así pues podemos hablar de una variabilidad relativa a la dinámica de la cara de una misma persona, y una variabilidad procedente de las diferencias entre unas personas y otras.

Sin embargo, podríamos ser capaces de identificar a una persona de sesenta años en una fotografía tomada cuando tenía treinta años o incluso diez. La apariencia de esa persona es muy diferente en cada edad, pero conserva una identidad que somos capaces de reconocer¹⁶. Igualmente somos capaces de reconocer a esa persona aún cuando adopte distintas expresiones faciales.

1.2.3. Unidad

Podríamos considerar dos posibles estrategias diferentes al codificar una cara: rasgo a rasgo, de acuerdo con un esquema previo (Penry, 1971); o de forma global u holística y no procesando sus rasgos específicos por separado (Kuehn, 1974).

Las principales teorías sobre el procesamiento de caras proponen que éstas no se percibirían como una colección de rasgos individuales, sino como un todo integrado, donde los distintos rasgos se relacionan entre ellos, creando la impresión particular de una persona. En este sentido hay múltiples investigaciones, cito a continuación aquellas que me parecieron más interesantes:

La de Moscovitch, Winocur y Behrman (1997), quienes hallaron que cuando se presentaba una

16 Gombrich, 1983, p.20-22.

fotografía fragmentada a personas cuya percepción de caras era débil no podían identificar que era una cara. Así, parecen ser actividades distintas el procesamiento de los rasgos faciales y la identificación de una persona en su unidad (Benton y Allen, 1972). Tal efecto de identificación unitaria del rostro hace que podamos identificar a una persona desde su juventud hasta su vejez, aunque los rasgos concretos hayan modificado considerablemente, el aspecto global del rostro y ciertas características expresivas siguen siendo inconfundibles.

Otra realizada por la Universidad Complutense de Madrid (Arévalo, Barrio, Blanco y Manzanero, 2007), nos lleva a reflexionar sobre la importancia de la posición metodológica y epistemológica en el rostro y las diferencias entre los experimentos que consideran el ‘todo’ como un sistema más complejo que una mera suma de sus elementos constituyentes y la evaluación por rasgos al procesar una cara. Según su investigación: “la condición holística se presentaron diez secuencias de seis caras cada una, para a continuación mostrar una cara para discriminar si estaba presente en la secuencia anterior. En la condición por rasgos se presentó una cara y seguidamente seis ejemplos de cada rasgo para identificar el correspondiente a la imagen previa. Los resultados mostraron que el reconocimiento holístico incrementa la probabilidad de aciertos en comparación con el reconocimiento por rasgos (89% vs. 66%). Los resultados más llamativos fueron que el reconocimiento holístico facilitaba la discriminabilidad respecto al reconocimiento por rasgos ($d'=4.83$ vs. $d'=2.26$)”

No obstante, algunos autores (por ejemplo, Bruce, 1988) proponen que lo más útil para reconocer a una persona podría ser un método sintético que implicaría un análisis del grupo del rostro como un todo y de los rasgos relevantes de la misma. En esta dirección, diferentes investigadores proponían que la percepción de rostros se desarrollaría mediante un procesamiento en paralelo, de forma que todos los rasgos se percibirían al tiempo (Bradshaw y Wallace, 1971).

Por otro lado, diversas investigaciones han encontrado que no todos los rasgos de una cara se procesan de igual forma. Luria y Strauss (1978) encontraron que la nariz, los ojos y la boca atraen la mayor parte de nuestra atención. Mientras que Manzanero y López (2009) encuentran que la boca y los ojos se reconocen mejor que la nariz. Por su parte, Laughery, Alexander y Lane (1979) afirman que pocas personas dan importancia a las orejas en su descripción. Sin duda, las aproximaciones cognitivas reflejan muchas de las intuiciones que se desprenden de la práctica artística, aunque estas no llegaran un campo de definición tal como el que proporcionan las estadísticas.

Ya, Da Vinci recomendaba desarrollar la identificación de las partes del rostro mediante un sistema de clasificaciones, para lo cual hay que dividir el rostro en cuatro partes: frente, nariz, boca y barbilla y luego estudiar las variadas formas que pueden adoptar, una vez haya guardado en la memoria tales divisiones podrá retener rápidamente una cara. Ésta teoría resume la importancia de los niveles de conocimiento que hemos venido describiendo: por un lado las partes y por el otro lado, las interrelación de las partes en la construcción de la unidad, aquello que llamamos rostro. Puedo decir que en mi experiencia, la elaboración teórica o descriptiva del rostro tiene efectos reducidos a la práctica en sí, los procedimientos y posibles resultados se desarrollan de formas muy diferentes. Tal como afirma Da Vinci, la retención de un rostro se ejercita mediante la práctica y eso puede influir desde un aspecto profesional pictórico, es decir, la destreza para retratar a alguien; hasta la superficial agilidad de distinguir a otros en la calle.

Desde el campo de la ciencia la unidad ha sido identificada recientemente a una codificación –ADN– en esta vertiente trabajos como el de Heather Dewey-Hagborg se cuestionan por las ciencias de la recolección y utilización de la información genética o muestras forenses llamadas ‘Forensic DNA Phenotyping’ (FDP) o ‘molecular photofitting’,” que es desarrollado por un puña-

do de científicos y empresas en todo el mundo. Científicamente hay algunos rasgos, como el color de ojos y pelo, que pueden ser predecidos a partir del ADN con un alto grado de certeza; sin embargo el grueso del FDP se basa en materiales compuestos estadísticos derivados algorítmicamente, este procedimiento responde por un lado a una construcción compleja técnica y por otro lado a la idea *naive* de que los sistemas técnicos son cajas neutrales, que no reflejan los supuestos y las motivaciones de sus diseñadores. El desarrollo de estas tecnologías supone que nos preguntemos nuevamente sobre las posibilidades de la representación y los vínculos de esta con sus motivaciones.

El desarrollo del FDP se inicia con un conjunto de datos de escaneos faciales 3D y muestras de ADN tomadas de participantes en la investigación. Estas exploraciones se procesan para crear lo que se llama 'face space', una representación probabilística de todas las caras posibles extraídas y limitadas por este conjunto de exploraciones 3D. Por último, los datos se extrae de las correlaciones entre el ADN y la forma de la cara mediante el examen de las características que se supone son los extremos opuestos de dos espectros, uno se refiere del espectro que de masculino a femenino, y otro de 'europeo' a 'africano'.

El acto de crear promedios computacionales y en busca de rasgos correlacionados en grandes conjuntos de datos tiene un aire de autenticidad y validez científica, pero lo que esto hace en realidad es crear un sistema que podríamos llamar de 'estereotipos' o desarrollo moderno del antiguo análisis de razas.

La obra más interesante de Heather Dewey-Hagborg que cuestiona estas representaciones, es *Stranger Visions* (Fig.61), en la que de 2012 a 2013 recoge obsesivamente pelos, colillas de cigarrillos fumados, chicles y uñas de extraños –'Strangers'. En su investigación descubrió me-



Fig.61 Heather Dewey-Hagborg 'Stranger Visions', 2012-13.

diante la combinación de investigaciones publicadas de bioinformática y herramientas de aprendizaje automático, un puñado de conclusiones o predicciones estadísticas sobre lo que estos individuos parecían y como actuarían, que condiciones de salud tenían, e incluso cuáles eran sus apellidos. En *Stranger Visions* se apropió y interpretó un subconjunto de estas técnicas para crear retratos de tamaño natural a todo color en 3D de los extranjeros cuyo ADN había recogido.

Estas ideas surgieron de lo que ahora se entiende por estudios arquetípicamente pseudocientíficos, tales como la fisionomía, la frenología y la antropometría. A pesar de haber sido desacreditados, las mismas tablas de medición antropométrica que se utilizaron para clasificar las razas en el siglo XIX todavía se utilizan en antropología forense, cirugía plástica, y el reconocimiento facial –el último de los cuales informa a los algoritmos que permiten la parametrización facial en FDP–.

El ‘Forensic DNA Phenotyping’ (FDP) fue noticia recientemente a través del servicio de la empresa Parabon Nanolabs que comenzó a ofrecer a la policía en diciembre de 2014. Éste servicio llamado ‘Snapshot’, que afirma ‘produce un perfil descriptivo de cualquier muestra de ADN humano’ predice ‘características físicas incluyendo la pigmentación de la piel, el color de ojos y pelo, la morfología de la cara, el sexo y la ascendencia genómica’.

En Hong Kong ésta misma compañía desarrollo junto a la agencia de publicidad Ogilvy (Fig.62), una campaña tecno-futurista contra las más de diez y seis mil toneladas de desechos que se arrojan todos los días en Hong Kong. Los rostros son también obtenidos a través de ‘Forensic DNA Phenotyping’.

Además de la preocupación por la precisión y la invasividad de ciertas prácticas de la tecnología, estas obras nos plantean como el uso tecnológico disponible hoy en día recrea estereotipos raciales y de género con la autoridad científica de la genética.



Fig.62 Ogilvy ‘Face of litter’, 2015.

1.3. Fenómenos perceptivos del rostro

Desde un punto de vista del efecto visual un rostro no sería más que pautas de distintas intensidades de luz que moldean prominencias, un 'rostrum'. De este modo, podríamos analizar un rostro por la diferente orientación, frecuencia y amplitud de sus componentes, pero el trabajo de representación del también cuenta con el propio factor humano del que interpreta, su vinculación emocional o perceptiva y está ligada a una forma de ver que muchas veces se hace evidente en lo que podríamos llamar 'fenómenos perceptivos'. De hecho la aplicación a través de patrones perfectos del rostro a través de sistemas fotográficos o de representación tecnológica no lleva a tomar en cuenta factores caóticos de este.

Tal como hemos abordado en este capítulo del registro cognitivo, existen diversas formas de razonar y clasificar nuestra percepción y si bien aquí las dividimos para poder ser analizadas es imposible pensar que en la vida el registro cognitivo y sensible del rostro se encuentren divididos.

Ciertas circunstancias en el efecto lumínico como la distancia hacen que nuestra percepción cambie drásticamente al no poder distinguir con claridad y definición todas sus partes. La capacidad de distinguir los rasgos de las personas a distinta distancia y con distintos grados de iluminación cambia en función de la frecuencia y el contraste de los rasgos, y la sensibilidad que el observador tenga para la combinación de ambas dimensiones. Cuanto más grande sea la distancia a la que se presenta la persona a identificar mayor será la frecuencia espacial, cuanto menos iluminación menor será el contraste; por lo tanto, el incremento de la distancia y el decremento de la iluminación disminuyen la posibilidad de percibir algunos rasgos faciales.

A pesar del límite de la percepción humana hoy en día el desarrollo de la tecnología nos ha permitido ver desde otros puntos de vista antes imposibles, desde el punto de vista de las máquinas ahora es posible detener la expresión de un rostro a través de una fotografía, verlo a través de ecografías en el nacimiento, a través de radiografías como si fuera un esqueleto, ver con unas gafas que superponen vídeos en nuestro campo de visión o reconstruir partes de nuestro cuerpo y nuestro rostro de tal forma que antes era imposible imaginar.

La idea de la simetría perfecta como factor canónico de la antigüedad tiene un valor distinto desde que podemos ver el efecto real, los rostros que dan como resultado la absoluta simetría nos resultan desagradables, extraños, inhumanos; tal como nos resultan las fotografías de Jesper Petersson (Fig.63). Sus retratos fotográficos realizados a partir de la duplicación del mismo hemisferio facial evidencian lo extraño que resultaría un rostro real con estas características.

Existen de hecho numerosos fotógrafos, como Jesper Petersson o Julian Wolkenstein, que



Fig.63 Jesper Petersson 'Somebody or Nobody?'

han elaborado su trabajo sobre la deformidad que produce la absoluta simetría, en el caso de este último, su trabajo cuestiona la creencia que afirma que las personas de caras más simétricas son más ‘atractivas’. Esta es una serie de retratos fotográficos completadas en 2010. Los sujetos fueron escogidos específicamente por sus características faciales individuales. Fueron fotografiados frente a la cámara y en la misma posición, se les pidió no expresar ningún tipo de emoción.

En el campo de la construcción digital del rostro ha habido grandes avances en los últimos tiempos, aunque el movimiento como siempre sigue siendo la asignatura pendiente trabajos como el de Viki Yeo (Fig.64) basado en programas informáticos y nuevas tecnologías construye imágenes hiperrealistas para juegos y es posible encontrar en Internet diferentes rostros para un personaje 3D (Fig.65).

Otro fenómeno óptico es el descrito como el ‘efecto Thatcher’ (Fig.66), al cual dio nombre la fotografía de Thatcher que demostraba que la deformación en un rostro puesto del revés es mucho menos evidente que en la imagen ‘al derecho’. Wolfgang Köhler (Fig.67) ya había expresado la creencia de que los rostros boca abajo eran difíciles de reconocer debido a la pérdida de la expresión facial. Podríamos decir que la expresión visual esta relacionada también a la familiaridad y que la expresión opera también en el tiempo y ella es exitosa por cuanto es capaz de llegar más rápidamente a estimularnos, sin confusiones. Desde la psicología cognitiva estudios como los de Albert Ellis afirman que el reconocimiento facial depende de los ojos y la boca, ya que estos poseen más información sobre la expresión del individuo en tanto que son esas zonas las que comprensiblemente tratan de comunicarse con nosotros. Desde ésta perspectiva hay quienes también han dicho que un rostro invertido en el que ojos y boca recordaban la forma normal de verlo, debían preservar la expresión facial mejor que una verdadera cara al revés.

Sin embargo fruto de la fuerte carga de significado de los elementos del rostro hay varios efectos perceptivos que nos cuestionan la unidad con que solemos identificar cada uno de los rostros. Uno de ellos es el fenómeno psicológico de la pareidolia “que consistente en un estímulo vago y aleatorio” –habitualmente una imagen– es percibido erróneamente como una forma ‘reconocible’, la mayoría de estas ilusiones suelen ser rostros dibujados en nubes, rocas o manchas, que sin embargo describen un escenario primordial, una imagen extremadamente familiar, como es la del rostro.

El ejemplo extremo de la dificultad de reconocimiento del rostro propio se da en la *prosopag-*



Fig.64 Viki Yeo ‘Young Girl’.



Fig.65 Rostros para 3D.

nosia (del griego πρόσωπον: aspecto, y de άγνωσία: desconocimiento), en la que una persona no puede reconocer el rostro de los demás, debido a la relación de características concretas y en algunos casos tampoco el rostro propio. Algunos relatos construyen ese desconocimiento del otro a partir de características del rostro propio que se revelan como ‘imposibles’.

Tal como indica Gombrich sobre lo que él llama la ‘ley de Töpffer, no reaccionamos ante unas líneas que indican una cara, como un simple ícono, sino que adquiere expresión definida y le dotamos de una mayor vida y presencia en comparación con otros símbolos. Tal capacidad de expresión del rostro revela quizás la tendencia a una cierta relación del rostro al juicio, su lugar como el primer plano de la interrelación humana la sujeta a valores que se escapan a una forma de entenderlo solamente mediante la forma.

En términos de la teoría Gestalt, del principio de cohesión, el receptor tiende a la simplificación, la simetría, el equilibrio, el cierre, el orden, etc., ésta tendencia a la ‘buena forma’ en el rostro explica la tendencia de identificar un patrón de forma de dos protuberancias –o puntos– como ‘ojos’. La dificultad de construir un acercamiento más rico desde la Gestalt se debe en parte a que esta suele defender el ‘nativismo’, aunque varios experimentos demuestran que el proceso de aprendizaje profesional hace que reaccionemos de un modo diferente ante un mismo estímulo en función de la experiencia que hayamos adquirido. Ello hace que un tipógrafo descubra más fácilmente en una forma una letra donde otro no la vería, así como a quienes están acostumbrados a reproducir caras pueden percibir mucho más rápido ciertos rasgos de identificación, a pesar de una variación en la sintaxis, de hecho algunos estudios psicológicos de la percepción del rostro, han observado la dificultad de identificar el rostro tras una fotografía fragmentada a personas cuya percepción de caras era débil. Por lo que parece demostrarse que el procesamiento de los rasgos faciales y la identificación de una persona son actividades que exigen competencias separadas; está última esta muy cargada de valores simbólicos e imaginarios.

Rodin aplicaba la noción de que “el movimiento es la transición de una actitud a otra” (Gsell, 2000, p.47), de tal manera que la pose de sus esculturas intentan ser la metamorfosis de una primera actitud, que miradas con detenimiento podrían ser irreales y aún así gozar de mayor



Fig.66 Efecto Thatcher.



Fig.67 Wolfgang Köhler, 1887.

realismo que la pose del modelo; por cuanto intentan aportar a la forma una potencia narrativa: “El escultor obliga, por decirlo así, al espectador a seguir el desarrollo de un acto a través de un personaje” (Gsell, 2000, p.48).

Esta forma de interferir en la realidad para modificarla había sido hasta cierto punto un territorio particular de las artes plásticas y sus límites dependían de la percepción orgánica del ser humano.

Podríamos decir que hoy en día la percepción ya no es solamente un territorio del cuerpo humano y que en el transitar, debido a muchos avances tecnológicos, formas perceptivas en las que interfieren máquinas, formas tecnologizadas de la visión y discursos propios adscritos al científico. He aquí otro espectro amplio de investigación moderna aún en vías de poder desarrollarse, la cual depende de la complejidad de percepciones que se derivan de la nueva conformación de la imagen corporal atravesada por la interrelación con puntos de vista que jamás podrían ser naturalmente humanos. Estas nuevas transformaciones de la percepción de lo que es un rostro no competen únicamente a una perspectiva artística sino a todas las nuevas formas de ver que implican al cuerpo, el tiempo y el espacio.



Fig.68 Andrea Lucio, 'Espejos'. Acuarela sobre papel, 21 cm.x 28 cm

2. Registro sensible del rostro

Como ya he dicho, la variedad de registros nos obliga a pensar que el entramado de lo visual no es sencillo, en este intervienen la lectura y también la traducción del acto representativo, tal como ha sido evidente en la historia de la imagen del rostro y su significado como parte visible y distintiva de la singularidad de cada hombre. En efecto la relación con nuestro rostro implica valores del registro imaginario y simbólico difícilmente descriptibles en términos generales, aunque como hemos visto, hay teorías que intentan analizar el rostro desde la idea de segmentación: sus partes, características o efectos sobre nuestra percepción. Y ya que me pareció ver, a medida que me empapaba de algunas teorías, que hablar del rostro a partir de un trabajo como el artístico necesitaba, además de los aspectos puramente anatómicos, perceptivos o semióticos de la imagen; hablar del aspecto sensible, interpretativo o de reconocimiento, planteo a continuación un acercamiento a lo que Lévinas llamaría *sensibilidad cognitiva*.

La irracionalidad, la intuición o simplemente la atracción por la imagen en su sentido más inmediato es una preocupación durante toda la historia del pensamiento, lo cierto es que su complejidad nos impulsa a dotarnos de otras herramientas para su análisis, retóricas, narrativas, metafóricas, etc. Sin embargo la difícil teorización de la relación del arte y el rostro y en éste, nuestra relación con lo pulsional y nuestro imaginario no pueden forzarnos a llegar a la conclusión de que la sensibilidad del rostro depende únicamente de lo que podamos llegar a describir en palabras o a lo ya existente. En efecto, este espacio sensible que apela al arte nos citúa en un lugar intermedio, “al aunar emoción y razón”, en palabras de Miquel Quilez Bach.

I

¿A qué nos referimos cuando hablamos del registro sensible del rostro? Sin duda hablamos de algo que se transmite a través de nuestro cuerpo, de nuestros sentidos. El rostro que dibujamos se manifiesta fundamentalmente a través de nuestra mirada, aunque en esa acción intervienen todos nuestros sentidos e interpretaciones simbólicas e imaginarias, en el caso del rostro además existen particularidades tan importantes como que el objeto de nuestra sensibilidad tiene la particularidad de que puede observarnos como nosotros a él. Referente a este tema y a la posición particular del pintor en relación al modelo; el doctor y pintor Miquel Quilez Bach añadiría en una entrevista: “En nuestro caso como pintores puede tener que ver con la misteriosa introducción del retratista en el retratado”, la codificación absoluta del proceso pictórico es “incontrolable, [...] afortunadamente somos una pseudo ciencia”.

Tal como si fuese un espejo, el rostro del otro es un instrumento de articulación de la perspectiva propia. Está claro pues, que la sensibilidad pertenece a cada uno de manera singular pero también está influida por hábitos, la preeminencia de un sentido sobre el otro y la cantidad de valores informativos que cada una de las épocas genera sobre los sujetos.

Para Emmanuel Lévinas la relación con un rostro no puede reducirse a la dinámica de la visión, léase objetivación, para él hay un espacio anterior al de la representación, en el que la experiencia no es reductible a un contenido.

De hecho, Lévinas, pregunta sobre la vigencia de la crítica de la sensación que desconoce el plano en el que la vida sensible se vive como gozo y de la idea de que una supuesta objetivación de lo sensible pasaría por el sentido de la vista y el tacto:

Hemos sostenido que el gozo –que no se alinea en el esquema de la objetivación

y de la visión– no agota su sentido en la cualificación del objeto visible [...] y la representación no es una obra de la mirada sola, sino del lenguaje.
(Lévinas, 1977, p.203)

En éste sentido la obra de Lévinas me parece muy pertinente, en lo que le compete, por su lado a la política y a la ética, y por nuestra cuenta al arte, al hecho de ver.

Cuando se me dice que la política o la ética no se relacionan al arte actual me asombro y no puedo entender que es pues, la afirmación tan extendida de que ya está todo visto o no hay nada novedoso por crear. Esta idea habitual en el arte es la evidencia de la palabra de Lévinas: “la representación no es una obra de la mirada, sino del lenguaje”, efectivamente, la incapacidad de ver de nuestros días, es fruto de la imposibilidad del ser actual por trascender y no del propio límite de la trascendencia. De hecho, el intento de Lévinas por reconfigurar las nociones del Humanismo y la Ética a través de la novedosa aproximación del otro –y su visión del rostro–, intentan demostrar la posibilidad del infinito y la trascendencia que nos configura como sentido primero y se nos revela en el rostro del otro.

Pero también es cierto que en nuestra época la estética, y por tanto la función de la mirada, es el componente esencial para el sistema social y económico en el que vivimos. Nuestros tiempos son otros –y no me refiero a la época sino a la velocidad con la que consumimos imágenes–, es muy difícil para un amante de Fernando Meirelles o J. J. Abrams pensar que con la contemplación de *La liberté* de Eugène Delacroix hubiera podido experimentar la emoción comparable a los tiempos del cine¹⁷. Pero la mayoría de esas piezas eran observadas en lugares simbólicos, en silencio y sin un sistema de mercado detrás. Los cuadros se hacían y se observaban porque significaban¹⁸; entender esta fuerza de vinculación en el mundo nihilista actual resulta imposible, aunque podemos entender que el lenguaje que conforma la representación del que habla Lévinas está vivo y cambia en el tiempo.

A pesar de nuestra supuesta racionalidad y de los avances de las técnicas expresivas –fundamentalmente del arte secuencia y la yuxtaposición de la imagen y el sonido en el cine¹⁹– seguimos siendo seres principalmente sensibles, es decir, que estamos continuamente afectados por las expectativas y deseos personales, colectivos e históricos de nuestro punto de vista. Tal como relata la historia del romántico Frenhofer, el personaje de *La obra maestra desconocida* de Balzac, que pretende expresar ‘la vida’ en el arte dominando la forma. Para el pintor, la naturaleza se muestra de modo engañoso, mediante subterfugios, huye, da rodeos, se escapa y esconde detrás de los efectos:

“¡Ciertamente, una mujer porta su cabeza de esta manera, sostiene su falda así,

17 Algunos historiadores han dicho que antes de la fotografía el objetivo de los pintores era representar tipos y no semblanzas individuales, y las decisiones del pintor podrían trascender de formas en que ahora nos sería inimaginable poder pensar:

“La lectura que el artista hacía de los rasgos del modelo se impondría durante la vida de éste, y prevalecería totalmente tras su muerte de una forma que a nosotros no nos es posible esperar –o tal vez temer–, puesto que la multiplicidad de la imágenes registradas con que contamos contrastará siempre con este tipo de predominio psicológico.”(Gombrich, 1983, p.32)

18 Aunque se intente desconocer tanto por parte de los artistas como por parte de las instituciones museísticas, el espectador intuye que muchas de las piezas que observamos en los museos hoy en día, no está allí fundamentalmente por su valor simbólico sino por el económico, ello impide que todo tipo de piezas, desde las más trasgresoras a las más delicadas pueda ofrecer un valor de significación igual al de otros tiempos. Evidentemente esto no implica que en otras épocas las piezas de arte no representaran un cierto prestigio, pero no un valor económico tan evidente como el que encarnan hoy en día.

19 Este acento respecto a la sensibilidad no quiere decir que menosprecie la capacidad de la imagen secuencia que puso de manifiesto Walter Benjamin y sus posibilidades de influencia en los discursos dominantes actuales. La fragmentación del cine genera un potente conocimiento, aunque no sea teórico.

sus ojos languidecen Y se diluyen con ese aire de dulzura resignada, la sombra palpitante de las pestañas flota así sobre las mejillas! Es eso, y no es eso. ¿Qué falta, pues? Una nadería, pero esa nada lo es todo.”

En el relato, Pourbus y el joven Poussin logran acceder al taller de Frenhofer. Les permite ver *La obra maestra desconocida*, la Belle Noiseuse, en la que el artista trabajaba desde hacía diez años en un estricto secreto:

“-Pues bien, ¡aquí está! -les dijo el anciano, con los cabellos desordenados, con el rostro inflamado por una exaltación sobrenatural, con los ojos centelleantes y jadeando como un joven embriagado de amor-. ¡Ah, ah! -exclamó-, ¡no esperaban tanta perfección! Están ante una mujer y buscan un cuadro. Hay tanta profundidad en este lienzo, su atmósfera es tan real, que no llegan a distinguirlo del aire que nos rodea. ¿Dónde está el arte? ¡Perdido, desaparecido! He aquí las formas mismas de una joven. [...] ¿No es el mismo fenómeno que nos ofrecen los objetos que se encuentran inmersos en la atmósfera como los peces en el agua?[...] Y es que durante siete años he estudiado los efectos del encuentro de la luz con los objetos. [...] ¡Ah! ¿Quién no querría adorarla de rodillas? Sus carnes palpitan. Está a punto de levantarse, fíjense.

-¿Ve usted algo? -preguntó Poussin a Pourbus.

-No. ¿Y usted?

-Nada.

Tan extremadamente realista es la pintura que supone que sus colegas no pueden distinguirla del ambiente. Llevó tan al extremo sus presupuestos estéticos que terminó, como más adelante indica el narrador, pintando un “caos de colores, de tonalidades, de matices indecisos”, una “bruma sin forma”. Al leer la descripción de *La obra maestra desconocida*, imaginamos por un momento a un crítico de arte del siglo XIX observando una pintura de Jackson Pollock. El absoluto realista en este relato de 1832 es el comienzo del enaltecimiento de la mente y su imaginación y el decaimiento de la figuración. Pourbus dirá: “-Aquí acaba nuestro arte en la tierra.”

Éste rostro sensible o de la experiencia dista del rostro que entendemos como cognitivo en su imposibilidad de ser expresable con palabras porque se refiere al emplazamiento que no es reductible a un contenido de la consciencia. Cuando Kant habla de la idea sensible también la llama idea estética, para Kant la imaginación aporta un *algo más para pensar* que va más allá del mero concepto: la “imaginación es la facultad de representar en la intuición un objeto aún sin que esté presente” (2010, p.75).

Para algunos de forma excesivamente poética, para mi con un lenguaje necesario y novedoso, Lévinas plantea un cambio sobre el eje de nuestra atención. La posibilidad de dar sentido a la construcción de una nueva vía política a través de la generosidad-para-el-otro y su lugar empírico o imagen poética: el rostro. Es necesario, pues, que en el espacio social del lenguaje pueda dar lugar a lo sensible: “así, para la visión y el tacto, un ser viene como de la nada y allí, precisamente reside su prestigio filosófico tradicional” (Lévinas, 1977, p.203). Sin embargo “el vínculo entre visión y tacto, entre representación y trabajo, sigue siendo esencial” (Lévinas, 1977, p.205). Esta afirmación remarca precisamente el lugar del arte como acción humana para incorporar o traducir espacios de nuestra propia experiencia; si la ‘forma’ o la ‘apariencia’ es tan importante en el arte es porque el significado se construye a condición del vacío o el no-lugar del dibujo o la pintura—en el capítulo IV ampliaré ésta paradoja—. Cabe preguntarnos entonces si la fisionomía no haya su imposibilidad o su muerte en el intento de definir una identidad.

La plástica y el arte han bebido de los mismos males que han acaecido y prolongado en la sociedad occidental el encarcelamiento del ser, según Lévinas (1977): instalado en la “excesiva preocupación de sí”. A lo largo de todo el siglo XX el enfrentamiento ha hecho evidente que el principio de identidad tiende a fomentar la competencia, lo que propone Lévinas es desplazar los márgenes del ser para incluir al otro. Este desplazamiento de la constitución del sujeto que incluye al otro y que él llama alteridad, evidencia la fragilidad del yo y la necesidad de que sea puesto en duda, en tanto que depende de otros.

El cuestionamiento acerca de la perspectiva de la mirada, a través del concepto de alteridad, planteado por Lévinas, está muy presente en la percepción del rostro, ya que nuestra mirada se somete a la experiencia de nuestra relación con el otro.

A pesar de las diferencias, la capacidad de representación del rostro se basa en gran medida en su poder simbólico o de simplificación, que se evidencia en su lectura. Sin que ello implique que las similitudes no sean agradecidas por el observador, los elementos evidentemente diferenciadores –simbólicos– como barba, gafas, manchas o cicatrices generan una rápida capacidad de representación. Está claro que la identificación depende de la lectura.

Para quienes siempre han tenido barba, esta se vuelve un elemento de identificación. Desde el punto de vista de la reproducción fiel, el dibujo, no tendría mucho que decir comparada con la fotografía, pero la evidencia de que el dibujo ha experimentado nuevos espacios de representación quizás nos cuestiona sobre nuestra experiencia de realidad y el propio lenguaje de la identificación. El cual durante la historia del arte ha oscilado entre la mimesis y el simbolismo, las dos caras del rostro: apariencia/ser o imagen/alma.

La simplificación o condensación del gesto o aquello que ‘sobresale’ como símbolo, se ha pensado en algunas épocas o autores como la esencia para hacer evidente la otra cara, la del ser. Y para otras épocas o autores, ha sido la complejidad, la delicadeza de los matices y el mayor parecido a su original basado en la sutilidad, la forma de representar implícitamente al ser.



Fig.69 Johannes Vermeer, ‘La joven de la perla’, 1665.

En éste sentido es interesante que haya un pronunciado aumento de la capacidad de distinguir diferencias en quienes practican el dibujo humano en comparación de quienes no lo hacen, quizás esto sea un indicio más del fuerte valor que desempeña la empatía en la producción artística tal como defiende Gombrich²⁰.

Sobre todo por el espacio que ocupa la diferencia. En el dibujo son las características y formas concretas que ocupan el rostro, de las que depende entender el conjunto del relieve que es el ‘rostrum’, pero la diferencia propiamente dicha es un significado que compete a la identificación y no a la identidad.

Conforme el plano se abre y los elementos que rodean al humano nos hablan, la lectura suele construir relaciones del rostro, desnudo, arrojado al mundo como cualquiera, identico que pudiera ser yo, y sin embargo, sus ojos, su boca y su cabello lo hacen único. Quizás por ello el retrato llegue a ser otro rostro, capaz de hablarnos del sujeto de una forma

20 Gombrich, 1983, p.60.



Fig.70 Jacques-Louis David, 'The Death of Marat', 1793.

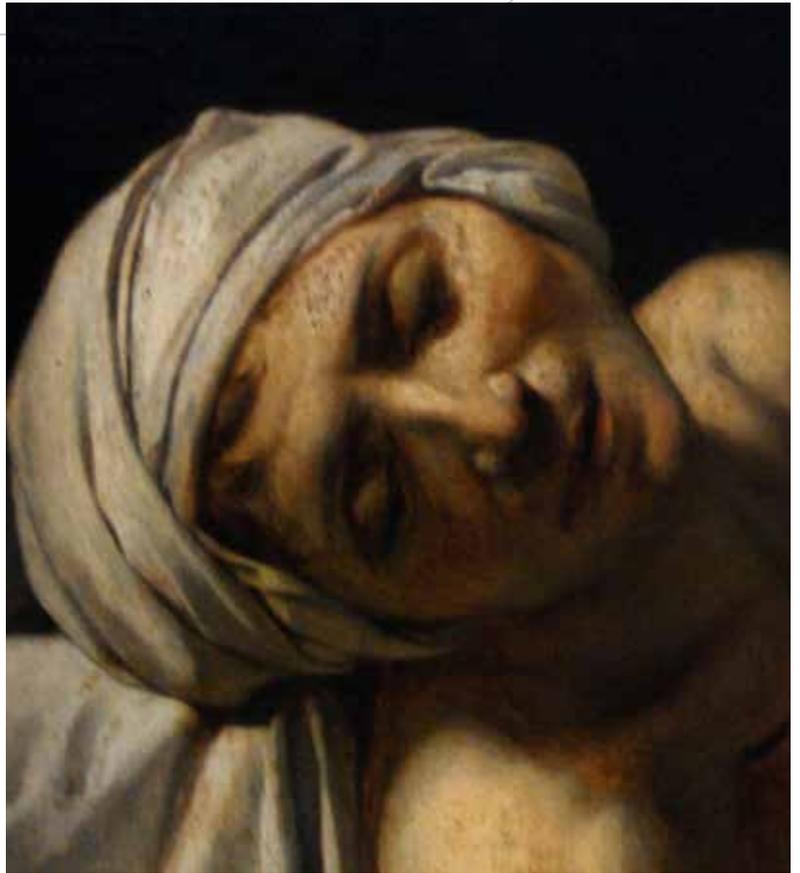


Fig.71 Jacques-Louis David, Detalle: 'The Death of Marat', 1793.

inesperada, como en *El retrato de Dorian Gray*:

El modelo no es más que un accidente, la ocasión. No es a él a quien revela el pintor; es más bien el pintor quien, sobre el lienzo coloreado, se revela. La razón de que no exponga el cuadro es que tengo miedo de haber mostrado el secreto de mi alma.

Este deslumbramiento de la simple representación sin que necesitara aspirar a ser representación de alguien tuvo su expresión radical en el *tronie* –en Holandés ‘rostro’–, que pretendía simplemente distanciarse del modelo y mostrar las dotes artísticas del pintor y su maestría a la hora de captar gestos, grotescos muchas veces, y expresiones inusuales; este género de pintura, propio del barroco flamenco holandés, se interesó normalmente por retratos de pequeño tamaño y de rasgos más o menos personales, en los que la figura resulta llamativa por una expresión facial exagerada y/o por sus bellas facciones, sombrero, etc. Aunque el *tronie* típico mostraba un retrato de una persona de medio cuerpo, o del busto únicamente, no solían realizarse con intención retratística, por lo tanto, raro es el caso de *tronies* en los que se conoce el nombre del modelo. Quizás el *tronie* más conocido sea *La joven de la perla* de Vermeer (Fig.69).

El caso de una construcción icónica que luego pasa a tener el estatuto de un ‘retrato auténtico’, es anterior. La propia construcción de la imagen de Cristo ha sido siempre idealizada y por ello su rostro corresponde tan poco a las características de un jerosolimitano de la época.

Curiosamente es precisamente el vacío del significante del rostro el que permite que tenga una infinita capacidad de significación. El mismo puede llamar al sujeto en su diferencia y convocar en su similitud a un conjunto de personas. Como en *La muerte de Marat* convoca a cada uno de

nosotros a la cita individual de nuestra muerte, como remitió en su época a un suceso compartido, los peligros de la revolución francesa. Pero si miramos sólo su rostro, aún sabiendo que no descansa sino que está muerto, su imagen es menos violenta, es la de un rostro sin vida, quizás dormido (Fig.71).

Si abrimos el plano, no podemos evitar darnos cuenta que su acción ha sido interrumpida por alguna fuerza violenta, el mismo rostro de antes hace parte de un cuerpo que ahora sabemos no volverá a escribir. La historia nos cuenta, además, que *La muerte de Marat* (Fig.70) fue pintada para honrar la muerte real del amigo del pintor, ambos impulsores de la ejecución de Luis XVI y de un nuevo gobierno no monárquico, entonces, ese rostro ya no es solo el de Jean-Paul Marat (1743-1793) sino el de quienes en su lucha por un cambio político dejaron la vida. Tal fuerza de la representación –que podemos imaginar suscitó un cuadro así– se hace evidente cuando sabemos que la hija de Louis-Michel Le Peletier (1760-1793) rompió el cuadro *Le Peletier asesinado*, en donde su padre aparecía muerto en las mismas circunstancias. Este acto no quería destruir a su padre sino a la imagen que engendraba los motivos por los que su padre fue asesinado.

El caso de Marat se convoca a un sentimiento colectivo pero no a través del estereotipo sino del ejemplo, la identificación no está relacionada a una muñeca vacía, a una simple figura estética sino al acto singular del sujeto.

La fuerza simbólica de la imagen se ha hecho evidente en la destrucción de cuadros que acompañaron momentos de liberación –como el fin de la guerra de la Independencia Española– de muerte –como el patrimonio robado de los nazis antes que fueran atrapados– o simplemente de gran poder de representación.

II

2.1. El mundo en el espejo, primera experiencia del rostro.

En el ensayo de Lacan *El estadio del espejo como formador de función del yo* (1966), el niño entre seis y ocho meses se ‘reconoce’ a sí mismo en la imagen del espejo gracias al proceso de identificación que construye el lenguaje materno que le identifica con un nombre; en un primer momento confunde la imagen con la realidad, luego se da cuenta que aquello que ve en el espejo es una imagen y en una tercera fase, entiende que el rostro es suyo. En efecto: ese otro que le mira tras el espejo y que le cautiva, pronto aprenderá que es él, el niño reconstruye los fragmentos aún no unificados de su cuerpo a través de la imagen del espejo, que sin embargo es externa. Para el niño la imagen es un cuerpo que no siente como entero, pero que ve como si lo fuera:

Este desarrollo es vivido como una dialéctica temporal que proyecta decisivamente en historia la formación del individuo: el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental.

(Lacan, 2013, p.102)

Esa primera identificación, dice Lacan, es imaginaria. Ahora bien, en Freud el yo es una superposición de identificaciones imaginarias, de donde Lacan deduce que la primera identificación

ante el espejo es clave para la formación del yo. Es literalmente originaria y fundadora de la serie de identificaciones que le seguirán luego e irán constituyendo el yo:

La experiencia especular tiene origen en el imaginario [...] El dominio imaginario del propio cuerpo que permite la experiencia del espejo es prematuro respecto al dominio real: el "desarrollo no se produce sino en la medida en que el sujeto se integra en el sistema simbólico".

(Eco, 1985)

Sin embargo, a la vez que originaria, esa primera identificación es en sí profundamente alienante: para empezar, el niño se reconoce en lo que sin duda alguna no es él mismo sino otro, ese otro del espejo está afectado por la simetría especular, es *imago*²¹. Mi forma ideal izada o el lugar tras el espejo en el que todo va bien solo podremos acercarnos, a lo sumo, con un movimiento asintótico.

Todo lo que sigue está basado en este primer reconocimiento equivocado, en cada identificación posterior, a lo largo de la vida del sujeto, la identificación de uno mismo en términos del otro.

El cuerpo es lugar hacia el cual dirigimos nuestra mirada y a la vez es por el cual miramos. El cuerpo es nuestro medio para insertarnos en el mundo, tanto como contenedor de experiencias, así como de sus posibilidades gestuales, que son las que nos ocupan en el acto de pintar propiamente dicho, es decir, el cuerpo como productor de los gestos asociados a una falta y necesidad de comunicación y la experiencia especular de la representación como en el espejo:

Que la imagen especular sea el más singular de los casos de dobles y exhiba caracteres de unicidad, explica precisamente por qué los espejos han inspirado tanta literatura: esa virtual duplicación de los estímulos (que a veces funciona como si fuese una duplicación tanto de mi cuerpo objeto como de mi cuerpo sujeto, que se desdobra y se pone ante sí mismo), ese hurto de imagen, esa tentación continua de considerarme otro, todo ello hace que la experiencia especular sea absolutamente singular, en el umbral entre percepción y significación. Precisamente de esa experiencia de iconismo absoluto nace el sueño de un signo que tenga las mismas características. Por eso se dibuja (y se producen los signos llamados "icónicos"): para realizar sin espejo lo que el espejo permite. Pero el más 'realista' de los dibujos no exhibe todas las características de duplicación absoluta propias del espejo (además de hecho, del que se hablará, de que el dibujo se coloca en una relación distinta de dependencia respecto al objeto de que es signo). Por lo tanto, la experiencia especular puede explicar el nacimiento de una noción (semiótica) como la de iconismo, pero no queda explicada por ella.

(Eco, 1985)

Efectivamente el espejo, el otro, la imagen especular de nuestra realidad construye una forma de entender nuestra experiencia aunque no la suplante, en palabras de Freud en *El instinto gregario*, el sujeto está parasitado del otro, el sujeto necesita saber del otro para saberse a sí mismo como imagen. La idea de unidad no está tanto relacionada a nuestra sensación corporal como a la imagen y este hecho es constitutivo de implicaciones y consecuencias en la vida del sujeto. Es este poder de la imagen en la construcción del sujeto, que confiere el análisis psicoanalítico,

²¹ Para las imagos, en efecto —respecto de las cuales es nuestro privilegio el ver perfilarse, en nuestra experiencia cotidiana y en la penumbra de la eficacia simbólica, sus rostros velados—, la imagen especular parece ser el umbral del mundo risible, si hemos de dar crédito a la disposición en espejo que presenta en la alucinación y en el sueño la imago del cuerpo propio, ya se trate de sus rasgos individuales, incluso de sus discapacidades, o de sus proyecciones objetuales, o si nos fijamos en el papel del aparato del espejo en las apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas. (Lacan, 2013, p.101)

por lo cual me parece pertinente en este trabajo y muy cercano a la experiencia plástica.

Diríamos entonces que los discursos que articulan la imagen son también discursos que transitan nuestro cuerpo, configuran el lenguaje como mediador entre nuestra sensación corporal y el mundo de las imágenes.

Es por ello que es necesario que entendamos que cualquier concepto o imagen pasan por una construcción del lenguaje, aunque esta construcción del lenguaje no es tampoco únicamente cultural, es también, como lo describe Aída Sotelo, un proceso único del sujeto:

Ese sujeto, tampoco sabría reducirse a la simple "interioridad" del hablante del psicólogo. Diciendo "palabra histórica" indico no sólo la procedencia social y ancestral del lenguaje que constituye a un sujeto y lo precede, sino también el hecho de que cada uno llega a aprehender esa palabra de una manera inédita y en un punto específico de su experiencia, de su infancia.

(Sotelo, 2014, p.116)

La imagen es ya una experiencia emocional, nos recuerda vagamente a algún hecho personal, no hay imagen que no podamos asociar a nuestra propia experiencia. El dibujo, la pintura, la música, la poesía en tanto expresiones humanas de comunicación que recurren a los sentidos para transmitir significado; han tenido y tienen la gran capacidad de representar otro 'orden' – otro sentido–.

Es decir que la elaboración del rostro es necesariamente una construcción formada de un ir y venir entre el rostro del otro y el nuestro, por ello no somos capaces de dibujar hasta que aparece el otro, aún siendo nosotros mismos a través del espejo pero en el dibujar no dejan de aparecer rasgos nuestros, que más allá de ser rasgos físicos de nuestro propio rostro, son los rasgos ineludibles de nuestro propio trazo.

El ser humano no aparece como amo de sus gestos o de sus imágenes, sino como lugar de las imágenes que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes engendradas, aún cuando siempre intente dominarlas. La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la consciencia de cuerpo; el medio adquiere su significado verdadero cuando toma la palabra en el contexto de la imagen y del cuerpo. La corporalidad de la pintura –imágenes del recuerdo y de la fantasía– surge en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente. Como es sabido, esta experiencia suscitó la distinción entre memoria, como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo, como "producción de imágenes propia del cuerpo"²²

La piel de la pintura, como la propia piel del ser humano nos es suficiente para señalar un cuerpo, con lo que todo ello conlleva. La pintura será entonces el medio que da cuerpo a la imagen, ya que esta carece de él; la pintura puede corporeizarse en la imagen. En este sentido, Belting nos dice que en el discurso actual las imágenes o bien se debaten en un sentido abstracto que parecen existir desprovistas de medio y carentes de cuerpo, o bien se confunden con sus respectivas técnicas de imagen.

No sólo con el sentido común, eso que algunos entienden como el lugar donde reside la lógica del pensamiento y donde encontramos el significado de las cosas, llegaremos a conectar con el lenguaje. No se puede comprender una pintura si no es desde su propio hacerse, olfateando su rastro, ese rastro que ha ido dejando el gesto y que se nos presenta de nuevo con otra forma, ya no equivalente a ninguna lógica de tipo intelectual.

Este cuerpo autónomo de la palabra, la música, la pintura, etc, que no es asequible por el

22 Belting, 2007, p.17

intelecto, es la constatación de la existencia del cuerpo que antecede a la psique. Sensación autónoma, que no se puede entender si no es desde la práctica de las palabras, los sonidos, los colores, que no serían a su vez nada sin un cuerpo. Un cuerpo que entiende poco de ‘verdades’ absolutas y que por tanto no corresponde a los mismos valores que las técnicas reproductivas de la imagen. El dibujo y la pintura son inevitablemente personales, si se quiere ‘falsos’ o ‘humanos’, y no pueden evitar hablar continuamente de aquel que las ha hecho. La ‘verdad’ implica un consenso y quizás muchas veces no podremos aspirar más que a la verdad subjetiva.

Cuerpo que en su sentir afirma cuando ríe, llora o se mueve, que existe algo indecible, que escapa a nuestra necesidad de acotar o medir por eso podemos pensar que en ese espacio central de lo sensible, que es el rostro, podría haber un espacio infinito, metafísico. El lugar del otro.

Esta experiencia ‘sensible’ del rostro es fundamental para pensar, como lo haremos a partir de ahora, de la postura personal del sujeto asociada a la práctica pictórica. En mi caso el concepto de alteridad –de nombrar al otro– constituiría el lugar donde se efectúa la acción de dibujar al sustantivo rostro, en terminología de investigación, la triada del centro de este trabajo.

En la relación Yo-Otro de la que nos habla Lévinas, el yo llega siempre con retraso, éste se nos presenta como algo infinito. La autonomía del yo, su principio es de algún modo consecuente y también posterior a la configuración del otro. Sin embargo, la relación con el otro se hace más evidente a través de elementos como la proximidad, la responsabilidad y la sustitución.

La cercanía hacia el otro, según desarrolla el trabajo de Lévinas, no es para conocerlo, por tanto no es una relación cognoscitiva, sino una relación de tipo meramente ética, en el sentido de que el *otro* me afecta y me importa, por lo que me exige que me encargue de él, incluso antes de que yo lo elija. Por tanto, no podemos guardar distancia con el otro. Lévinas identificará al *otro* con la figura del huérfano, el extranjero y la viuda, con las cuales estoy obligado²³. A este *otro* no lo determinó a partir de ser ni a partir del conocimiento, sino que él permanece intacto en su alteridad, es absoluto.

Así, de acuerdo con Lévinas, el punto de partida del pensamiento filosófico no ha de ser el conocimiento, sino el **reconocimiento**, pues a través de los otros me veo a mí mismo. Esto conducirá a nuestro autor a sustituir categorías tradicionales por otras nuevas como: **mirada, rostro y alteridad**.

2.2. El rostro, enlace de la vida física y psíquica

Es importante puntualizar que percibimos el mundo con nuestro cuerpo, ello no implica en absoluto un carácter instrumental. Muy al contrario, el cuerpo propio es el verdadero sujeto de la percepción es la manera originaria de aparición del mundo mismo y correlativamente, es a la vez paso obligado de la entrada del hombre en el mundo. El mundo de la vida nos muestra la imposibilidad del absoluto significado.

Centrémonos ahora en la cuestión del cuerpo, de ese cuerpo previo al acto de pintar, cuerpo que más allá del organismo es también cuerpo sintomático que supone una sustancia de goce que es susceptible de inscribir y de guardar en su memoria las marcas de la experiencia. El lugar del registro imaginario y simbólico que es el cuerpo está ligado a nuestro ser, gracias al acto de identificación que nos unió desde pequeños a nuestro padres, a otro rostro, al lugar imaginario y

²³ En este sentido creo que la interpretación, no pasa por la caridad sino por la posibilidad de otro mundo, como ya lo decía Deleuze. El extranjero en este caso tiene la capacidad de narrar el mundo de extranjería y la parte de extranjero que al yo le incumbe.

simbólico de un rostro semejante, familiar y holístico como puede significar los rostros materno y paterno. Es la imagen del otro la que me permite pensar de forma unitaria la percepción fragmentada de mi propio cuerpo.

Tenemos conciencia del mundo por medio de nuestro cuerpo, gracias a él, podemos percibir los objetos en su espacialidad. Hay una relación íntima entre lo físico y lo psíquico, y esta relación se desarrolla dentro del movimiento del existir. En la perspectiva psicoanalítica, hay que distinguir según señala Miller, entre dos cuerpos: el cuerpo-conocimiento y 'el cuerpo-jouissance' (2001, p.21); el cuerpo como la superficie de inscripción de las huellas; el cuerpo a través del cual habla el inconsciente, estos dos cuerpos se superponen al rostro que vemos. Y la posibilidad de experimentar la sensación de goce esta muy relacionada a lo que en psicoanálisis se llaman las zonas erógenas, los lugares que por su articulación de pliegue parecen relacionarse inconscientemente al placer, en el rostro, estas pueden ser los ojos, la boca, etc.

Podríamos decir que nos topamos con la existencia por primera vez, a través de una vía fisiológica, dentro del cuerpo. Así es como el cuerpo, nuestro cuerpo, es un objeto que difiere de los otros objetos en cuanto que sentimos, pero éste sentir no es el de un cuerpo cerrado ni completamente constituido y autosuficiente. Es la no posibilidad psíquica real de organizar un cuerpo entero y completo, lo que nos lleva al goce y a la construcción imaginaria de una cuerpo unitario.

Debemos decir que el cuerpo no esta dado de entrada, es decir que no se nace con un cuerpo, este se construye secundariamente. Lacan es firme cuando dice que nacemos con un organismo no acabado y cuya construcción final será la consecuencia de este intercambio por medio del lenguaje y de la imagen²⁴.

La dificultad de abordar la forma, en cuanto dependemos de nuestros ojos y sentidos, como operadores simbólicos, según el psicoanálisis la posibilidad de poder ver y creer comprender, estaría mediada por la ficción de unidad que construye el registro de lo imaginario, pero que cae y deja ver el terreno imposible de comprender: lo real.

24 En este sentido podemos leer en la conferencia dada por Lacan en Ginebra sobre el síntoma en 1975: "El hombre está capturado por la imagen de su cuerpo y este cuerpo adquiere su peso por la vía de la mirada".



CAPÍTULO III

El concepto de alteridad en el rostro y su potencialidad para describir la práctica de representación

En este capítulo intentaremos llegar hasta el pensamiento de alteridad, transitando por la problemática que atraviesa el hecho de que; la constitución del aprendizaje depende de la identificación y el proceso mediante el que nos pensamos como entidad. Este desarrollo del Ser que para Lévinas es destructivo como espiral de autorreferencialidad es reelaborado a través de un movimiento filosófico extraño, que parece ser más pictórico, y que es, el cambio de perspectiva. El sentido de pensar el rostro tal como lo expresa Lévinas es el de abrir el campo general de la subjetividad, de la identidad y de la historia, en la búsqueda de un sentido vivido, escapando a un sentido idealizado.

Para llegar allí comenzaremos abordando brevemente algunos planteamientos de la compleja y nada clara construcción de identidad en filosofía –principalmente– pero que impregna todo nuestro conocimiento; en los cuales no nos detendremos porque no es nuestro fin, pero nos parece importante evidenciar ciertos aspectos para dar cuerpo a la confusión que engendra éste tema.

No intentamos dar aquí ninguna definición del concepto de identidad, más adelante al contrario abordaremos la perspectiva de identificación que parece ser más asumible por cuanto la identidad es instrumentalizada por prácticas políticas e ideológicas. Sin embargo, queremos aquí preguntarnos de qué forma la idea de entidad del pensamiento occidental ha dificultado la posibilidad de pensar al otro y esto a su vez, por su propia naturaleza de enlace, dificulta la posibilidad de pensarnos a nosotros mismos. Sobre todo por cuanto aquí nos interesa, el ser no es completamente entendible por procesos cognitivos o de la consciencia y sin embargo ese sustrato que también es el ‘otro’ nos constituye. Pensar entonces al sujeto como unidad, individuo, indivisible, es pensarlo desde una resbaladiza posición imaginaria, posición que tiene el mismo carácter en que se sostiene el yo, imaginaria porque desconoce la falta como aquello que está en su origen.

◀ Fig. 72 Andrea Lucio ‘Retratos de película’.
Papel sobre lapiz, 70cm.x100 cm.

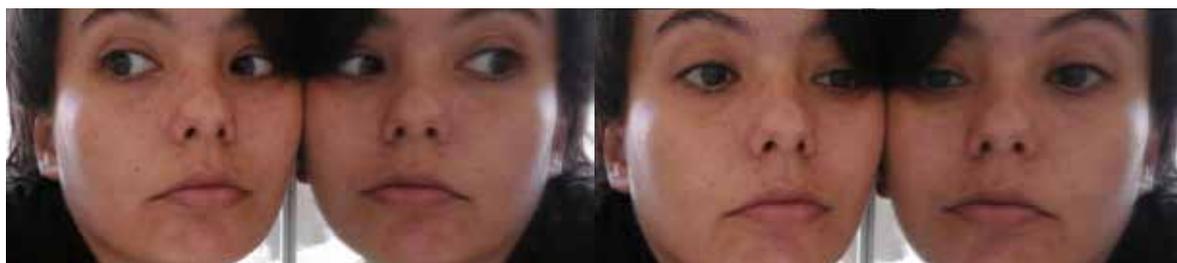


Fig.73 Andrea Lucio ‘Fotografías espejo’.

1. Identidad

He de decir primero que mucha de la armazón teórica que he ido encontrando para estructurar gran parte de éste capítulo se me había presentado ya como confusión desprendida del hecho de dibujar, pero el análisis del término me ha permitido subrayar algunas confusiones que intentan entender la relación del cuerpo y su imagen como mecanismo indistinto o construcción de ‘entidad’ o ‘ser absoluto’.

Intentaré abordar aquí algunos de los conceptos heredados del pensamiento occidental cuando nos referimos a identidad que creo son importantes para entender de que forma la perspectiva de la alteridad nos permite alejarnos de algunos conceptos idealizadamente confusos y éticamente conflictivos.

1.1. Recorrido histórico del concepto

En filosofía la identidad se entiende como una ‘mismidad’ o cualidad que se atribuye de forma generalizada al ser humano como único. Da cuenta de la relación que toda entidad mantiene sólo consigo misma y es uno de los principios fundamentales del ser en filosofía, de ello da cuenta el álgebra o la filosofía lógica que entiende que la identidad es una igualdad que permanece verdadera sin importar los valores que se asignen a las variables que aparecen en ella.

La historia del concepto de identidad tiene un largo recorrido²⁵, por un lado se basa en su doble etimología: en el griego clásico como adjetivo y pronombre *identitas* –lo mismo–, que se refería a ‘el hombre en sí’, como ser propio, igual y no cambiante. Por otro lado, desde su etimología del latín –idem, is-dem– indica *algo* que con precisión se *diferencia* en relación otra cosa.

Según el pensamiento griego el fundamento último del discurso racional es la entidad, la inmutabilidad de las formas, que no están sometidas al cambio, al devenir, que son inalterables. Platón escribe en el *Político*: “Conservar siempre el mismo estado y las mismas manera de ser y permanecer enteramente idéntico son cosas que sólo convienen al ser más eminentemente divino” (1981, p.269).

Aún a pesar de la concepción de esta entidad constante de la escuela de Platón este se distancia de Parménides quien insistió más en la inmutabilidad. Platón concibe también que hay un mundo sensible que también posee cierta entidad y que ‘es’ en la medida en que se parece o imita a aquellas otras entidades provistas de mismidad que son las Ideas.

La reflexión de Platón constituye por tanto la clave entre la distinción y el valor de los mundos de identidad e imitación, en las que aparece por primera vez el valor del otro, lo *distinto* o la *diferencia*.

Sea cual fuere el uso o abuso que en el pasado y el presente se haya hecho de estas líneas de defensa, es preciso admitir que aquí, como en otras partes, la metafísica platónica puede traducirse a una hipótesis psicológica. La percepción siempre esta necesitada de universales. No podríamos percibir y reconocer a nuestro semejantes sino pudiéramos aprehender lo esencial y separarlo de lo accidental, sea cual fuere el lenguaje en el que se quiere formular ésta distinción.
(Gombrich, 1980, p.17)

25 Desde la perspectiva del significante es importante anotar que el significante puede significar cualquier cosa, excepto a sí mismo y que el intento por acotar el significado de cualquier significante nunca es trabajo menor y que por tanto aquí solamente nombraremos brevemente parte del problema.

En otras palabras, el sujeto era considerado -según el pensamiento griego- no solo como lo que sub-yace o sub-está a los accidentes, de modo que lo que se ve, se siente o toca son los accidentes a los que subyace la sustancia; sino que el sujeto era, además, considerado como la causa de los accidentes que realiza. Por otra parte, el sujeto como tal no es objeto de los sentidos pues no se manifiesta por sí mismo sino por medio de los accidentes, los cuales no agotan todo lo que es el sujeto, sino que solo expresan sus manifestaciones.

El problema de la identidad del sujeto humano se acercaría más al pensamiento moderno a partir del problema teológico de la persona de Cristo, donde se estableció que Padre y Dios Hijo eran de la misma naturaleza o esencia aunque al mismo tiempo, Padre e Hijo no eran la misma persona. La persona quedaba, pues, pensada como un sujeto en relación; como una forma esencialmente relacional de Ser, el cual podía ser engendrado por muchas personas.

El concepto de entidad, de que algo es en sí mismo independientemente de los accesorios o los elementos que le rodean se ve cada vez más fundamentado en la idea del Ser.

A partir de la idea de esta constante, muchos filósofos se han dedicado a preguntarse que cualidades se relacionaban al Ser, así Hegel destacaba la importancia del autoreconocimiento, ya que la 'identidad' estaba dada por la posibilidad de pensarse a sí mismo y a su mundo, -proceso que no tenían los animales-. Para Locke, en cambio, la memoria sostenía la constancia del Ser: "tan lejos como esta conciencia pueda extenderse hacia atrás a cualquier acción o pensamiento pasado, hasta allí alcanza la identidad de esa persona".

Sin embargo y a pesar de haber adquirido un notorio resurgimiento en el pensamiento moderno, sigue siendo un concepto oscuro, como ha ocurrido con términos como la igualdad resurgido a partir de la revolución francesa y que a pesar de ser una palabra sincategoremática, que debe ser vinculada a un parámetro comparativo que pueda designar tal igualdad y que no se entiende por sí sola, fue usada en solitario para referirse a una acción política en contra de la desigualdad del momento histórico, seguramente a ello se debió su popularidad y posterior aumento de uso.

1.2. El problema de la objetivación de la unidad del Ser

El concepto de identidad está atravesado por varias confusiones. Una de ellas es la construcción del concepto algebraicamente definido por el principio de identidad, la función de identidad y otras definiciones algebraicas extremadamente metafísicas que hacen que sea difícilmente analizable y que en ocasiones asumen el elemento de identidad como una constante. Esta constante ha sido desarrollada por algunas tradiciones filosóficas occidentales como la 'objetivación del Ser metafísico'.

Otra confusión son las variaciones del término de identidad asociadas al momento en que además de referirse al Yo, el Ego o el Ser pretende nombrar un Nosotros o comunidad²⁶. Según

²⁶ En este sentido es muy interesante las investigaciones de Roberto Esposito sobre la etimología y el desarrollo de la palabra 'persona': "Las célebres palabras de Gaio, citadas cuatro siglos más tarde en las *Istitutiones justinianas*, sobre la *summa divisio de iure personarum* constituyen su más clásico testimonio. Porque, cualquiera que fuese la intención específica del autor y el nivel de tecnicidad asignado por él al término 'persona', lo que de ellas resulta es su conexión original con un procedimiento de separación, no sólo entre *servi* y *liberi*, sino también, dentro de éstos últimos, entre *ingenui* y *liberti*, y así sucesivamente, en una cadena ininterrumpida de desdoblamientos consecutivos. Persona es, por un lado, la categoría más general, capaz de comprender dentro de sí a toda la especie humana, y por el otro, el prisma perspectivo en cuyo interior esta especie se desglosa en la subdivisión jerárquica entre tipos de hombres definidos precisamente por su diferencia constitutiva. El hecho de que esta caracterización no tenga relevancia externa al *ius* -es decir, que sólo de *iure* los hombres asuman el título de *personae* y por lo tanto estén situados en categorías distintas- es una prueba ulterior de la potencia performativa del derecho en general y de la noción de persona en particular. Sólo con base en ella los seres vivos son unificados en la forma de su separación. Las dos cosas, unidad y separación, se estrechan en un lazo absolutamente obligado que caracteriza a todas las otras figuras

la cual hay tres dominios de la realidad donde el término de identidad desempeña un papel fundamental: el dominio del universo, el dominio de la vida y el dominio de la política. En el primer dominio, el de la identidad del universo y los mundos posibles, los problemas y tesis versan sobre sí el universo mantiene o no su identidad y tiene o no que ser infinito para poder tenerla. El segundo dominio que remite a Parménides en tanto bioesfera, hace referencia a la unidad de todos los seres vivos y que mantiene las teorías de Darwin o materialistas en general y otras que admiten que hay vida incorpórea como la del dualismo cartesiano. El último dominio, se refiere a una idea reciente, es el de la unidad de todos los hombres, aquello que llamamos humanidad y que se concreta políticamente en los derechos humanos y en la idea de una justicia igualitaria para todos.

1.3. Crítica a la permanencia

Al abordar las implicaciones del rostro he intentado entender porque se relaciona este a la identidad y porque, a pesar de su uso en la práctica del dibujo, no responde a tal sentido de constante unidad. Me di cuenta que mi pensamiento aunque en un estado primitivo, respondía a una parte de la crítica moderna, que viene de Heidegger y Nietzsche, y que cuestiona la idea del Ser como eternidad dada, no tanto como error teórico sino como peligro práctico y ético, Heidegger elabora este análisis como crítica a la 'metafísica objetiva'.

Lo que Heidegger dice es que no se puede tener una idea 'objetiva' metafísica del Ser y si decimos eso, tampoco se puede tener una propuesta a esa crítica, entonces el Ser es algo así como el acontecimiento y solo analizable en relación a su condición histórica, que no es siempre la misma. Más aún en una época como la nuestra donde diversas críticas racionalizadas de la realidad muestran la imposibilidad de llegar a un principio de indeterminación, tales como puede ser el discurso psicoanalítico, la física cuántica, la crítica marxista de la ideología o el feminismo.

Es sólo porque el hombre se ha convertido en sujeto de modo general y esencial, y en la medida en que eso ha ocurrido, por lo que a partir de entonces hay que plantearle la pregunta expresa de un Yo limitado a su gusto y abandonado a su arbitrariedad o el Nosotros de la sociedad, si quiere ser como individuo o como comunidad, si quiere ser una persona dentro de la comunidad o un mero miembro de un grupo dentro de un organismo, si quiere y debe ser como Estado, nación y pueblo o como la humanidad general del hombre moderno, si quiere y debe ser el sujeto que ya es en tanto que ser moderno. Sólo allí en donde el hombre ya es esencialmente sujeto, existe la posibilidad de caer en el abuso del subjetivismo en sentido del individualismo. Pero, del mismo modo, sólo allí en donde el hombre permanece sujeto, tiene sentido la lucha expresa contra el individualismo y a favor de la comunidad como meta de todo esfuerzo y provecho.

(Heidegger, 1938, p.11)

Para Heidegger es la palabra poética y no el concepto científico ni dialéctico, la que nos acerca verdaderamente a la comprensión del ser. Heidegger cree que es fundamental el 'ser ahí' su 'ser con otros hombres', pero esta característica, esta supeditada a su definición como ser para la muerte y a la necesidad de un desarrollo auténtico de su existencia. Por ello, Heidegger volvería a proponer una metafísica de la identidad, en la que el otro queda relegado y supeditado al Yo y su proyecto. De otro modo que el ser heideggeriano o más allá de la esencia debiera ser leído como un esfuerzo por emprender un movimiento de trascendencia que no quede prisionero de la dicotomía del ser.

jurídicas que descienden de él." (Esposito, 2010)

Aunque el problema de la identidad sea un problema antiguo, hay desde la última mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI un especial interés en este campo, seguramente el fin del milenio y otros eventos simbólicos han hecho revitalizar la pregunta: ¿quiénes somos?. Sin embargo, la preocupación por la identidad –que, en los tiempos actuales, ha tomado particular relevancia, y se considera un derecho individual de toda persona²⁷–, no implica un concepto simple y ejerce en su construcción una síntesis de la realidad que me impide poder adoptarla como concepto dialogante en un espacio tal como el de la construcción artística.

Es mucho más fácil por tanto definirnos a partir de diferencias y semejanzas y no propiamente como algo, la entidad simbólica de la identificación no pasa siempre a través de las palabras e igual que el gran Otro es frágil e insustancial. “Existe sólo en la medida en que los sujetos actúan como si existiera. Su estatuto es similar al de una causa ideológica: se trata de la sustancia de los individuos que se reconocen en él, la base de toda su existencia, el punto de referencia que proporciona el horizonte último de sentido” (Zizek, 2008, p.20). Tal como el pensamiento kantiano lo expresa, no se trata de la constitución de la cosa a través de la creencia sino del hecho de que actuamos como si existiera.

Frente a tantas retóricas, de corte nihilista, sobre la descomposición y la disolución del sujeto, la reflexión fenomenológica sobre la alteridad, de la que Sartre participa tempranamente, permite la articulación de una subjetividad invertida, fundada en el descentramiento y en una identidad que recibe su contenido desde fuera: ‘Basta que otro me mire para que yo sea lo que soy’. Hay en estas notas sartreanas elementos suficientes para fundar una estética de la mirada no articulada en torno a la contemplación (siempre unívoca, siempre unidimensional), sino en torno a las nociones de ‘encuentro’ y de ‘interpelación’, una estética fundada en un sujeto vulnerable, no autista.
(Antich, 2007, p.100)

Sin embargo, no es un asunto relativo a la identidad es más bien a la necesidad humana de construir algo acotable identificable que puede pasar a través del deseo desde la alteridad sin que ello deba ser una exigencia. “Cada uno persigue la muerte del otro”, queriendo decir que cuando se perciben diferencias entre tú y el otro, se crea un sentimiento de alienación, que se intenta resolver mediante la síntesis.

Para Hegel existen tres movimientos de las llamadas esencialidades o determinaciones de la reflexión: el primero la identidad, el segundo la distinción y por último la contradicción. La identidad tiene lugar por medio de la reflexión del ser-esencia frente a la pluralidad de sus formas de la apariencia, es por tanto un distinguir lo contrapuesto, aquello que niega el ser-esencia y lo contradice en su primera afirmación de ser pura identidad de sí, haciendo ver que toda identidad encierra en sí una esencial referencia a la alteridad.

La idea de identidad está estrechamente ligada a la idea de unidad, la pregunta pues, es si existe unidad en el sujeto. No es mi intención dar una respuesta cerrada a esta pregunta, la hago evidente porque esta es la dificultad ante la que nos enfrentamos al hablar de identidad; propongo pues, acercarnos al rostro en una terminología menos oscura si es que –como dicen algunos

²⁷ El sofisma de los discos blancos y negros que desarrolla Lacan en *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada*, habla muy bien de como el desarrollo personal de un problema involucra a los otros: “Basta con hacer aparecer en el término lógico de los otros la menor disparidad para que se manifieste cuánto depende para todos la verdad del rigor de cada uno, e incluso que la verdad, de ser alcanzada solo por unos, puede engendrar, si es que no confirmar, el error en los otros. Y también esto: que, si bien en esta carrera tras la verdad no se está sino solo, si bien no se es todos cuando se toca lo verdadero, ninguno sin embargo lo toca sino por los otros” (p.78).

análisis provenientes del psicoanálisis–; el rostro no puede reconocer una identidad como algo absoluto, los ojos, huecos, vacío del rostro son espejo de nuestra propia mentira de intentar construir a través del lenguaje una totalidad, que sin embargo, sigue dividida y nuestro rostro en el espejo es la cara también de nuestro alter ego, ambos a la vez en un solo cuerpo, por eso la alteridad más que construir un conjunto da cuenta de la forma dividida esencial del yo.

El hallazgo de la dialéctica y de la división pone ante nosotros el problema de una forma de alteridad, la duplicidad que remite al *modelo* –a imagen y semejanza del cual es el mundo, la identidad de la idea– y por otro lado el simulacro –el doble falso–.

Esta dualidad que acentúan movimientos como el idealismo, inspirado en la reflexión platónica, busca el sentido del mundo no en él mismo, sino en el Otro; como si el sentido estuviera sostenido en otra parte, fuera de nosotros.

Este vivir la vida en diferido, con la sensación de ir y venir de diferentes registros se expresa en el momento de intentar captar la realidad al dibujar o pintar, se busca en el modelo la posibilidad de retratar la aparición de la realidad pero estamos inevitablemente acotados por nuestros sentidos, al tiempo que no podemos abandonar del todo la sensación del registro de lo real, de un mundo que si dejara de acompañarnos nos robaría en su desaparición el sentido de nuestra existencia.

Pensar la imposibilidad de la repetición, la vida con carácter definitivo, sin la aproximación, el ensayo, la posibilidad de una segunda vez o de otro mundo es el fundamento del surgimiento del idealismo y en dibujo tal alteridad es el recurso para que un boceto pueda convertirse en pintura, avanzando hacia la posibilidad de seguir creyendo en el modelo –el otro– a pesar de la lejanía que puede existir. Esto nos permite entender que la cuestión no esta en términos de ‘verdad’ o ‘entidad’ sino en el análisis del contexto. Como diría Foucault, la filosofía en la modernidad solo podrá ser o analítica de la verdad o ontología de la actualidad, quizás mediante esta división podremos decir que el rostro no puede ser observado mediante la idea de una entidad absoluta, sino más bien, mediante el contacto humano, ‘actual’, histórico del rostro²⁸.

Llegados a este punto es inevitable no cuestionarnos ¿Si un estado más avanzado de la pintura y por tanto, un estadio más complejo de un cúmulo de decisiones, sin alejarnos del modelo aumentaría el valor de la obra? o ¿Es la precisión de los recursos aunque sean más abocetados los que nos darían el valor de una obra? o al contrario ¿Es la aceptación de esa clara lejanía del mundo y la construcción de recursos artificiales y propios del autor lo que daría valor a una obra, sea ella mental y con claros recursos imaginativos?.

Tomando en cuenta la reinterpretación deleuziana de Platón, diríamos que el sentido parte precisamente de la correcta intelección de la división, de la ‘voluntad de selección’, afirma Deleuze, que éste no es sólo un recurso entre otros, sino que reúne toda la potencia de la dialéctica²⁹. Resumiendo, la propuesta de Deleuze de invertir el platonismo nos evidencia claramente que hay dos lecturas del mundo; la primera piensa la diferencia a partir de una similitud o de una entidad previa, la otra nos invita a pensar la semejanza y la identidad a partir de una disparidad

28 No me puedo detener en ello pero Vattimo en *Más allá del sujeto* se pregunta de manera muy clara y directa qué consecuencias tiene la interpretación de el Ser absoluto que parece hoy en día buscarse tanto: “La fascinación de la idea de revolución, de la «toma del palacio de invierno», está totalmente en la esperanza de que pueda haber un momento de relación «absoluta» con el valor absoluto; un momento de identificación entre evento y sentido, entre existencia e ideal. Hay unos versos de Hölderlin, que dicen: «Sólo por momentos el hombre soporta la plenitud divina / Sueño de ellos es, después, la vida» (en *Brot und Wein*, VII). Pero estos momentos están ya siempre desvanecidos, la pretensión de tener con los valores una relación que no sea de recuerdo, nostalgia, culto, es una pretensión demoníaca, que lleva consigo, como su contraseña y consecuencia, precisamente la justificación del homicidio...” (p.17)

29 Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido “Platón y el simulacro”*, Barcelona: Barral, 1971, 21 p.

de fondo. *En esta última impresión del mundo se reconoce que no hay un punto de vista privilegiado, simplemente puntos de vista diferentes. En los que la diferencia, compartir el hecho de estar todos a merced de la complejidad de nuestro propio ser es lo que nos hace curiosamente semejantes.*

La percepción para Gombrich (1983) describe: un “acto casi automático de categorización mediante universales” y por ello, dice: Lo que se percibe como semejanza arroja luz sobre nuestras categorías perceptivas. La manera en que vemos el rostro, depende de “las categorías con que examinamos a nuestros semejantes”. (p.24)

Tal diversidad del propio ser que se manifiesta en la identidad rota que tan bien han ejemplificado casos de la literatura como *Jekyll y Mister Hyde*, *El retrato de Dorian Gray*, *William Wilson*³⁰ demuestra la fragmentación que puede provenir de la propia existencia³¹. Tales estados de la conciencia han sido representados mediante la dialéctica *ser-apariencia*, el mundo de las *ideas* y el *estético* –en la época clásica– o la realidad y la máscara –en la modernidad³²–. La primera ofrece la estabilidad, unidad e identidad; la segunda amenaza, disuelve y fragmenta. El simulacro se ha hecho más frecuente en nuestra época o, para decirlo mejor, a adquirido mejores herramientas para hacerse pasar por la copia ‘buena’, tal como alertaba Platón.

La identidad como discurso científico designa una positividad, pues, tiende insistentemente a encontrar referencias concretas y positivas que le aseguren una identidad que no tiene, ya sea el país, el grupo social, la raza, etc., soluciones todas a la pregunta ¿quien soy?. Toda instancia psíquica de la identidad busca una unidad a partir de la historia autobiográfica y/o la memoria individual y colectiva, mientras que la ciencia pretende ‘decir la verdad última’ de la identidad apoyándose en los caracteres únicos del ADN, en aquellos acontecimientos que convienen al régimen en el poder. En este sentido yo me inclinaría a cierta percepción psicoanalítica en la que un nivel tal de conciencia, sobre nosotros mismos es imposible. En ésta medida el no-ser o la nada quedan inmediatamente referidos a la lógica del ser.

Para el psicoanálisis de entrada, no hay identidad en el sujeto del inconsciente, y por ello se sostiene la crítica a todos aquellos discursos que la defienden. Y para mostrar la realidad del semblante de la identidad, se retoman aquellos datos a los que aquellos discursos recurren, datos positivos. Pero esta positividad de la identidad tiene un carácter imaginario, o sea no hay identidad, sólo efectos.

Dicha positividad de la identidad, es para la teoría psicoanalítica, una perspectiva que en realidad oculta un fenómeno psíquico profundo e ignorado por otros discursos: la identificación, la cual es efecto de un proceso de interpelación que hace otro. El psicoanálisis permite también cuestionar sobre la instrumentalización de la identidad que las prácticas políticas y formaciones de producción hacen, y también a los discursos que elaboran ideologías, al servicio de un discurso amo.

Para Freud y Lacan la identidad no aparece en su aparato conceptual, y es que Freud sabe del carácter de superficie de éste término. En cambio el concepto identificación es central y aparece de diversas formas en su obra. Esta no es una esencia en el sujeto, sino la evidencia de una imposibilidad, en contraposición a la ilusión de la imagen construida, la identificación del cuerpo media a través del lenguaje entre la sensación de un cuerpo fragmentado y la imagen en el espejo o del otro.

30 Muy propio de la interpretación romántica de la narración.

31 Como apunta Winston Manrique Sabogal: “Cuando Immanuel Kant dijo que “el hombre es malo por naturaleza”, no se refería a que eso era lo que primaba en él, sino a que el mal es algo que se puede dar en el ser humano, no es sobrenatural. Recalca que el individuo se mueve entre su principal inclinación, hacer el bien y lo social para poder avanzar, y alguna pulsión opuesta. Es cuestión del libre albedrío. El mal no obra sobre sí mismo. Surge cuando en el acto normal de alguien al mirar alrededor y compararse con otros se antepone su amor propio al bien común.” (Manrique Saboga W. (26/09/2015). *Los límites del mal se adaptan al siglo XXI*. Suplemento cultural de EL PAÍS: Babelia, 2-3)

32 Este desarrollo moderno de la alteridad del Ser como la relación dialéctica entre realidad - ficción/virtualidad/simulacro, muy presente en la construcción moderna del rostro está más extensamente desarrollado en el capítulo III-3.

El sujeto, ni en el tiempo halla o encuentra la identidad perdida, ni hay tiempo ni espacio de reencuentro, no hay más la naturaleza de la identidad, sino historia por hacer, camino que recorrer, y en ese camino aparecen sólo identificaciones a 'relaciones', objetos e imágenes y atisbos de identidad cuyo señuelo logra engañar al yo y darle su cuota de goce. El efecto de múltiples identificaciones imaginarias y simbólicas tiene siempre lugar en la relación con el prójimo y con el Otro, con la alteridad imaginaria y simbólica.

De hecho, la idea freudiana se basa en el hecho de que la cría humana nace sin representaciones de sí mismo como tampoco del mundo en el cual va a vivir. Este pasaje suponía para Freud ir de la estructuración del yo a la posibilidad de que el yo conciba un objeto ajeno a él, de esta interrelación se estructura también el inconsciente, de esta manera el planteamiento del inconsciente fracturó toda identidad en la conciencia y en el Yo. En palabras de Georgio Agamben:

Genius es a quien presentimos oscuramente en la intimidad de nuestra vida fisiológica, allí donde lo más propio es lo más extraño e impersonal, lo más próximo es lo más remoto e incomparable. Si no nos abandonamos más a Genius, si fuéramos solo Yo y conciencia, no podríamos ni siquiera orinar.
(Agamben, 2005, p.13)

La idea del *inconsciente* permite entender el sentimiento de extranjería y extrañamiento³³ en el *sujeto*, ahí donde el yo esperaba o querría siempre reconocerse, el inconsciente aparecía como otro. Frente a estas ideas se debilitan los argumentos de los defensores del imperialismo de la conciencia y la voluntad.

La obra de Freud es una nueva, diferente y radical conceptualización de la lógica psíquica del sujeto y de lo social, explica en 1913 en *Tótem y Tabú*, los orígenes de lo social y de lo psíquico. En el primer texto señala que no hay psicología individual que no sea social, y que para pensar a la masa es necesario relacionarla con una función exterior a la misma. Con estos planteamientos, toda tendencia a pensar en la dualidad individuo/sociedad entró también en crisis, por lo cual, proponer o pensar en una supuesta identidad esencial de un grupo, de una colectividad o de una sociedad era insostenible.

Lacan retomando a Freud confirmó esta idea diciendo que lo real era un exceso en lo simbólico que hacía imposible la armonía y adaptación en el seno de todo grupo, colectividad, sociedad y cultura. Lacan (1992) propuso pensar al *sujeto* como un des-ser (*desêtre*), un *sujeto* en falta. Inédita manera de pensar al Sujeto desde una nueva posición, desde la que introduce una falta en ser, la distancia del Sujeto de sí mismo y la imposibilidad estructural de que el Sujeto sea idéntico a sí mismo. El concepto de Sujeto en Lacan denota ya un límite, frente al cual el yo aparece como síntoma de la falla simbólica en la cual está insertado parcialmente en el Sujeto. De esta manera el yo tendría la función de desconocer su propio origen, sólo así puede asegurar imaginariamente su creencia de que es unidad, de que es idéntico a sí mismo, a sus representaciones, es decir, en el desconocimiento mismo de la falta en el Sujeto.

La presencia en el sujeto de lo real (pues es desecho o resto excluido) es el obstáculo radical para la identidad del Sujeto, el Sujeto no puede tener sino sólo imaginarios efectos de identidad pues por efecto de lo real, el Sujeto es un desarraigado, en él lo real emerge desgarrando el tejido de las redes que conforman la realidad, lo real irrumpe en la hegemonía de aquellos significantes y articulaciones discursivas que pretenden buscar equivalencias. El Sujeto se ve

³³ Es conocido el magistral desarrollo sobre el doble, lo siniestro o 'ominoso' de Freud (1979) que describe de ésta forma tal interferencia: "de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio" (p.23).

limitado no por la diferencia del otro sino por lo real mismo. En este sentido lo real desgarrar al discurso mismo que de manera precaria, inestable, medio sostiene las identidades en el que el yo se resguarda y se presenta.

1.4. Identificación

Sin embargo no quiero desconocer aquí la importancia que tiene el poder de pertenencia y por ello propongo el reconocimiento de un término tal como la identificación, que asume el acto subjetivo de la elección.

La imagen del sujeto se construye según dos ejes de identificación que se entrecruzan. Un eje imaginario, en el que el yo se construye a través de la imagen del otro o la imagen del espejo –los ojos del otro son también son un espejo–. Y otro eje simbólico, construido sobre la forma del significante ideal del Otro, el ente completo ideal del ser amado. La construcción de unidad procede pues del otro, del otro imaginario y del Otro simbólico.

Por ello el Otro es “el sistema de convenciones significantes que componen la mítica del inconsciente y que marca al individuo prefigurando su ubicación desde el nacimiento. Es un sistema parental y simbólico que determina la posición del sujeto”³⁴

La identificación es el principio fundamental que hace posible dos hechos fundamentales de la cultura humana: la vida psíquica y el lazo social. No es un principio evolutivo, orgánico, genético, ni de una especie como el mimetismo, tampoco del orden de una maduración del sistema nervioso, sino un principio del lenguaje, que opera de manera individual pero siempre a partir de otro humano: “Si mirar el placer, la pasión del otro constituye la emoción suprema, la primera política, eso se debe a que en el otro buscamos aquella relación con Genius que no conseguimos establecer por nosotros mismos, nuestra secreta delicia y nuestra altiva agonía” (Agamben, 1998, p.18)

La identificación es relación, Freud le llamó ‘*la primera ligazón afectiva*’ a esta relación con el otro semejante, el otro es la condición absoluta en la identificación. Freud nos enseña que la identificación es en gran medida inconsciente, es decir, no depende de una decisión explícita e intencional de la persona y sobre todo actúa en espacios de representación no traducibles. Este cambio imperceptible al inicio para el sujeto puede tener múltiples repercusiones, sin que ello necesariamente tenga alguna connotación negativa. La identificación afecta la propia imagen de sí mismo, en ocasiones puede vivirse como algo extraño o inconsistente con lo que se pensaba de uno mismo.

La identificación está tanto en el hecho de que yo pueda construir mi rostro a partir de la diferenciación con el otro y por tanto dibujarlo. Hasta en el hecho de que quiera dibujar, de identificar el dibujo no solamente con grandes personajes a los que admiro, sino con un nudo, con algún tipo de relación no del todo consciente para mí, que entiende el dibujo como un lugar decisivo.

La identificación es uno de los principios básicos del lazo social. Si participamos de grupos es precisamente porque podemos identificarnos en ellos, porque creemos compartir con los demás unos significantes ideales; al compartir ese ideal el sujeto está representado por un significante enganchado con los significantes que representan a los demás.

Desde la visión lacaniana el significante que representa al sujeto debe ser siempre un significante amo para el grupo, para que sea efectivo y puede que la identificación que tiene un alto valor de lazo social tenga la capacidad de llevar al sujeto a perder su singularidad.

34 Vallejo y Helguero, A. (1987). Vocabulario lacaniano”. Argentina: Vallejo y Helguero editores, p.107.

La noción de identificación conlleva reconocer un conjunto pero también un individuo dentro del conjunto. La paradoja de la representación del significante es precisamente que somos idénticos y distintos –únicos– a la vez. Al significante le pedimos representar lo real de un ser, designado como unidad pero la herramienta que usamos sólo nos permite definir esa unidad en la medida que ella es distinta de las demás.

De ahí viene el gusto del ser hablante a la repetición. Bien se nota en los niños que están experimentando el poder de la palabra o en el humor que repite bajo otra lógica escenas cotidianas, la condición de nuestra risa se debe siempre al hecho de que se nos repite algo que ya nos era familiar. Quieren que las cosas se reproduzcan tal cual, pero, superar al mismo tiempo el momento de pérdida, mediante una creación o producción simbólica.

Contra lo que piensa la filosofía desde Fitch hasta Sarte, el sujeto no se constituye desde sí, desde un acto originario y fundador en el que el yo se establece como yo ante sí, ante su 'consciencia-no-tética', sino que se halla armado y estructurado desde y a partir de un principio fundacional que le precede, que le es externo y lo inscribe en un orden generacional, a modo de secuencia, sintagma o rol prescrito por un Autor que queda fuera de la representación. [...] en él se inscriben viejas, oscuras pasiones, culpas, euménides vividas, sufridas y deseadas por series precedentes de padres y antepasados: es, pues, el ligero vendaval que produce la agitación de la puerta abierta del pasado.

(Trías, 1982, p.118-119)



Fig.74 Alfred Hitchcock. Fotograma de 'Vertigo', 1954.

2. Alteridad y apariencia.

El concepto de apariencia –el aparecer y lo aparente– esta muy presente en la cultura de la expresión contemporánea. La disolución del mundo sagrado como tradición aglutinadora ha hecho más evidente el mundo del simulacro o las 'apariencias', aumentada por la dimensión y la construcción del discurso de la imagen e íntimamente relacionada al mundo de las artes visuales. El acontecimiento del cine que Deleuze analizó y que planteó acertadamente como imagen-movimiento e imagen-tiempo, trabajando la apariencia como una nueva forma de entrada o concepto agrupador de la realidad.

La modernidad es ante todo una actitud, en tanto que el hombre se hace cargo de la construcción del sentido de la realidad, la importancia de tal construcción se hace evidente en el momento en que se desarrolla la importancia de los estados pre racionales –el descubrimiento del inconsciente por Freud que erosiona la seguridad del discurso cartesiano– en tanto que analizan desde perspectivas más laberínticas la dificultad de dirigir la construcción del sentido y sus complejidades éticas. A pesar de la importancia del sujeto como noción, se da en nuestros tiempos, la paradoja de que la modernidad es un período profundamente racional donde el sujeto se encuentra tremendamente dividido o escindido aunque no se le reconozca de esta forma. Para Rancière las identificaciones son capaces de elegir aquello que va en contra de si mismo, dentro de su vida cotidiana –en la práctica– y a favor de una idea de si mismo abstracta. En términos de Lacan hay un sujeto precisamente si no encaja, si no está determinado únicamente por el contexto.

Hegel entiende la apariencia como el único lugar lógico para pensar un nosotros o una colectividad, ya que justamente la condición espectral de la apariencia de lo humano es la construcción del *otro*. La apariencia entonces resultaría de la negociación entre dos sujetos y no del sujeto en sí mismo, sino de su imagen en relación con otra. En ese sentido, el rostro humano sólo puede aparecer en el otro como *imago*, una mediación que es necesariamente inmediatizada para acceder a la idea de experimentar al otro y, por ende, pensar un nosotros.



Fig.74 Fotogramas de *Vertigo* (1958)
de Alfred Hitchcock

Para Friedrich Nietzsche la apariencia por un lado se refiere a “(el sentido de este *terminus technicus* idealista) [y de otro lado a aquello que se refiere a] los ‘engaños’, como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte³⁵” (Nietzsche, 2002, p.46). En otro fragmento de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche, entiende la apariencia es el lugar que permite al humano ejercitarse para la vida, donde interpreta, divaga y contempla.

Stoichita plantea que el rostro cinematográfico, en comparación al retrato pictórico, es un gesto ascético, donde existe una focalización carente de un sistema de referencias mayor: éste sólo puede habitar en la imagen, lo que constituiría el logro del cine en comparación a las otras artes, el gobierno del primer plano (Stoichita, ‘Las lágrimas y el rostro’). No importa que su procedencia haya sido una gran muchedumbre o un gran salón, cuando la fragmentación cinematográfica se genera, el rostro acontece como entidad en sí misma.

Por su parte, cuando Deleuze se detiene en el rostro cinematográfico lo relaciona directamente con la pintura, para lo cual recurre a dos grandes concepciones que atraviesan esa rama de las artes y que se concentran en el concepto de admiración y deseo, para comprender la imagen-afección: “Lo que Descartes y Le Brun llaman admiración, y que marca un mínimo de movimiento para un máximo de unidad reflejante y reflejada sobre el rostro; y lo que nosotros llamamos deseo, inseparable de pequeñas sollicitaciones o

impulsiones que componen una serie intensiva expresada por el rostro” (Deleuze, 1986, p.133). La imagen espectral de Madeleine en la floristería en la película ‘*Vértigo*’ (Fig.74) podría ser un cuadro o una imagen-afección por el poder ‘fantástico’³⁶ del rostro:

En una imagen extraordinaria vemos lo siguiente: el ojo de Scottie en sombras a través de la puerta entreabierta de la floristería y el cuerpo entero de Madeleine recogido en un espejo que se halla fuera del ángulo visual de Scottie. Éste no ve lo que nosotros vemos: que ella posee existencia dentro del espejo. Él no ve lo que llegará a ver, lo que todos llegaremos a ver: que su realidad es fraudulenta, como lo es toda imagen de espejo. El plano muestra la pantalla dividida entre el ojo de Scottie y la imagen de Madelaine en el espejo. Él mira hacia “adelante”, “frontalmente”, algo cuya verdad se escapa de su campo visual y que nosotros podemos ver sin

35 “Aunque de ambas mitades de la vida, la mitad de la vigilia y la que pasamos en sueños, la primera nos parece infinitamente más perfecta, más importante, más digna, más merecedora de ser vivida, incluso la única vivida; quisiera por paradójico que pueda parecer, afirmar para ese misterioso fondo de nuestro ser, del que nosotros somos el fenómeno, una forma contrapuesta de apreciar el sueño. Cuanto más percibo en la naturaleza esos instintos artísticos omnipotentes, y en ellos un ardiente anhelo de apariencia [...], más inclinado me siento a defender la hipótesis metafísica de que el ser verdadero, y el Uno primordial, en cuanto que enteramente sufriente y contradictorio, necesita al mismo tiempo de la visión estática, de la apariencia placentera, para su perpetua redención” (Nietzsche, 2002, p.76).

36 “En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico” (Trías, 1982, p.45)

todavía comprender: en ello reside el carácter genial de este plano, inscrito en un momento del film en que todavía ignoramos la realidad aparencial de Madeleine y no albergamos al respecto ninguna sospecha especial. Se nos da una clave que, sin embargo, poseídos como estamos, igual que Scottie, por el curso dramático lineal de la historia que se nos cuenta, y por la identificación con la situación que vive Scottie, no produce en nosotros otra consecuencia que la formación efficacísima de una referencia simbólica inconsciente (cuya maestría estriba en ser plenamente realista), referencia que más tarde, cuando sobrevenga la revelación a través de Judy, actuará sobre nosotros y surtirá efectos de sentido.

(Trías, 1982, p.104-105)

Tomando como ejemplo esta misma película Slavoj Zizek nos muestra de que forma la apariencia es capaz de revelar o desvelar aquello que de otra forma sería imposible, una relación que para quien ha visto la película teje el sentido de verdad del Ser del protagonista.

En la segunda mitad de la película Scottie y Judy –los dos protagonistas– están sentados uno frente al otro sin que puedan mantener una conversación fluida, es su primera cita. De repente, la mirada de Scottie es capturada por la de otra mujer que se encuentra detrás de Judy. Esta mujer de traje gris se parece a Madeleine (Fig 75):

El momento crucial tiene lugar cuando se ve a ambas en el mismo plano desde el punto de vista de Scottie: Judy en el lado derecho, cerca de él, la mujer de gris al fondo a la izquierda. Percibimos la realidad vulgar al mismo tiempo que la aparición etérea de lo ideal. En los instantes en que Scottie se imagina que esta viendo a Madeleine lo Absoluto aparece: aparece ‘en cuanto tal’ en el dominio de las apariencias, en esos momentos sublimes en los que una dimensión suprasensible ‘se manifiesta’ en nuestra realidad ordinaria. En este sentido, la Idea es la apariencia EN CUANTO apariencia (como mantuvieron Hegel y Lacan): la Idea es algo que APARECE cuando la realidad (la copia/imitación de primer orden de la Idea) es copiada a su vez. Es eso que es en la copia más que en el propio original. Este es el trasfondo sobre el que cobra sentido la ‘protokafkiana’ (Robert Pipin) afirmación que aparece en la ‘Estética’ de Hegel: el retrato de una persona puede parecer mucho más a un individuo que el propio individuo real. En otras palabras, la propia persona nunca es totalmente ‘ella misma’, no coincide con su Idea. (Zizek, 2008:39)

Hegel, tal como dice Zizek, desarrolla el hecho de que es precisamente gracias a las apariencias que el arte ocupa un estado intermedio entre la percepción sensible y la abstracción racional:

El arte define a la vez de ambos modos; ocupa un término medio entre la “percepción sensible” y “la abstracción racional”. Se distingue de la primera, en que no se obstina en lo real, sino en la “apariencia”. En la forma del objeto, y no siente ninguna necesidad interesada en consumirlo, en hacerle servir para un uso, “utilizarlo”. Difiere de la ciencia, en que se interesa por el objeto particular y su “forma sensible”. Lo que le gusta ver en él, no es su realidad material, ni la idea pura en su generalidad, sino apariencia, una imagen de la verdad, algo de ideal que en él aparece; aprehende el lazo de ambos términos, su acuerdo e íntima armonía. Así que la necesidad sentida es totalmente “contemplativa”. En presencia de éste espectáculo, se siente libre de todo deseo interesado. (Hegel, 1958:42-43)

En una palabra el arte crea a su designio imágenes, apariencias destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo formas sensibles. Por ello tiene la virtud de remover el alma en sus más íntimas profundidades.

La constitución del yo está atravesada por un juego dialéctico que dura toda nuestra vida; en efecto, como dice Lacan, la identificación con el otro en el espejo constituye la posibilidad de pensarnos como unidad, como yo. Aunque el yo está en conflicto permanente sede a la imagen del otro. El relato de la división del yo es como lo evidencia mucha de la mitología, un triste encuentro para el ser:

Y no es casual que la filosofía termine rememorando, de forma inconsciente, ese escenario trágico y cruento, salvaje y canibal, criminal y mortífero, cuando pretende pensar, con ideas y con imágenes, ese acto inaugural a través del cual el Uno se autodivide y deja brotar de sí mismo la diferencia. Ya vimos cómo es este punto la especulación neoplatónica, especialmente la florentina, tan clásica, echaba mano de los mitos más ancestrales y horribles del arsenal mitológico grecorromano, la castración de Urano, Dios Padre, el descuartizamiento de Dionisios y la consiguiente comida totémica ritual, canibal de las ménades, el despellejamiento de Marsias, etcétera. Del mismo modo interpretaba el retorno de la hipóstasis a la unidad, el amor supremo, a manera de una disolución fusiva de lo diferenciado en lo indistinto, echando mano de mitos caníbales como la devoración de los hijos por el padre Tiempo, Cronos.

(Trías, 1982, p.155)

En el relato *El vizconde demediado*, Italo Calvino cuenta la historia de un hombre que debido a una herida sufrida en el campo de guerra es condenado a vivir su vida dividida. Cada una de sus identidades vive de forma independiente y autónoma pero al ser verdad o mentira, crueldad o ingenuidad, solas, sin mezcla, ninguna de ellas goza de una verdadera vida, son 'apariencias'. Solo el amor de una mujer que conoce las dos partes pone fin al posible desastre, da sentido al sufrimiento, aún cuando su vida no vuelve a ser la misma que antes de encontrarse dividida. La solución de Calvino nos brinda la necesidad de recurrir a una forma de alteridad para resolver el problema de la identidad rota. El relato de Italo Calvino nos obliga a pensar el problema del sujeto, no como algo dado de ante mano, sino como algo que se construye:

La solidaridad no es pues una virtud innata ni es creada por la prohibición o los preceptos, es resultado de un proceso de transformación de un sentimiento hostil en un lazo positivo de la índole de una identificación (Freud, 1921 p.115), que hará surgir el sentimiento moral y el de justicia social.

(Sotelo, 2015, p.133)

En ese camino de vuelta hacia uno mismo por el rodeo del otro, se pone en juego una verdadera voluntad de sentido. Hay por decirlo así, un retorno, una construcción y una apuesta del sujeto alrededor de la pregunta ¿quién soy? A través del otro. No obstante si el hombre defiende su terreno material y psíquico como verdadero por mucho tiempo, sin dejar que el otro descomponga su lógica y su construcción rígida identitaria como valor de la constitución de un común vivido y se goza de lo cercano por miedo a la diferencia, paradójicamente no podrá avanzar en la construcción de sí mismo: “La subjetividad se define, no por una identidad previa, sino por los actos que genera, por la modificación que estos actos ocasionan en el tejido normal de las identidades, los lugares y las ocupaciones –lo que Rancière ha llamado el reparto de lo sensible–”

Según Schopenhauer: “vivir es toparse con la experiencia del dolor y del sufrimiento” y esa experiencia nos fragmenta, nos deshace, nos rompe. Tal como sucede con el protagonista de *El vizconde demediado*, es a partir del conflicto y de su experiencia en la guerra que se reconoce como sujeto partido, pero eso le hace estar vivo.

Ya que como dice Lacan, en el Otro³⁷ no hay ningún significante que en un momento dado pueda responder por lo que soy. Ese otro no existe, es la relación del Yo con el Infinito, se manifiesta como “lo-otro-que-Yo”, esta matización establece una relación ética que Lévinas llamó alteridad”.

La alteridad se significa en el darse lo Infinito al Mismo. Este ‘darse’ no consiste en un movimiento simétrico en la serie del conocimiento objetivo, sino en un acontecer, en un ser que aparece y se le reconoce. El darse de lo Infinito significa darse en una relación que se funda en la imposibilidad de integrarse: la idea de lo Infinito en nosotros apunta a una trascendencia absoluta, inaprensible, que desborda su propia idea.

La irrupción de lo Otro en el espacio de lo fenomenológico abre una fisura irreparable, imposible de saturar, que pone fin al ejercicio ‘imperialista’ de un conocimiento fundado en la mirada que reduce, de ahí su excepcionalidad:

Lo que llamamos rostro es precisamente esta presentación excepcional, presentación de sí por sí mismo, sin medida común con la presentación de realidades simplemente dadas [El Otro que se manifiesta deshace en todo momento la forma que ofrece y se presenta, siempre, con el rostro descubierto] Los ojos atraviesan la máscara, el indisimulable lenguaje de los ojos , [...] la presencia del Otro equivale a este cuestionamiento de mi dichosa posesión del mundo”: la epifanía del rostro es el origen de la noción misma de exterioridad.

(Antich, 2007, p.100)

La alteridad se da en un situación nueva a la del ser y de la esencia, que consiste precisamente en un no-lugar, un no-lugar que es utopía. El no-lugar se levanta en el topos del pensamiento, ‘pensar lo posible’, pensar el propio pensamiento, la idea de lo *infinito*. El horizonte de valores de Lo Otro no tiene que ser común sino que existe en tanto Deseo (Quesada, 2011, p.295).

De hecho la caída de identificaciones desencadena la desconfianza en el otro e incrementa la posibilidad de la defensa del yo, como ocurre en los momentos de escasez, en los que el trabajo de construir comunidad suele ser el más importante y más difícil, quienes trabajan en colectivos creen y crean identidad; con la sutileza de que cada uno debe tener sus propios vínculos con la realidad para no perecer en el derrumbamiento de tal identidad.

Tal como el pensamiento kantiano lo expresa, no se trata de la constitución de la cosa a través de la creencia sino del hecho de que actuamos como si existiera. El lenguaje y por tanto el rasgo general de la vida humana en su carácter de diálogo.

Si no existe una identidad estable, las posiciones dominantes pasan por actos subversivos que ponen en evidencia la multiplicidad y las prácticas alejadas de la diferencia.

3. Alteridad y Lévinas

Intentaré exponer de la manera más clara posible la construcción de alteridad de Lévinas, asumiendo quizás que este intento falsifique en cierta medida su trabajo en tanto que su obra es sugerente, sensitiva, poética y no estoy segura que podamos definirla como ‘clara’.

De alguna forma, podríamos decir que para Lévinas la metafísica occidental siempre ha tenido una flaqueza original, una confusión en el planteamiento básico, al hacer una teoría general del

³⁷ Pues Lo Otro es un horizonte de valores compartidos del mundo inteligible, del mundo de las Ideas, aquello por lo cual las realidades de este mundo cambiante y que devienen “son”, es decir El Modelo.

Ser antes que preocuparse por el conocimiento del sujeto y de la cuestión ética.

Esta metafísica sobre la que se basa la filosofía occidental entiende que hay esencias inmutables, que pensar y existencia es lo mismo, que la historia tiene un fin, es este relato el ser humano se entiende como dualidad. Entre el mundo sensible e inteligible, o lo que cambia y permanece, esta tradición metafísica ha dominado el pensamiento occidental.

Un pensamiento que está habituado a pensar desde el punto de vista de la esencia universal, de la metafísica o de la totalidad no es capaz de aceptar el carácter infinito del otro delante de nosotros, el otro con su historia, sus vivencias es siempre un infinito que no se deja comprender en su totalidad. Un pensamiento que se preocupa fundamentalmente de la estructura general solo respeta la singularidad del sujeto en la medida en que este puede ser inscrito a la estructura general y la sistematización que ella implica; pero el sujeto con sus particularidades y su infinito no es respetado dentro de esta sistematización.

Frente a esta tradición metafísica el pensamiento de Lévinas nos remite a pensar que hay tiempo, espacio, historia, historias. Lo que hay son situaciones, relaciones y contextos, en los cuales no hay una forma del ser o verdad estática e inamovible sino un juego de perspectivas. Esta posición perspectivista, no se desentiende de la ética ni de la elección del sujeto, asume que pueden haber mejores y peores dentro de la perspectiva del sujeto aunque, sin embargo, siguen siendo perspectivas.

La ética de Lévinas nos plantea una perspectiva que al contrario de la de Platón no parte del bien, ni tampoco de un imperativo categórico como el de la dignidad como en la teoría kantiana, sino que parte del dolor. Ya que no existe ningún hombre como ser finito del que tengamos la certeza que haya accedido al paraíso o una forma de medir el bien, quizás el punto de partida no sea el bien sino evitar el dolor. De alguna forma para Lévinas una ética que no pueda enfrentarse al horror o a la monstruosidad no es una ética para nuestro tiempo, tal como también ha recogido posteriormente Agamben para pensar el fenómeno del totalitarismo en nuestros tiempos.

Evidentemente la crítica de Lévinas parte de la experiencia propia como judío, para él algunos preceptos pedagógicos clásicos como que el mal es fruto de la ignorancia son erróneos y esto es lo que la experiencia de Auschwitz ha refutado al ser engendrada por una de las culturas más avanzadas.

En el pensamiento de Lévinas la dignidad no depende de nuestra similitud, el rostro del otro es merecedor del respeto no tanto porque se parece a mi como en el juego especular en el que me reflejo, sino que los dos somos parte del infinito y nuestra dignidad depende de esta pertenencia al infinito de la que habla en *Totalidad e Infinito*.

Para Lévinas el rostro es esencial como imagen de su planteamiento filosófico pues esta no entiende de categorías. En contraposición a las categorías de las caras como el color de la piel, la raza, el sexo, etc el rostro es mucho más que eso y no responde a un imperativo categórico, está forjado del tiempo y la historia humana que le ha poseído es siempre una demanda, el rostro nos llama y nos atrae en su infinito.

Semejante que para Deleuze la configuración del otro se articula bajo la forma del rostro, de tal forma que, el rostro es la presencia concreta –espacio empírico– del *otro como expresión de un mundo posible*³⁸; esta capacidad creadora o inaugural del rostro, no es indiferente al campo de las artes pues como diría André Malraux el artista es creador de antimundo, constructor de

38 En cada sistema psíquico hay un hormiguelo de posibilidades alrededor de la realidad; pero nuestros posibles son siempre los Otros [Autres]. El otro [autri] no puede estar separado de la expresividad que lo constituye [...] El Otro [Autruil] como expresión de un mundo posible. (Deleuze, 2002, p.387)



Fig.75 Ridley Scott. Fotograma de 'Blade Runner', 1982.

anti-destinos, o aventurero de los límites temporales y las fronteras de nuestra propia condición humana. Sin embargo una vez más el asunto aquí es la perspectiva, la mirada, el lugar hacia el cual centramos nuestra atención. Desde la perspectiva del rostro como imagen de alteridad, la influencia de esa 'otra posibilidad' que es la alteridad no está únicamente reservada al artista.

De hecho, si la percepción del rostro como llamado y experiencia sensible nos incumbe a todos es porque para Lévinas tiene un marcado sentido ético³⁹.

Pero ni la sensibilidad cognitiva ni la del gozo pueden explicar la intriga ética que inaugura el 'rostro'; si lo trascendente [...], su visión [...] contrasta con la visión de formas y no puede hablarse de ella en términos de contemplación, ni en términos de práctica. El rostro; su revelación es palabra. Sólo la relación con otro [...] nos conduce hacia una relación totalmente diferente de la experiencia en el sentido sensible del término.

(Lévinas, 1977, p.205)

Veamos rápidamente la confrontación de dos rostros para narrar una de las mejores historias de alteridad del cine, Blade Runner. Como sabemos Deckard es un policía especial, 'Blade Runners', su misión es cazar a un grupo de cuatro replicantes recientemente escapados. Roy Batty, es el más fuerte de los replicantes, humanoides con características físicas excepcionales pero que solo están programados para vivir cuatro años y ser utilizados exclusivamente para trabajos peligrosos o de baja categoría en colonias fuera de la tierra. Durante toda la película dudamos de su humanidad y sin embargo:

"[...] en tanto ser hablante Roy es desde luego un sujeto del significante sin atender al dualismo 'humano/no-humano', independientemente de si su piel es de poliuretano y su corazón de caucho. Veamos el modo en que siente la vida este atleta cibernético, considerado en su sociedad como 'réplica':

–'¡Es indigno disparar a un oponente desarmado!' –grita Roy a Deckard durante la persecución–

[...] La escena es paradójica: el perseguidor está armado, pero, actúa como el

39 Deleuze le llamaría a la estructura que designa lo otro, aquella que produce 'valores de implicación'. (Deleuze, 2002, p.386)

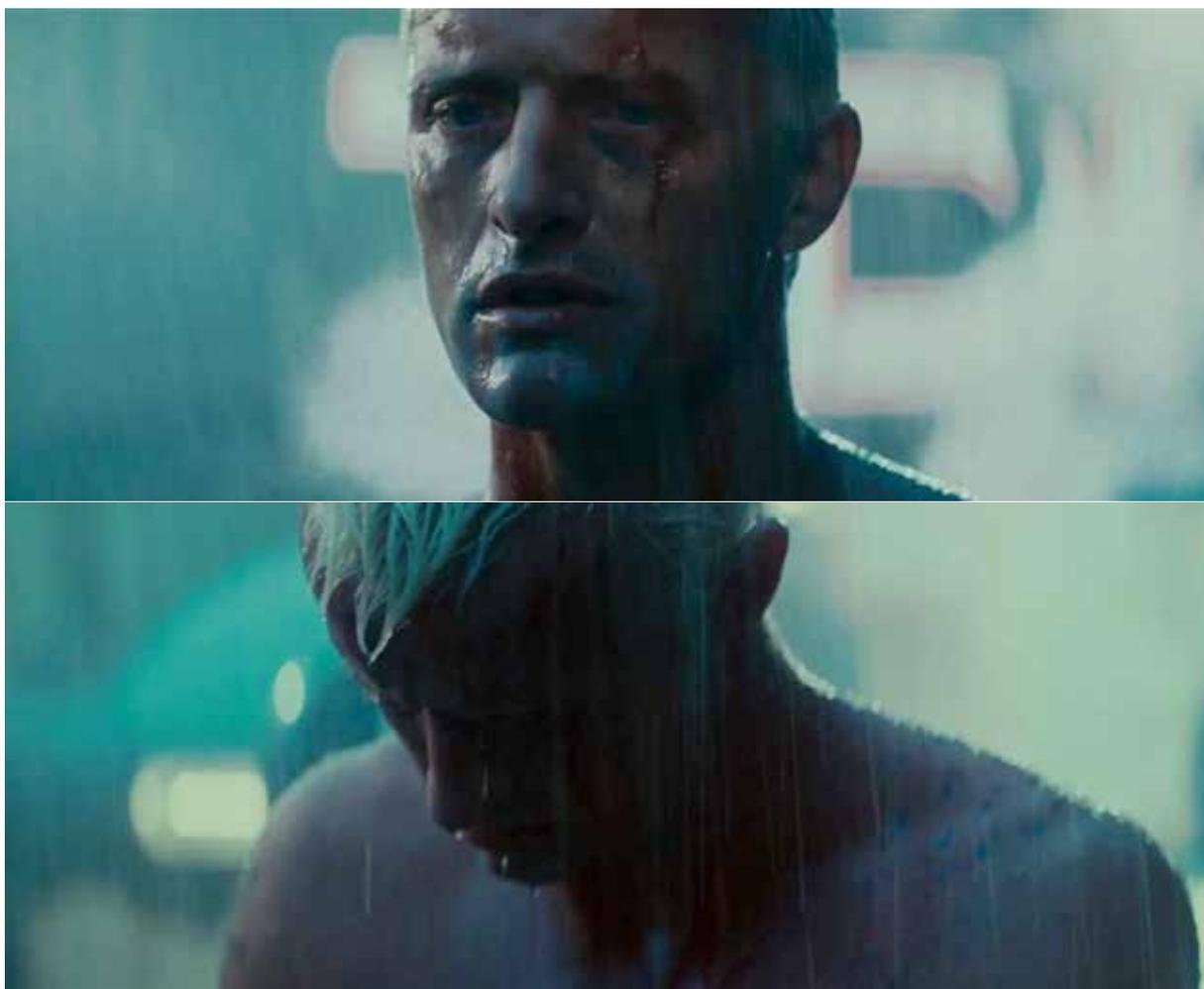


Fig.75 Ridley Scott. Fotograma de 'Blade Runner', 1982.

“amenazado” sólo por la presencia de un pseudo-hombre, un cyborg, no sólo desarmado sino programado a morir en corto tiempo. Lo han dotado muy bien para utilizarlo a fondo, como sucede hoy a cualquier trabajador o deportista de élite patrocinado por algún Estado. Pero, precisamente por su lucidez, Roy logra revelarse ante la heteronomía absoluta y objeta su fin programado y ya próximo.

[...] Huye entonces del cyborg, tan despavorido, que de repente está a punto de caer desde lo alto de un abismo y de perder la búsqueda de una posición segura. Ya no tiene fuerzas para sostenerse... está al límite, como el propio Roy. De un salto, éste lo alcanza y puede verle, ahora aterrado ante la muerte inminente. Le dice entonces:

–“Es un martirio vivir con miedo ¿verdad? ¡Eso es la esclavitud!”
(Sotelo, 2014)

Roy salva a Deckard del vacío, sentados bajo la lluvia Roy le nombra aquello cuanto conoció y aquello que con su muerte desapareciera, como diría Lévinas el infinito; luego de lo cual muere.

La muerte de Roy, evidencia a Deckard la equivalencia de las vidas, paradójicamente en su radical diferencia. Una vida es tan preciosa como otra, porque cada una es única. Equivalencia no sólo de la vida de Roy y de la suya, sino de la vida de cada uno y la de todos. El tiempo de concluir es la epifanía del otro, espejo de nuestra propia imagen, como evidencia de que todos estamos condenados a muerte y que no existe más que el presente.

(Sotelo, 2014)

Volvamos a Lévinas, la radicalidad de la interpretación del rostro en su obra esta relacionada al valor que confiere a la experiencia y a la ética en lugar de la pregunta ontológica que atraviesa todo el conocimiento fundamental de la filosofía acerca de la construcción del Ser como totalidad, la tensión de la reflexión filosófica se instaura entre una perspectiva ontológica o una perspectiva infinita. El Ser no es tanto una idea, sino una experiencia y se nos revela primeramente como una relación de conflicto como sucede el Blade Runner.

La pregunta sobre el Ser se mantiene en suspenso ¿quien soy? ¿soy humano? Es la pregunta que solo puede poner en juego el otro. Roy, al final de su vida, en contra de la lógica biologicista es humano porque se comporta como tal frente a otro.

No hay rostro sin el otro; entre el espejo y uno mismo aparece la imagen del Otro, y es a través de éste que nos distanciamos de una estructura egocéntrica y entramos en la dimensión simbólica específica del ser humano y de la relación social. El rostro del otro es infinito sobre el que se va conformando nuestro propio cuerpo, sin que lo sea. El simbolismo del cuerpo y del rostro se constituyen a través de la dimensión social en la que los hombres se encuentran.

El “Otro a priori se define en cada sistema por su valor expresivo, es decir, implícito y envolvente. Consideremos un rostro aterrizado [...] ese rostro expresa un mundo posible, el mundo aterrador” (Deleuze, 2002, p.386). El rostro es un sistema simbólico e imaginario, sometido a una serie de variables tal que difícilmente se puede codificar y en cambio su presencia es altamente comunicativa.

“La aventura, la gran aventura, es ver surgir algo desconocido cada día en el mismo rostro”, señalaba Giacometti. De hecho la propia obra de Giacometti esta referenciada a ese imposible que es el otro, como expresa Miguel Ángel Ramos:

No hay misterio superior sino éste, el enfrentarse de aquello que no conocemos y su deformar el medio que proponemos de conocimiento ante él: el dibujo es siempre una aproximación que se demuestra incapaz ante lo cercano, ante ese viaje a lo próximo. La búsqueda del otro como lo otro radical ordena la cancerocidad de las formas. El retrato, como lugar en el que se retraen unos ojos escondidos, escindidos del fondo, concentra el desconocimiento máximo en una presencia angustiada de los cuerpos.

(Gómez Molina et al., 2006, p.306)

La relación del rostro con la ética se instaura según Lévinas (1977) a partir de un misterioso proceso:

El rostro se niega a la posesión, a mis poderes. En su epifanía, en la expresión, lo sensible aún apesadumado se transforma en resistencia total a la aprehensión. Esta mutación es sólo posible por la apertura de una dimensión nueva [...] La expresión que el rostro introduce en el mundo no desafía la debilidad de mis poderes, sino mi poder de poder. El rostro, aún cosas entre cosas, perfora la forma que, sin embargo, lo delimita. Lo que quiere decir concretamente: el rostro me habla y por

ello me invita a una relación sin paralelo con un poder que se ejerce, ya sea gozo o conocimiento. (p.221)

El sentido de pensar el rostro tal como lo expresan Deleuze y Lévinas es el de abrir el campo general del ser, de la subjetividad, de la identidad y de la historia, en la búsqueda de un sentido particular escapando a un sentido general.

La constitución subjetiva en Lévinas es, originariamente exposición al otro como irreductible, a quien no puedo conocer ni nombrar: una heteronomía radical. Para Agamben lo innombrable es la 'magia', efectivamente Lévinas coloca al otro como referente sagrado⁴⁰, punto de inflexión en la construcción de un mundo que previamente, antes del otro, no existía.

Toda la reflexión filosófica de Lévinas es una búsqueda constante de la contraposición entre dos gestos filosóficos: el egológico y el empírico. El primero de ellos ha estado presente siempre en el pensamiento occidental, para el cual toda espiritualidad es exposición temática del ser, es decir, del saber. A ello se contraponen el 'empirismo levinesiano', a través de sus formulaciones sobre las experiencias de la vida, principalmente en la experiencia ética de la responsabilidad y en la experiencia social que abre la subjetividad sensible al conocimiento y a la obra del espíritu (Requena, 1977, p.128-134).

Una diferencia sustancial de estas dos aproximaciones al mundo es que la experiencia egológica es de dominio y apropiación, por lo que en ella la primacía del yo es evidente. Pero la 'experiencia empírica' es irreductible al pensamiento heterónimo:

Cuando desde esta evidencia la voz del rostro que habla rompe el espesor del mundo gozoso del yo y provoca, surge la trascendencia en la vida del hombre terreno. Voz que es como un agujero en el mundo cuando todo me está dado. Cuando todo es para mí, el acontecimiento extraordinario de una presencia que no depende de mí sino que se expresa [...] Es decir, el mundo deja de ser para mí acusado por la presencia del otro: se convierte en algo que tengo que dar. (Lévinas, 1977, p.237)

Pero la radicalidad de lo que Lévinas nos da a pensar es la constitución del sujeto bajo la sustitución del *otro en mí*, rompiendo cualquier identidad de un *para sí* del sujeto y presentando una alteridad que se cuele en ese pliegue que es el sí mismo de un yo.

Esta exposición al otro en tanto otro es lo que funda la relación ética, puesto que soy responsable y no libre del otro. La indecible muerte del otro será siempre ya el propio modo en que la muerte trabaja en el mundo.

Abriendo un *sin-sentido* en el cual somos convocados como responsables, y esta relación es 'el de otro modo que ser' en el que Lévinas quiere situar la metafísica: aceptar el infinito como la responsabilidad de un mortal por otro mortal.

Esta responsabilidad que es, como ya hemos dicho, un cambio de perspectiva o ponerse en el lugar del otro, implica también a la representación (para el tema que nos incumbe diríamos que al acto de pintar). A pesar de la importancia del autor en la época moderna, la representación para el pintor⁴¹ no depende más allá de su práctica, el escenario que rodea el rostro acompaña y construye pero sin que interprete más allá de la definición de Nietzsche: "No hay hechos, sólo interpretaciones".

40 "El rostro es la evidencia que hace posible la evidencia, como la veracidad divina que sostiene el racionalismo cartesiano" (Lévinas, 1977, p. 558)

41 No entiendo pintor de hecho más allá de su práctica, las definiciones que connotan una figura excepcional, no las incluyo pues esa variable es confusa y esta más relacionado a ámbitos económicos y políticos que estéticos.

Esta construcción o ‘deconstrucción’ de la interpretación en el acto de pintar da cuenta del fuerte componente de alteridad. Ello nos permite entender, en un trabajo intelectual posterior a la práctica, como éste, que tal como describe Susang Sontang:

La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado fenecido. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.

(Sontang, 1984 p.19)

Según plantea Lévinas la ambición actúa como desvalorizador del ser sensible en la época actual. Por eso el intercambio que nos plantea el otro y el rostro es tan importante, porque a través del cuidado del otro quizás sea posible romper con el intercambio puramente económico y entender que existen otro tipo de intercambios posibles.

Por último me atreveré a hacer una interpretación un poco más valiente del pensamiento levinasiano. El planteamiento fenomenológico mediante el cual distingue cara y rostro y la construcción del rostro como la posibilidad de materializar el infinito. El pensamiento de levinasiano podría describirse de estético, en el mismo sentido del que a veces se ha descrito al pensamiento benjaminiano, para decir que su perspectiva de la imagen –en Lévinas se concentra en la del rostro o la mirada– esta muy relacionada a una actitud respecto a nuestras formas de vida y la relación de poder. En este sentido, creo que el poder que le confiere Lévinas al rostro es importante porque su reorganización tal vez nos conduzca a otro tipo de relaciones que no fuesen las del capitalismo actual. Esas experiencias no alienantes y que generan un incremento de sentido podrían ayudar a plantear otro tipo de realidad.

4. Registro de alteridad en el rostro

“Venimos incluidos en el cuerpo físico de Otro, del cual debemos separarnos. A esa separación la llamamos nacimiento. Pero también venimos incluidos en el cuerpo simbólico de Otro del lenguaje y esa separación es la tarea de devenir mayor de edad y eventualmente realizar un acto ético. Este proceso comporta un primer paso, altero-céntrico e ineludible llamado educación”

Sotelo, Aída (2012:23)

El rostro es la imagen principal con la que los seres humanos nos identificamos los unos con los otros, por ello la idea del rostro está inevitablemente unida a la experiencia a la que tal imagen nos remite. De hecho el valor de identidad como una entidad constante es la base de muchos mitos o construcciones tales como el de comunidad que se presentan de forma directa o indirecta en muchas concepciones actuales.

La lectura del rostro es en realidad compleja ya que en el carácter que identificamos como unitario se encuentran en realidad un entramado de diferentes registros. Es evidente que tal complejidad escapa muchas veces al análisis, de ello son fruto las muy variables y diferentes investigaciones en torno a la imagen humana identificada a través del rostro. Podríamos decir que hay, en un primer lugar, un registro simbólico: que construye la relación del rostro a partir de las convenciones del lenguaje y en relación al Otro. El conjunto de huellas conscientes o inconscientes que nos remiten a ciertas connotaciones sociales, tales como la decisión del peinado, de un tipo de maquillaje, tatuajes, pircings u otros aditivos estilísticos que nos remiten a incluirnos o excluirnos dentro de ciertos contextos sociales u otras marcas menos claras pero que también gozan de una relación simbólica, como las arrugas que con el tiempo se revelan en la persistencia de un gesto.

En un segundo lugar el rostro es también atravesado por un registro de lo imaginario: En este, la construcción de la idea del rostro está atravesada por nuestra experiencia y por tanto por la elaboración que podamos hacer espacio psíquico compuesto de imágenes provenientes de todos los sentidos y de los movimientos del otro y del propio cuerpo que, cuando logran significarse como propias, hacen a una imagen integrada del sujeto que pasa a comprenderse como uno, distinto de otro. Lacan identificaría esta noción a través del caso del *Estadio del espejo*. El dibujo nos evidencia de hecho la construcción de estos modelos visuales que pueden aparecer en la repetición de ciertas pequeñas semejanzas entre retratos hechos por un mismo artista o en la evidente dificultad al dibujar rostros conocidos y más aún el rostro propio en comparación con otros que son desconocidos y por tanto con una menor carga de nuestro registro imaginario. Podríamos decir que esa dificultad o confusión al ver, se debe a la expresión del registro de lo real que por momentos parece irrumpir para hacer evidente la aparente constitución de unidad de lo imaginario.

El registro de lo real: para poder ser leído el rostro está medido por los dos registros antes mencionados, el imaginario y el simbólico; pero al dibujarlo se nos presenta con mayor evidencia que en otras artes de registro, como la fotografía, una imposibilidad de captar aquello que vemos, ese nivel de dificultad que evidencia la vida que sobrepasa la condición humana es el registro de lo real. Lo real es un acto, que es un corte en el lenguaje y también un corte en la representación ordinaria del mundo y del imaginario. Encarar lo real no se presenta nunca como conocimiento sino como acto. La mirada según he podido observar en la práctica es el elemento que llama más a ese continente de enajenación que construye el registro de lo real en el rostro.

Creo por tanto que en el acto de dibujar nos enfrentamos a la dificultad de poder expresar ta-

les dimensiones psíquicas de forma general y que la identidad es sólo un fragmento de todo el fenómeno de dibujar el rostro:

“los seres no manifiestan ya su identidad, sino la relación exterior que establecen con el ser humano”⁴²

Sin embargo es precisamente la vida la que se manifiesta de tal manera de complejidad y por la cual, el dibujo y la pintura ofrecen una aproximación tremendamente más concienzuda en la práctica, al entender que cada caso es particular, personal y que el lugar que ocupa la perspectiva es fundamental para la elaboración de la imagen del otro o de uno mismo. Esa diferencia con la fotografía es la que me lleva a plantear que el punto de vista es tan importante como para poder pensar en alteridad más que en identidad para poder evidenciar las otras implicaciones de la consciencia del ser.

La epifanía del rostro o intersubjetividad desde la perspectiva de la alteridad que irrumpe como rostro está constituida por una tensión entre diferentes momentos: “La radical inmediatez con que irrumpe el rostro” (Sucasas, 2001, p.18) constituye el primero de los tres momentos que destacan del vínculo ético entre el Mismo y el Otro:

*El rostro es abstracto. Esa abstracción sin duda, no lo es a la manera del dato sensible bruto de los empiristas [...] la abstracción del rostro es visitación y venida. Perturba la inmanencia sin fijarse en los horizontes del mundo.
(Lévinas, 1982, p.197)*

El rostro rompe el tejido del mundo y crea una anormalidad en la estructura conceptual en que se adscriben los entes. Por eso el análisis levinasiano insiste en caracterizar al rostro como expresión.

Un segundo momento del vínculo entre lo mismo y lo Otro es la trascendencia, “lo pensado en la idea de in-finito desborda la propia capacidad pensante de la consciencia, el ideatum trasciende la idea. Así pues, la inmediatez resulta indisoluble de la distancia o intervalo infranqueables entre Mismo y Otro” (Sucasas, 2001, p.19) Para poner un ejemplo de ello podríamos decir que la asimetría y la ausencia de reciprocidad son determinaciones esenciales del espacio intersubjetivo; porque es la asimetría la que da paso a un irreductible desnivel que impide concebir a lo Otro como un simple alter ego.

Sucasas se pregunta “¿Cómo conciliar proximidad y distancia, inmediatez y trascendencia? Tal es el cometido reservado al lenguaje, que constituye la infraestructura del acontecimiento intersubjetivo⁴³.”

El logro de la elaboración de la propia subjetividad hace emerger el concepto de la diversidad, porque no hay un ‘yo’ hasta tanto un ‘tú’ no me llame, invitándome a reconocer mi subjetividad y su diversidad. La alteridad implica una salida de sí, mediante el actuar del sujeto, pero una vuelta a sí, como conocimiento de la responsabilidad de los propios actos dada la permanencia y libertad del sujeto y mi distinción respecto de todo otro sujeto.

*Al mismo tiempo, el rostro es lo que nos prohíbe matar.
(Lévinas, 1991, p.71-72)*

El rostro del otro me ordena el: “¡No matarás!”, pero este mandato ha de ser entendido como el hecho de no reducir la alteridad desnuda y, por tanto, vulnerable, a la mismidad. Es decir, alude a elementos como el prójimo, el decir los buenos días; ya que al despreocuparme del otro lo

42 Foucault, Michael. (1999) “El Orden del discurso”, Barcelona : Tusquets, p. 304

43 Sucasas, Alberto (2001) El rostro y el texto. La unidad de ética y hermenéutica p. 21

estoy matando, pues ¿quién soy yo si nadie me nombra, si nadie me saluda? De este modo, el “No matarás” equivaldría a decir: “¡No te despreocuparás del Otro!”

La relación cara-a-cara será fundamental para Lévinas. Ésta tiene la característica de constituirse como asimétrica, pues el Otro se me aparece en una dimensión superior al mandarme, se me aparece como algo infinito, tal y como señalábamos anteriormente.

Ésta proclama de unicidad del ser (o bien: totalidad de lo existente en cuyo anonimato se disuelven los entes singulares, objetos o sujetos; o bien cógito autárquico que afirma su señorito sobre un mundo incapaz de resistir a la voracidad de su mirada) y su profunda complicidad con la presencia, a la vez potencia del ser y privilegio del presente como modo hegemónico del tiempo (pasado y futuro ven neutralizada su alteridad en virtud de la memoria y la anticipación). A ese universo ontológico opone la ética otra escena, irreductiblemente dual (el mismo del ser es roto por el pluralismo que introduce la epifanía del rostro: duplicidad Mismo/Otro) y temporal (el pasado del rostro inconvertible en presente, desafía la potencia del recuerdo)

Al abandonar el territorio ontológico también se deja atrás la soledad del ser, el ámbito ético destaca, sobre todo, el acontecimiento de la relación: el yo (Mismo egoísta, hasta ahora amo del mundo) se encuentra con un no-yo (Otro como rostro) inobjetivable, y con ello su poderío deviene im-potencia. Lo esencial estriba, precisamente, en la superación definitiva de la clausura monádica: si la ontología del yo (ego-logía) solo conoce la primera persona del singular, la experiencia ética lo es de una dualidad irreductible.

(Sucasas, 2001, p.18)

La inspiración es una de las mejores figuras, que describe Lévinas, que ejemplifica el paradójico vínculo entre heteronimía y autonomía, el nacer de ésta en aquella: el sujeto inspirado, despojado de una identidad previa, inicia una nueva andadura, impulsado por la alteridad que lo habita.

Representaciones contemporáneas de alteridad en el rostro

1. La fisionomía en el rostro

I. A pesar de la siempre diversa interpretación del rostro y de su inagotable posibilidad de transformación en el significado histórico y personal, el hombre ha tratado de construir unidad y orden en ese conjunto de elementos diversos que es el rostro: expresión física, natural, del pensamiento, de la experiencia o de la imaginación. El motivo de tal intento clasificatorio del conocimiento se materializó en la fisionomía, mitad pagana, mitad ilustrada; como ha dicho bien Juan Bordes: *“la fisionomía es un ejercicio intuitivo que todos practicamos, pues juzgar lo oculto por sus signos externos es una actitud común. [...] Y consecuencia de esta intuición individual todas las culturas han confeccionado teorías fisiognómicas más o menos explícitas”* (Bordes, 2012, p.290). La gestación de estas teorías han acompañado los inicios del aprendizaje del dibujo en las cartillas o tratados y a pesar de su relación estrecha con el dibujo, la fisionomía ha desconocido la actitud titubeante y expresiva de la actividad creadora; rechazo que esta muy relacionado a la determinación por convertirse en ciencia e ignorar la potencia poética y narrativa de la contradicción que es inherente a la fisionomía debido a un cierto deseo imposible y alquímico de la interpretación de lo externo para concluir la forma y características de lo interno.

La primera premisa de la ciencia de la fisionomía se basa en la idea de que se pueden hallar elementos universales y rasgos generales en la particularidad del rostro. La segunda premisa reside en considerar que esos rasgos comunes físicos están vinculados a ciertas disposiciones del individuo, es decir, que existiría una correlación de sentido entre la forma exterior e interior del hombre.

En el fondo, el papel del dibujo de la fisionomía consistía en seleccionar las particularidades del rostro e interpretarlas según la propia práctica del dibujo, bien por analogía o bien por deducción directa, como indicios del carácter, la psicología o procedimientos que a través de la secuencia y/o la geometría intentan determinar el límite de la naturaleza animal de la humana; o la naturaleza noble de la malvada, etc. La dificultad de seleccionar o aplicar categorías a la representación desde una perspectiva objetiva fue, sin duda, uno de los motivos que alejaría la fisionomía de sus aspiraciones científicas; sin embargo, esta misma marca de arbitrariedad en la segmentación y análisis subjetivo de las partes del rostro lo acerca al espacio creativo. La relación contradictoria del dibujo fisionómico entre creación y ciencia, lleva a artistas como Goethe a expresar su escepticismo y por otro lado “a reconocer el virtuosismo de su amigo [Lavater] como observador, y por ello el interés de sus apreciaciones” (Plasencia, 1988, p.40). El dibujo de la fisionomía ha pretendido unir durante su historia una estructura natural de inestabilidad sin dar importancia a los escollos y la reflexión que deviene de tal rotura o *crisis* (κρίσις) entre los registros de la realidad que pretende dibujar e interpretar cuando se acerca al rostro. Sin embargo el punto de inflexión o κρίσις es fundamental en la creación: los múltiples puntos de elección que se dan durante la

línea del desarrollo productivo de una obra, suelen ser los vértices necesarios que diferencian una línea recta productiva de una serpenteante línea de desarrollo creativo. Este componente dubitativo viene a evidenciar el marcado ser subjetivo de *la interpretación del rostro* por cuanto nuestra experiencia y por tanto los análisis derivados relacionados a este no puede sobrepasar el nudo hermenéutico sagrado que ha devenido en torno a él en la cultura occidental como veremos ha sucedido en la historia de la fisionomía.

II. Lo que los griegos llamaron fisionomía (*φυσιογνωμονικά*) se practicaba mucho antes por los babilonios como uno de los métodos de adivinación dentro de la tradición griega, el tratado más antiguo sobreviviente sobre fisionomía data del siglo III a.C. y representa la primera recopilación sistemática de normas fisionómicas en occidente. De igual modo que que la teoría humoral y el temperamento, la fisionomía fue originalmente desarrollada por un grupo de médicos-filósofos utilizando un enfoque empírico basado en la analogía y la observación.

Aunque el origen de la fisionomía se remonta a la tradición hipocrática y a Aristóteles, fue en el Renacimiento cuando esta disciplina vivió su momento de mayor esplendor. Los estudios del renacimiento sobre fisionomía se basaban en cuatro textos paganos, en particular la *Physiognomica*, que entonces pasaba por obra de Aristóteles¹. Aunque quizás, el surgimiento de la fisionomía como disciplina, tal como la conocemos, esta marcada por el espíritu cartesiano que entre el siglo XVII y siglo XVIII da cuenta de una nueva exégesis: *las ciencias de la vida*.

La estructura, al limitar y filtrar lo visible, le permite transcribirse al lenguaje. Gracias a ella, la visibilidad del animal o de la planta pasa entera al discurso que la recoge. Y, quizás llegado al límite, pueda restituirse a sí misma a la mirada a través de las palabras, como en los caligramas botánicos que soñaba Linneo.
(Foucault, 1984, p.136)

El nuevo rumbo del conocimiento de lo vivo, de la historia natural y con ella la fisionomía, entendería que la posibilidad de acercarnos al saber dependía de estructuras concretas del conocimiento, ordenes taxonómicas que remitían, describían y agrupaban según la conveniencia de la estructura ideada; el rostro como estructura pasaría a dividirse y traducir sus rasgos a expresiones críticas. La retícula del nuevo conocimiento cartesiano segmentaría el dominio del reino vegetal y del animal de tal forma que cada ser recibiría un nombre y enunciaría desde éste a la familia perteneciente. “La historia natural habrá cumplido con su tarea fundamental que es ‘la disposición y la denominación’” (Foucault, 1984, p.142)

Desde esta perspectiva de catalogación, la historia de la fisionomía dividió en dos ramas principales los conocimientos que ancestralmente se habían relacionado a la fisionomía: una astrológica y otra naturalista. La rama astrológica se basa en el principio de *melothesis*², o tradición



Fig.75 Anónimo, Melothesis 'Très Riches Heures' 1413-1416.

1 Ésta decía: “El carácter mental no es independiente e inmune al proceso corporal, antes bien, está condicionado por el estado del cuerpo [...] Y a la inversa, es evidente que en el cuerpo influyen los efectos del alma.”

2 *Melothesis* era una parte muy útil del kit de herramientas del astrólogo con aplicaciones en el diagnóstico y tratamiento de la enfermedad.

que asignaba partes del cuerpo para cada uno de los signos del zodiaco, en ella la cabeza correspondía a Aries y las partes del cuerpo restantes se asignaban a los otros once signos zodiacales³; estos estudios consideraban al hombre como un microcosmos, al que afectan diferentes estados de ánimo y de actuación relacionados al cosmos.

Según Caro Baroja la rama naturalista de la fisonomía fue clasificada en tres grupos por Della Porta (Vico Equense 1535 - Nápoles 1615), para poder ser estudiada. Ésta taxonomía se dividía en: fisonomía *zoológica*, fisonomía *etnológica* y fisonomía humoral o *psicológica*; todas poseen un nivel relacionado a la *patognómica*⁴ y a pesar de que han tenido estrechas relaciones entre sí pueden ser diferenciadas.

Por un lado, la tendencia de la fisonomía zoológica, elige en los animales ciertas predisposiciones que luego, por analogía, son comparadas a aquellos hombres que comparten sus rasgos físicos. Esta interpretación fisonómica se reactiva durante el Renacimiento gracias a Della Porta, eslabón esencial en la historia de la disciplina.

La fisonomía etnográfica, que ponía en correspondencia las características físicas de ciertas razas con determinados caracteres, y la fisonomía psicológica, que correlacionaba determinadas características anatómicas con ciertos temperamentos o humores.

En 1586 en la primera edición de la *De Humana libri physiognomia* de Della Porta, se ofrecía un resumen de los conocimientos fisonómicos adquiridos hasta entonces como una codificación bastante completa de los rasgos físicos del rostro y sus supuestas características psicológicas, junto con una serie de láminas en las que se comparaba el rostro de un hombre y la cara de un animal.

La obra de Della Porta constituyó durante años el punto de referencia fundamental de su momento y del futuro, por cuanto sería “*un precedente de lo que un par de siglos después constituirá una de las teorías más revolucionarias del mundo moderno: el evolucionismo de Charles Darwin*” (Plasencia, 1988, p.37). Hasta que en 1667 el pintor Charles Le Brun publicó en París: *Conférences sur l’expression des differents caracteres des passions*. Le Brun aporta dos elementos fundamentales: por una parte, introduce el estudio de las pasiones, es decir, de los estados



Fig.76 Giambattista Della Porta, 'De humana physiognomonia libri IIIII', Nápoles 1586.

3 Fue hasta antes del s. I d.C que algún texto de astrología sobreviviente incorporó juicios sobre fisonomía y fue incorporada como una disciplina de la astrología, se atribuye como fundador de la medicina astrológica a Beroso, sacerdote que vivió en Babilonia en el siglo III a.C.

4 Lavater distinguió la fisonómica como los “rasgos permanentes”, en contraposición a la patognómica, ciencia que Lavater consideraba puramente subsidiaria porque se limitaba a los gestos transitorios de la cara y sólo aspiraba a descifrar en ellos la expresión puntual de esta o la otra pasión. Éste aspecto rechazado por algunos estudiosos renacentistas, es en la actualidad estudiado por la psicología positivista como *microgestos*, desarrollada fundamentalmente por Paul Ekman.

pasajeros del alma y su dinamismo, y por otra, lo hace desde una perspectiva pictórica, es decir, indica cómo se han de representar esas pasiones. Le Brun como muchos pintores de su época estaban influidos por una rama artísticofilosófica proveniente de la tradición estética y por otra medicocientífica del nuevo método cartesiano. Desde este punto de vista es posible entender que por un lado afirmara que la síntesis trágica del artista es obtenida con el recurso poético de la expresión, concepto esencial del pensamiento estético clásico del retrato. Y por otro lado, su trabajo teórico se fundamentara en la lectura del *Les Passions de l'âme* de René Descartes, a partir del cual entiende que la transcripción gráfica y expresiva de la esencia de las pasiones del alma se hace posible gracias a un estudio racional de las mismas.

De igual modo que Della Porta, también Le Brun presenta todo un bestiario, especialmente en su *Traité de la Physionomie ou sur les rapports de la Physionomie de l'homme avec celle des animaux*. Es por ello que en sus obras, las imágenes de hombres se yuxtaponen a dibujos de animales de frente y perfil resaltando sus parecidos. Podríamos decir que su minuciosidad y exactitud confieren a esas imágenes algo pavoroso, animal, más propio del reino mágico de las fábulas y de la Edad Media que del racionalismo del siglo de las luces.

En cierto modo la complejidad de los estudios de Le Brun, respecto a ciertos tratados clásicos anatómicos, incorporaba nuevamente el carácter psíquico del cuerpo y renovó el interés por la fisionomía animalista en los círculos artísticos durante los siglos XVII y XIX. Le Brun adopta las pautas de conveniencias y la retórica del gran siglo; pero la catalogación de los patrones expresivos basados en *Caractères des passions* de Marin Cureau de la Chambre (Saint-Jean d'Assé 1535 - 1615), lo cual le ayuda a elaborar valores universales que pretenden depurar la forma de las pasiones mediante la transcripción gráfica del mecanismo pasional, intentando esquivar el obstáculo del empirismo y de la copia servil. El proyecto de Le Brun supone además de una práctica pictórica y fisiológica; la exploración de las condiciones que unen lo bello y lo verdadero, ingente tarea que permanece hoy en día como un misterio.

Tal como en periodos anteriores a finales del siglo XVIII y principios del XIX, la fisionomía vive un nuevo renacer, podríamos decir que muy posiblemente por el deseo de reconciliar la ciencia y la religión. Un pastor protestante suizo de firmes creencias religiosas como Johan Kaspar Lavater (Zürich 1741-1801) seguramente no debió ignorar estos esfuerzos, que se quedaría reflejada en su obra de 1772 los *Physiognomische Fragmente*. Esta obra de carácter enciclopédico, en la que

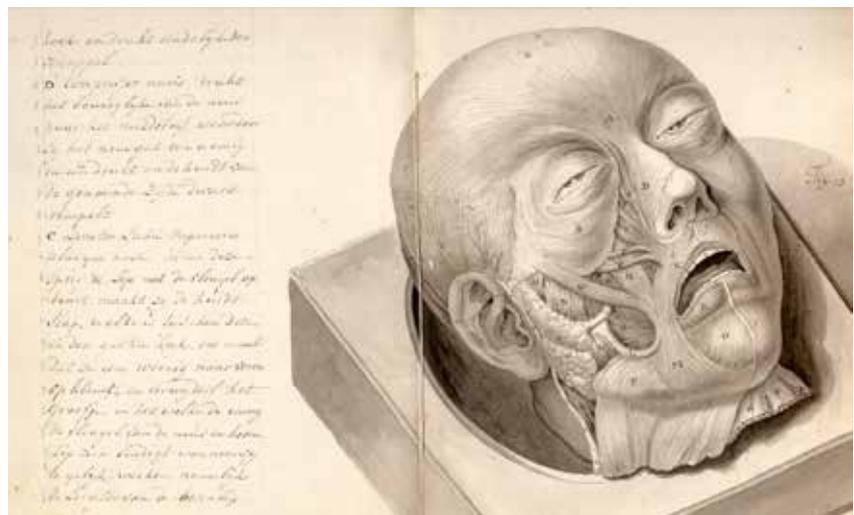


Fig.77 Anónimo, 'Treatise on physiognomy', Holanda 1790.

colaboró el joven Goethe, aportaba a la fisionomía tanto una sistematización como integración de los conocimientos procedentes de las nuevas disciplinas, a la vez que muchos sentimientos religiosos se traducirían paulatinamente a tendencias ‘científicas’ del mundo natural. “La obra de Lavater se compone, en realidad, de una serie de disertaciones superpuestas, en las que las declamaciones y las apreciaciones sobre obras de arte van por un lado y las viejas teorías fisiognómicas por otro” (Caro Baroja, 1988, p. 212).

Lavater fue un defensor de la observación—sobre todo visual⁵—tal como era tendencia en la episteme de la Ilustración y se propuso ordenar mediante un sistema geométrico los rasgos de la cara (Lavater, 1894, p.97). Esta tarea le llevó a distinguir la fisionomía propiamente dicha, de la patognómica.

Su empresa, al igual que la de los anteriores fisónomos fue criticada con el paso de los años, no solo desde la ciencia sino también desde las humanidades. Quizás debido a que el intento por ajustar marcadas características faciales a una tipología psíquica a través del dibujo se acentuó con el tiempo como un mecanismo no mucho más que cómico.

III. Me permito subrayar como a pesar del aumento de la influencia científica en nuestra época, muchas de las antiguas imágenes de fisionomía producen un cierto rechazo estético, el claro ataque de Luis Fernández a cierta perspectiva médica y de diseccionado que se encuentra representada en las obras de Lavater, según él, da cuenta de ello.

Para Luis Fernández los dibujos sumadas a su discurso, podrían llamarse dibujos de ‘decapitación’: “A la luz de la modernidad, el proyecto de Lavater se revela, pues, no sólo como una empresa de colonización del cuerpo—exploración, delimitación, reparto—, sino como todas las taxonomías ilustradas con aspiraciones más o menos científicas” (Fernandez, 2004, p.1-31), exhibe un carácter positivo que olvida la imposibilidad de definir un cuerpo como organismo separado de la psique⁶.

Esta reacción que evidencia el rechazo es la manifestación del choque entre el dibujo y el avance de la ciencia hacia múltiples esferas, el dibujo diseccionado no puede hablar mucho más lejos que de tanatopraxia y tanatoestética. Podríamos decir que la yuxtaposición de las imágenes de la historia de la fisionomía nos descubre una construcción del rostro contradictoria, escurridiza, a mayor información y clasificación de sus partes, mayor es la apariencia de un rostro muerto, la apariencia está recubierta por el dualismo vital del orden-caos y su equilibrio es crucial en los estudios artísticos, como no suele ser en la ciencia. Lo que Lavater espera de las señales del rostro⁷, mejor aún, lo que sabe que encontrará allí (Caro Baroja, 1988, p. 211-213) es menos una definición de una personalidad que un signo clasificatorio para el observador, es decir, para la mirada y sus riesgos.

El pintor Henry Fuseli y el filántropo Thomas Holloway participaron activamente en la obra de su amigo Lavater sobre el estudio de la persona basado en atributos físicos y sus obras reflejan por aquel entonces el interés por la expresión del rostro y el carácter lúdico del reconocimiento

5 “Le talent de l’observation parait la chose la plus facile, – et cependant rien n’est si rare [...] Observer, ou apercevoir les objets en les distinguant est l’âme de la physiognomie: c’est proprement en quoi elle consiste.” (Lavater 1894, I, p.319)

6 En términos anteriores al descubrimiento del inconsciente y la psique, los filósofos se cuestionaban por la relación organismo muerto/vivo. En “La fenomenología del espíritu” Hegel cuestiona la fisonómica de Lavater aludiendo a si lo muerto puede gobernar o imponerse a lo vivo. ¿Puede, una cosa muerta como los huesos craneanos imponer su conformación a los movimientos del espíritu? ¿no existirá, más bien entre las dos partes, una especie de adaptación libre e imprevisible?

7 Desde un punto de vista estrictamente científico, el error de la fisonómica parece haber sido conceder a la singularidad de cada rostro (que sería como la de las huellas dactilares) un valor semántico, de representación ético-anímica, perfectamente calibrable.

facial. El ejercicio de Lavater, que pretende otorgar leyes sobre tipologías de rostro nos acaba demostrando no solamente un componente psicológico referido a los prejuicios temporales, sociales y culturales; sino que también insinúa el juego de la diferencia y la similitud, sin duda es en ese interés humano de la imitación donde hunde sus raíces el que trabajos fisionómicos como del suyo nos sigan causando interés. Curiosamente a pesar de compartir época, los trabajos de un pintor como Fuseli distan mucho del análisis del dibujo realizado por Lavater, como muestra de las diferencias ideológicas que marcan a cada sujeto. Quizás podamos decir que la obra de Fuseli por no estar tan relacionada al resultado de ciertos preceptos ideológicos goza de mucha más naturalidad que la de Lavater. En relación a la perspectiva de cada sujeto el propio Caro Baroja dice:

Desde el momento en que empiezan los estudios de retratos, se observa que el juicio general sobre el personaje célebre retratado influye en lo que se dice de él, más que la observación objetiva. Cicerón será un modelo de 'homogeneidad' y Franklin de equilibrio, pero pronto se ve también que estos juicios de Lavater están sujetos al lugar común que domina en determinados ámbitos, concretamente el protestante de su tierra.

(Caro Baroja, 1988, p. 211)

El interés que puede suscitar el estudio del carácter relacionado al aspecto físico sigue estando vigente, aunque abordar tales estudios más allá del arte ha terminado por asociar “otras supuestas ciencias que no lo son y este cuerpo de doctrina arbitrario e indigesto se acepta por unos como algo dogmático, mientras que otros lo rechazan y ridiculizan una y otra vez” (Baroja, 1988, p.16). Quizás sea sensato decir que no todas las preocupaciones y fuentes de pensamiento del hombre son ciencias y que es desde una perspectiva filosófica o ‘ciencia de la observación’ que la compleja historia de la fisionomía –que no reescribiremos aquí pues ha sido ya descrita magistralmente por otros⁸– devela un interés profundo:



Fig.78 John Linnell. 'A Treatise on Zodiacal Physiognomy'. 1828. 13.3 x 23 cm. Essick collection.

8 J.C.Baroja, “Historia de la fisionómica: el rostro y el carácter”, 1988; Baltrusaitis. “Aberrations, Essai sur la légend des formes” 1957; M. Dumont “Le succes mondain d’une fausee science: la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater”, 1984; J.J. Courtine et Cl Haroche, “Histoire du visage”, Paris, 1988; Fl. Caroli “Storia della fisionómica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud, Milano, 1995.

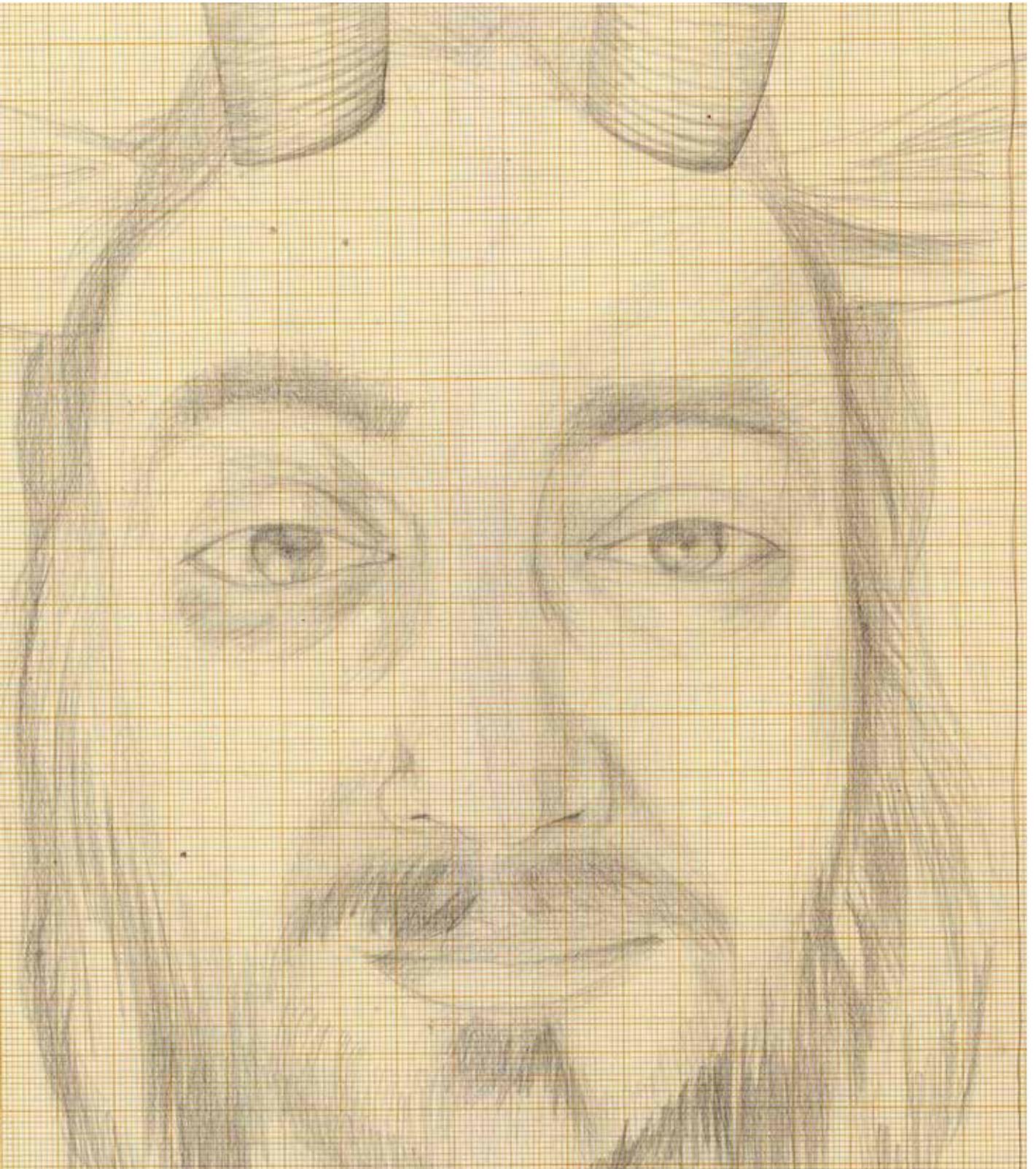


Fig 79 Andrea Lucio, 'Cabeza de Hombre Cabra', 2014, 21 x 28,7cm.

Cette discipline, fondée sur l'observation du corps et visant, par le déchiffrement de son apparence, à la connaissance de l'homme, de son caractère, de ses moeurs, de ses passions, de ses origines, de son passé et même de son future constitue un effort pour penser en termes unitaires la dualité humaine physique et morale; c'est une entreprise remarquable de description détaillée du corps.

(Borderie, 2002, p.18)

Nuestra mirada abandona una forma metafísica para adoptar cada vez más una forma categorial que dota de unicidad a nuestra experiencia, aunque tal unidad sea una construcción humana muchas veces frágil, es necesaria para un pensamiento racionalista.

Un ejemplo de tal aplicación es el hecho de que la fisionomía haya abandonado su vertiente del pensamiento de la 'naturaleza' del aspecto particular del rostro de una persona, para constituirse pseudo ciencia, ya que su complejidad hace que su valía como conocimiento categorial sea dudosa. La evidente confusión de su discurso se debe, en mi modesta opinión, a la dificultad de hilar el espíritu anterior y posterior racionalista. Ciertas partes de la propia concepción de la interpretación del rostro asumen un conocimiento tácito, mientras que otras están exageradamente conceptualizadas.

El saber clásico pervivió en la fisionomía en la idea de que ésta, como el resto de secretos naturales, se rige por el principio de *simpatía* y *antipatía*. En el pensamiento clásico griego, la *physis* (Φυσις o natura), debía ser entendida porque existía la creencia de que el conocimiento de las leyes de la 'naturaleza' nos beneficiaría a todos; el saber de la fisionomía astrológica testimoniaba la conexión cósmica, bajo ésta idea el cuerpo del universo tenía mucho que decir del cuerpo humano y viceversa, pero no había allí necesariamente una traducción, existía también un espacio ininteligible que era aceptado por todos, un espacio mágico que el hombre moderno decidió olvidar.

Aunque la vigencia de las tradición mágica se postergaría debido a la mezcla de supersticiones antiguas y modernas, tal como concluye Burckhardt de su análisis sobre *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860). Tal permanencia se gestionaría de forma diferente entre clases: "en las clases cultas se hallaba muy desarrollada la creencia en la Astrología. Cosas populares eran la observación de agüeros y presagios, la fe en los conjuradores y su mundo" (Caro Baroja, 1986, p.133)

La fisionomía "trató de sistematizar la intuición popular de que 'la cara es el espejo del alma' a través de los complejos vericuetos de los secretos de la naturaleza tan apreciados por los aficionados a la magia natural [fue] generalmente admitida en España como parte de la *oculta filosofía* que no traspasaba los límites de la ortodoxia, y fue conocida gracias a divulgadores como Jerónimo Cortés" (Laplana, 1996, p.142) en el siglo XVII, del cual el título de su obra evidencia la relación de la fisionomía con la tradición clásica: *Phisonomía natural, y varios efectos de naturaleza*.

Diríamos que la evidente relación con la tradición clásica se observa fuertemente en el corpus doctrinal ocultista de todas éstas obras que aunque en España no fuesen sobresalientes por dicha doctrina, tal como apunta Laplana, si lo fueron por el pensamiento mágico que en estas reverberaba:

La fisionomía podía convertirse en una ciencia determinista y adivinatoria al relacionarse con la astrología y la quiromancia, y por eso en el Index promulgado por Pablo IV en Roma en 1559 se incluía entre las artes prohibidas, como confirmó después la bula promulgada el 5 de enero de 1586 por Sixto V. En este sentido, es muy destacable el interés con que se acercaron a la fisionomía algunos de los más



Fig.80 Miquel Quilez Bach 'Homenaje a LeBrun'. 76 x 56 cm. lápiz sobre papel Arches.

importantes defensores del ocultismo, siempre en la difusa frontera entre la magia y la ciencia

(Laplana, 1996, p.142)

Como puede suceder con la poética, el poder de significación del arte es precisamente el punto en que la palabra no llega, podríamos pensar que en la fisionomía, ese lugar, es el de su propia contradicción: al pretenderse ciencia y continuar siendo imagen. Fue su intento por construir unidad lo que evidenció la división de su propia naturaleza⁹ y quizás la que la hizo poco fiable y paulatinamente desaparecer.

De hecho la exigencia de la verdad, en la historia de la propia disciplina, ha tendido a erradicar las elucubraciones y las posibilidades artísticas de la fisionomía. Sin embargo los acercamientos artísticos han pervivido a través de la 'fisionomía de los pueblos' o etnográfica en el siglo XIX, así como de la caricatura y el trabajo simbólico de la imagen de otros artistas del siglo XIX y XX.

El propio desarrollo teórico y metodológico de nuestra época se dirige cada vez más a aprovechar la interdisciplinariedad del pensamiento, tal como ha defendido el desarrollo metodológico de la educación el Dr. Elliot Eisner, en palabras de Miquel Quilez Bach: "no hay avance en la ciencia sin inspiración, la creatividad hace avanzar la ciencia y el pensamiento hace avanzar el arte". Ello, unido a nuevas formas de representación contemporáneas hace que hoy en día tengamos reinterpretaciones de obras fisionómicas como la de Le Brun, acordes a la mirada actual, como

⁹ Cette discipline [c'est] un effort pour penser en termes unitaires la dualité humaine physique et morale (Boderie, 2002, p.18)



Fig.81 Dougal Dixon, 'A Zoology of the Future', 1981.

es el caso de las *Expresiones faciales. Homenaje a LeBrun* (Fig. 80).

Quizás una labor interesante en el sentido más radical de las transformaciones fisionómicas y sus posibilidades adivinatorias, sea la emprendida por el paleontólogo y divulgador escocés Dougal Dixon, que en un ejercicio de imaginación intenta explicar las leyes que rigen la evolución de los organismos para imaginarse al ser del futuro, el resultado: un libro ilustrado publicado en 1981 con el sugerente nombre de *A Zoology of the Future* (Fig. 81-81a). Este libro de zoología ficción que plantea diferentes formas de evolución humana a partir de la mezcla con animales, sustancias o a partir de conceptos inspiró a artistas y zoólogos del momento; Desmond Morris afirmó que le hubiera gustado escribirlo a él mismo, “hace muchos años, cuando era un joven zoólogo, empecé a inventar criaturas imaginarias, el dibujo y la pintura como un contraste agradable a las demandas de mis estudios científicos”. Esa estética de lamina antigua que representa un ser mitológico actual proveniente de un híbrido entre ciencia y misticismo –la base de la fisionomía– ha sido recuperada hoy en día por trabajos pictóricos como los del alemán, Neo Rauch (Fig.82-83).

Es necesario que haya entre las cosas esta semejanza inmediata que permita a los elementos significantes el correr a lo largo de las representaciones, el deslizarse por su superficie, el asirse a sus similitudes para formar, por último, designaciones colectivas. Pero para esbozar este espacio retórico en el que los nombres toman poco a poco su valor general, no era necesario determinar el estatuto de esta semejanza, ni tampoco si en verdad estaba fundada; bastaba con que diera fuerza suficiente a la imaginación. Sin embargo, para la historia natural, lengua bien hecha, estas analogías de la imaginación no pueden tener el valor de garantías; era necesario que la historia natural, amenazaba bajo el mismo título que cualquier otro lenguaje, encontrara el miedo de rodear la duda radical que Hume planteaba con respecto a la necesidad de la repetición en la experiencia. En la naturaleza debe haber continuidad.

Esta exigencia de una naturaleza continua no tiene, desde luego, la misma forma en los sistemas y en los métodos.

(Foucault, 1984, p.146)



Fig.81a Dougal Dixon, 'A Zoology of the Future', 1981.



Fig.82 Anónimo, Melothesis: 'Très Riches Heures' 1413-1416.



Fig.83 Neo Rauch 'Nachhut', 2011.

Las investigaciones y discusión que ha suscitado la interpretación de la expresión del rostro, revelan el interés de ciertas épocas por el ser humano como lugar de transmisión, como ser en tanto que otro existe. Es llamativo que en obras emblemáticas de la fisionomía como *De Humana libri physiognomia* (1586) de Della Porta, *Methode pour aprendre a dessiner les passions* (1619-90) de Le Brun y *Physiognomische Fragmente* (1775-78) de John Caspar Lavater; ese otro también aparezca como un animal. Sin duda estas obras que curiosamente hoy se reeditan por los estudiosos de la neuropsicología son un intento por definir el misterio que es el otro¹⁰, el hombre animal o hombre no racional. La literatura también se ha referido a la animalidad o alteridad del hombre para referirse a aquello que le era desconocido, muy común en la novela científica, hoy en día llamada 'ciencia ficción'.

Este aspecto profano del ser humano que conforme avanzó la ciencia hubo de esconderse en los rincones del conocimiento, fue representado con maestría –y con esa carga de misterio que se le había otorgado– por diferentes movimientos estéticos a lo largo de la histo-

¹⁰ El grupo de investigación de Paul Ekman (<http://www.paulekman.com/micro-expressions/>) define la necesidad de aprender lo que ellos defienden es un sistema codificable y que llaman *Microexpresiones*: "La investigación del Dr. Ekman ha demostrado que a menudo nos perdemos expresiones faciales cuando contradicen palabras que se hablan. Sin embargo, las *Microexpresiones* son un sistema universal - todo el mundo los tiene, y justificar nuestra atención. Incluso las personas de distintas culturas, las personas que no hablan el mismo idioma, continúan teniendo las mismas emociones y mostrarán las mismas expresiones. A diferencia de lenguaje o gestos de la cara es un sistema universal de señales que reflejan las fluctuaciones de momento a momento en el estado emocional de una persona. Aprender a leer *Microexpresiones* le ayudará a reconocer los sentimientos de los demás y, al mismo tiempo, es probable que ser más conscientes de sus propios sentimientos". Paul Ekman Internacional (PEI) ofrece talleres en persona, consultas, y capacitación en línea de reconocimiento de la mentira a través de sus sistemas para la seguridad nacional de los EE.UU., policía y otros países de habla inglesa.



Fig.84 Charles Burns, Publicación gratuita diseñada por Laurent Fétis para la exposición 'Visages' en la galería 12MAIL, 2012.

ria, dependiendo de los límites estéticos asumibles y del discurso predominante al cual pretendía hacer evidente; desde la recuperación de los lugares comunes del romanticismo, pasando por las expresiones exageradas de lo grotesco, hasta las metáforas visuales del surrealismo o anti-humanidad de los personajes de la ciencia ficción, la expresión visual a través de la analogía y la metáfora ha explorado los límites de la representación de la construcción del 'yo' y la alteridad.

"La tarea del rostro representado ya no es únicamente el de constituir una serie de rasgos identificables de un individuo concreto, no es exclusivamente y únicamente el icono de la individuación [...] Es en la artificiosidad de la tradición, de la manipulación, por la cual Brunelleschi pudo descubrir la perspectiva, en la responsabilidad de no abandonar el estudio del rostro al devenir azaroso —ni a los caprichos artísticos de la idiocia de un yo profundo—, pues su singularidad y su repetición son ya devenir, por-venir"

(Tornero - Amorós, 2011, p.123).

El rostro es el espacio central de la expresión de alteridad y su importancia en los registros simbólicos e imaginarios es tal, que a pesar de su cercanía, su representación es y será siempre un misterio precisamente porque no se limita a los rasgos concretos de un individuo, como lo ha demostrado la representación artística a lo largo de los tiempos. Quizás podríamos decir que la representación del rostro relacionado a los animales, en la fisionomía, no ha significado como se pensaba antaño, un intento por reconocer la naturaleza humana, sino la evidente condición de su extrañeza y su imposibilidad.

La clave sigue siendo, aunque con mayor complejidad, la ruptura de eso que reconocemos como 'verdad'; la dificultad de poder encontrar unidad a tal pregunta de la *verdad del ser* desemboca en poder creativo.

Efectivamente la fantasía o ficción ponen en entredicho los espacios mismos de representabilidad y esto adquiere un valor mayor cuando los motivos o preocupaciones, de la imagen ya no están vinculados a la reproducción. De hecho la fantasía construye una realidad que no es

evidente pero que sin embargo se hace presente, dando lugar a espacios que sin ser parte del mundo material –a partir del descubrimiento del inconsciente– son cada vez más consistentes.

Porque la fantasía es conexión de capas del subconsciente y de las más altas producciones de la consciencia.

(Ballestero, 1985, p.124)

Hoy en día aunque la construcción del mundo recae mayoritariamente en el pensamiento humano, a tal punto, que la razón ha llegado a negar otras formas de conocimiento sensibles; la ficción sigue siendo un espacio que nos permite habitar el mundo en sus formas complejas, como legado histórico de los inicios de la creatividad:

La historia demuestra que entre el concepto teológico de creatividad, característico sobre todo en la Edad Media, y el concepto de hoy día, se ha utilizado además otro que es característico del siglo XIX y que limita la creatividad al arte ¿Cómo se concibió la creatividad en aquella época, sino podía aplicarse más que al arte?...] Lo que significaba era la producción de una existencia de ficción[...], la producción de unos seres de ficción, de personalidades distintos, hechos ficticios.

(Tatarkiewicz, 1997, p.297)

La pregunta por la forma en el arte no es pues baladí, hablamos de como se construye la inscripción de la representación y del conocimiento. Por tanto, es fundamental el reconocimiento de la creatividad como herramienta de conocimiento y su estado de crisis en contraposición a la estabilidad científica. En el caso de la fisionomía, podemos interpretar que su valor se expresa como fisionomía de la alteridad, la cual entiende que el rostro es el espacio empírico del otro como expresión de un mundo posible¹¹ –espacio metafísico–, por descubrir. La fisionomía de la alteridad debería abandonar sus exigencias objetivas y convencerse de sus posibilidades narrativas.

11] “En cada sistema psíquico hay un hormigueo de posibilidades alrededor de la realidad; pero nuestros posibles son siempre los Otros [Autres]. El otro [autrui] no puede estar separado de la eexpresividad que lo constituye [...] El Otro [Autrui] como expresión de un mundo posible” (Deleuze, 2002, p.387).

2. La expresión artística y la búsqueda del yo contemporáneo

Gombrich, en su texto *Cuatro teorías sobre la expresión artística*, resume en tres los papeles que la expresión ha interpretado en la comunicación durante la historia del arte. Llama a estas tres funciones: señal, símbolo y síntoma.

Según Gombrich, en la antigüedad “las emociones humanas [eran] motivadas por agentes externos” y ello contribuía a que le fueran atribuidas “propiedades mágicas sobre las emociones”, tal como si fuesen una señal. Como fue manifiesto en el diálogo de Platón sobre la música y sus emociones, y muy especialmente en la *Poética* de Aristóteles y en el término dramático de *catarsis*: “Se trata, en realidad, de un término médico, que vendría a significar purificación; y aquello que debiera ser purificado, según Aristóteles, serían las pasiones” (Gombrich, 1980, p.15).

La percepción de la expresión cambia alrededor del Renacimiento, Leonardo Da Vinci en su texto *Tratado de la pintura*, señala que “el buen pintor tiene que saber representar dos cosas: al hombre y a su mente. Lo primero es fácil; lo segundo, difícil; ya que la mente sólo puede llegar a representarse por medio de signos externos, como los gestos o los movimientos.” Este ‘poner un espejo ante la naturaleza’, es lo que Gombrich llama: la función *simbólica*. La expresión del arte con el cometido del simbolismo, nos recuerda que el arte es artefacto; lo importante de la obra artística es su habilidad para representar la vida y sus emociones.

Por último, la expresión entendida como *síntoma*, que según Gombrich se desarrolla con el romanticismo, se basa en la idea de que la distinción del poeta o el artista “del común de los mortales no es su habilidad, su maestría, sino la intensidad de sus sentimientos¹²; y es solo esta intensidad lo realmente valioso” (Gombrich, 1980, p.16).

Cada uno de estos cambios de la historia del arte son precedidos y engendrados por oposición a formas anteriores que se habían agotado y a la relación con un entorno histórico concreto. Esta división de los modelos histórico artísticos de Gombrich a través de los significados de señal, símbolo y síntoma me parece más apropiada que la de otros teóricos del arte que como Danto entienden los modelos artísticos en tres fases históricas: mimesis y el valor de imitación de la realidad, el de la experiencia y el del sentido del fin de la historia del arte. Para Danto, como para todo el mundo del arte, el cambio de paradigmas en torno a la belleza ha cambiado la relación que vinculaba la expresión artística con una tradición anterior pero ello no implica necesariamente su fin. Como pretendo explicar más adelante esta ruptura esta mucho más relacionada al romanticismo que nombra Gombrich que al dadaísmo de Danto; la ruptura con la tradición y con el significado no está vinculada únicamente al arte sino a toda la perspectiva de la visión de la época moderna.

Quizás el desarrollo del arte desarrollo relacionado a otras muchas disciplinas no significa el fin de su autonomía sino que su ‘magia’ y ‘mito’ se dirige a otros campos después de la pérdida de Dios y la secularización del mundo¹³. El lugar de la metafísica que relacionaba a Dios con el

12 “El significado oculto de la obra cobró más importancia que su contenido manifiesto, cualesquiera que fueran los métodos inconscientes empleados para darle forma. La forma era el espejo distorsionador, en que lo inconsciente se veía a sí mismo, así como un trampolín a sus insondables profundidades, a las que la obra surrealista de arte onírico intentaba sin embargo descender” (Kuspit, 2006, p. 89).

13 La historia, tal como la interpreta Hans Blumenberg, no es una historia de hechos y sí una historia sobre la construcción del sentido, que tiene la conciencia y la estructura teleológica como formas básicas. Cuando el hombre se refiere a las cosas lo hace transformando sus ‘«impresiones»’ en ‘expresiones’ de su propio sentir, o formas que recubren la realidad y la llenan de símbolos. Esas ‘expresiones’ son para Blumenberg las ‘metáforas’, conceptos centrales en su obra. El nominalismo de finales de la Edad Media posibilita la desvinculación del hombre con respecto a Dios; y la aparición de un humanismo centrado sobre el *homo faber*, que pasa a ser el sujeto de la historia como creador de formas de vida dentro de las cuales encuentra refugio para su existencia.

A merced de la ciencia y a la técnica modernas el hombre crea un mundo diferente, dentro del cual articula una nueva

hombre ya no existe y quizás deberíamos dirigirlo ahora hacia la representación del ‘otro’ y no del ‘yo’.

El actual retorno a la política es parte del eterno retorno de la misma. Y no es nada casual que este retorno esté marcado por el terror, por ese babélico montón de ruinas de las Torres Gemelas o de los trenes reventados de Madrid que desmintieron atrozmente las ideologías del fin de la historia, del triunfo de Occidente y de la liquidación del Proyecto de Modernidad. A ese mundo que había olvidado el dolor de los demás convirtiéndolo en neutra imagen mediática le estalló dolorosamente en la cara su propia pompa de autosatisfacción.

(Rancière, 2005, p.10)

En el caso de la expresión romántica –influencia que aún permanece muy presente en el mundo del arte actual– la exigencia de un sentimiento verdadero por parte del artista está muy relacionada a la pérdida de referencialidad del objeto y al mundo sagrado que éste remitía.

Por eso creo que es necesario hacer un corto análisis de la dificultad de la construcción del sentido de hoy en día, para poder describir con más precisión la relación del espíritu romántico y la máscara en la expresión del arte, tan significativos como construcción de alteridad en la actualidad.

Posteriormente me permitiré en el desarrollo de este punto preguntarme acerca de la irrealidad del yo como síntoma de un discurso de perfección del hombre en los discursos imperantes. Intentando abordar algunos conceptos o expresiones presentes en la construcción artística que intentan visibilizar un ser periférico, confuso e inestable.

2.1. La dificultad de un nuevo sentido

Como con el huevo y la gallina, no se sabe muy bien si fue antes la pérdida del valor de uso de los objetos o la sobreproducción, quizás haya sido la producción; aunque paralelamente el valor de uso de los objetos dependía, no solo del exceso de oferta sino también de la desacralización del mundo. Como ya lo ha analizado extensamente Foucault en *Las palabras y las cosas* (1984)¹⁴, a partir del siglo XVII, los signos ya no provienen de Dios, sino que se dividen entre los ciertos y los probables: ya no existe para “revelar un lenguaje previo repartido por Dios en el mundo; en este sentido, y por una implicación esencial, adivinaba y adivinaba lo divino” (p. 66).

Foucault definió en la *similitud* el centro de un sistema circular de signos que agrupaba y organizaba todo el conocimiento occidental clásico y que una vez roto dependió de “una red de signos tejida paso a paso por el conocimiento de lo probable [...] se puede decir también, si lo único que se tienen en la cabeza son conceptos ya hechos, que el siglo XVII, señala la desaparición de las viejas creencias supersticiosas o mágicas” (p. 61,66).

Para Agamben, el Superhombre es el primer hombre “que comienza conscientemente a cumplir la religión capitalista”, si el capitalismo es la nueva religión –dice Agamben– es debido a que éste es un gigantesco dispositivo de captura de los medios profanatorios, capaz de asociar el proceso de separación entre lo profano/sagrado con el valor de uso y el valor de cambio de to-

idea de racionalidad. Con la técnica el hombre se fabrica un mundo humano diferente del mundo natural; y ese mundo humano que el hombre se fabrica es fruto de su capacidad creadora, que rompe con la imitación de la naturaleza y le funda como ser creador, a imitación del Dios del Cristianismo.

¹⁴ La visión, para algunos radical, de Foucault, ha llegado a asegurar que el hombre es tan solo un desgarrón en “el orden de las cosas”, frente a “todas las quimeras de los nuevos humanismos”, afirmaba Foucault, “reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es tan solo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva” (Foucault, 1984)

das las creaciones humanas; arrebatando cualquier posibilidad de uso (profanación):

[...] así todo aquello que es actuado, producido y vivido –incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad. Incluso el lenguaje– es dividido de sí mismo y dislocado en una esfera separada, que no define ya ninguna división sustancial y en la que todo uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo.
(Agamben, 2005, p.107)

La imposibilidad del ser humano actual de profanar¹⁵ ha hecho que “las potencias espirituales que definían la vida de los hombres –el arte, la religión, la filosofía la idea de naturaleza, incluso la política– se han ido retirando dócilmente hacia el Museo” (Agamben, 2005, p.110).

Algunos, como Charles Baudelaire (1821-1867) –que vieron la importancia del cambio de *valor de uso* en los objetos–, promovieron que el artista hiciese evidente la destrucción del objeto en su concepción tradicional. Esta ruptura con la tradición se expandiría a todas las artes, promoviendo nuevas formas de representación. Sin embargo esta necesidad expresiva de cambio engendraría una contradicción que ha evidenciado hasta nuestros días los límites del arte:

*Esto significaba sin embargo que el arte tenía que renunciar a las garantías que le llegaban de su inserción en una tradición, por la cual los artistas construían los lugares y los objetos en los cuales se cumplía la incesante soldadura entre pasado y presente, viejo y nuevo, para hacer de la propia autonegación su única posibilidad de sobrevivencia. [...] la autodisolución es el precio que la obra de arte debe pagar a la modernidad.[...] Este es el sentido de la teoría del *art pour l'art*, que no significa en efecto goce del arte por sí mismo, sino destrucción del arte por la obra de arte.*
(Agamben 1995, p.88,95)

La función de la pintura como la de muchas artes se ha desquebrajado como herramienta de representación epistémico metodológica, sin llegar a una ruptura total. De manera cada vez más frecuente se pinta con la idea de representar una sensación subjetiva que no la representación de un modelo concreto. Haciendo así que el campo de los valores plástico-dramáticos robe terreno al histórico y mitológico.

Esta interpretación de lo que debía ser el arte moderno: ruptura de la tradición académica, acabaría con el tiempo, rompiendo con la relación material del arte muy relacionada en el ámbito cultural al menosprecio y paulatina desaparición de las generaciones de artesanos en todo el mundo que representaban saberes milenarios sobre formas de ‘hacer’.

El mundo artístico en su afán por impactar y conmover había olvidado que el saber en su multiplicidad de colores puede construirse a través de prácticas repetitivas pero que evidencian el deseo por el conocimiento de la materia y que dialogaban fuertemente con el proceso y las condiciones de las comunidades donde éstas se producen; mientras que la producción de arte deslocalizado y altamente preocupado con la eficacia dialoga más con la ideología capitalista, aunque sus aspiraciones sean aparentemente más ‘artísticas’.

El desarrollo histórico del arte me lleva a preguntarme sobre la concepción de creación y del ‘hacer’ en el mundo moderno, y si la construcción de otros criterios –la crítica estética–, más allá del acto, no beneficia aquí a quienes conscientes de su poder deciden no poner su cuerpo pero si retener el valor del acto, de la creación. En este sentido me interesa el concepto de Rancière –*partage du sensible*– que evidencia el componente político de la estética, tal como si fuese una alegoría a la desigualdad:

15 Si consagrar era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba, por el contrario restituir al libre uso de los hombres.

“Por eso puede cambiarse el valor de los términos, transformar el término ‘bueno’ en malo y viceversa, sin cambiar el funcionamiento de la oposición misma. Así se descalifica al espectador porque no hace nada, mientras que los actores en el escenario o los trabajadores afuera ponen el cuerpo en acción. Pero la oposición entre ver y hacer se invierte de inmediato cuando uno opone la ceguera de los trabajadores manuales y de los practicantes empíricos, sumergidos en lo inmediato y lo pedestre”¹⁶

(Rancière, 2010, p.19)

Según Agamben la separación de la tradición implica entrada del arte en una única dimensión, que llamaremos ‘estética’ y que engendra un conflicto reciente. En tanto que se vuelve un valor en el cual desconfiar a partir del momento que la excepcionalidad de su caso, una actividad del hombre no compartimentada en la esfera manual e intelectual, es incierta:

[...] la condición privilegiada del arte en la esfera estética se interpreta artificialmente como una supervivencia de una condición en la que el trabajo manual y trabajo intelectual aún no están divididos [...] mientras que la producción técnica, que tiene lugar a partir de una condición de extrema división del trabajo.

(Agamben, 1998, p.103)

Una vez que no es posible hablar de ruptura, por cuanto ese trabajo ya se ha hecho en generaciones anteriores, la única posibilidad de profanar. Depende de nuestra capacidad de dotar nuevos usos ligados a la praxis, dice Agamben sobre el objeto profanatorio: “aún manteniendo tenazmente su naturaleza de medio, se ha emancipado de su relación con un fin, ha olvidado alegremente su objetivo y puede entonces exhibirse como tal, como medio sin fin” (Agamben, 2005, p.113).

Aunque por supuesto Agamben no nos dé la fórmula, que tendrá que construirse en comunidad y como deber de las próximas generaciones sobre nuestra imposibilidad de profanar, hace una muy interesante observación al final de este ensayo. La historia de la pornografía evidencia la forma en que operan los mecanismos del capitalismo para anular el potencial profanatorio de la imagen pornográfica. Estos, a diferencia de los inicios de la pornografía, reflejan una nueva actitud: “las pornostars, en el acto mismo de ejecutar sus caricias íntimas, miran resueltamente el objetivo, mostrando más interés en el espectador que en sus partners”, banalizando la potencialidad del rostro.

[...] para caracterizar la transformación que la obra de arte sufre en la época de la reproductividad técnica, Benjamin había creado el concepto de “valor de exposición” (Ausstellungswert¹⁷). Nada mejor que éste concepto podría caracterizar la nueva condición

16 Debo añadir que si bien este texto y sus ideas han acompañado mi tesis porque creo acertado el trabajo de Rancière de poner en evidencia la división de lo sensible relacionado al poder infringido a través de tal división, ahora creo que el trabajo que éste mismo autor desarrolla de equiparar la mirada al acto es poco acertado, la práctica artística me revela como creo que lo hace cualquier “praxis” las limitaciones humanas, esto no quiere decir que el mirar no construya saber y por tanto que sea pasivo, hay siempre actividad y pasividad en cualquier verbo. Pero la praxis es sin duda, en su dificultad, un pilar de la condición del ser humano.

17 Benjamin nota la conmoción histórica que habría de marcar profundamente el uso religioso de los tiempos pasados: “A medida que las diferentes prácticas artísticas se emancipan del culto [religioso], se tornan más numerosas las oportunidades de exponerlas [...] (en especial) en la fotografía, [donde] el valor de exposición (Ausstellungswert) comienza a hacer retroceder en toda la línea el valor cultural (Kultwert)” La distinción entre valor cultural y valor de exposición se presenta dentro de una reflexión más amplia sobre la evolución general de las artes, el valor de exposición podría definirse también como el discurso de la imagen que he nombrado en algunas ocasiones. Se trata, dice Benjamin, de “representar la historia del arte como confrontación entre [esos] dos polos en el seno mismo de la obra de arte” Al afirmar que en la época de la fotografía y el cine la obra de arte, “en vez de apoyarse en el ritual [religioso], se funda ahora en [...] la política”, yo diría el discurso, Benjamin no plantea la cuestión de manera unilateral,

de los objetos e incluso del cuerpo humano en la edad del capitalismo consumado. [...]

Pero quizás es en la esfera del rostro humano donde el mecanismo del valor de exposición encuentra su lugar propio. Es una experiencia común el que el rostro de una mujer que se siente observada se vuelva inexpresivo. El saberse expuesta a la mirada causa un vacío en la consciencia y actúa como un potente disgregador de los procesos expresivos que animan normalmente al rostro.

(Agamben, 2005, p.119)

Tal construcción que elabora Agamben es interesante, no solamente porque en la práctica la respuesta del rostro suele ser distante a la imagen que tenemos de nosotros mismos¹⁸, sino porque el cuerpo y sobre todo el rostro es uno de los lugares que con mayor dificultad dialoga con el mandato capitalista. Por supuesto, no creo que no acabe por ceder a el espacio de consumo y por ello es también un recurrente símbolo en el marketing y los espacios museísticos, pero tiene el potencial como otras imágenes no tienen, de convocar al sujeto y sus recuerdos personales.

En los últimos tiempos, prácticas muy populares como el selfie intentan, igual que describía Agamben con la pornografía, banalizar el uso del rostro¹⁹; el hecho de que esté ideado para que no haya nadie detrás de la cámara dialoga con el intento de evitar el valor expositivo y la relación con el otro.

La pérdida de valor del objeto, así como las formas de precarización que abrazan el consumo como forma de expresión única nos llevan evidentemente a asumir un duro espacio para la trascendencia por ello allí en el reconocimiento de la forma no ideal del ser y por tanto de convivencia con el otro sigue habiendo pequeñas eventos que reconocen un espacio místico en la oscilación de la vida humana:

La diferencia tiene que ver con todo esto porque el pensamiento de la diferencia reconoce que del ser no se puede nunca tener «prensión» plena sino sólo (la palabra es de Heidegger) rememoración, huella, recuerdo. El ser pensado así nos libera, nos deja libres de la imposición de las evidencias y de los valores, de todas las «plenitudes» soñadas por la metafísica tradicional que siempre han cubierto y justificado autoritarismos de todo tipo. Pero al liberarnos, el ser así entendido también nos «suspende», nos pone en una condición de «oscilación» (parafraseo otra vez a Heidegger), que me parece que es también la descrita por Nietzsche con la idea del «espíritu libre». La dialéctica, en cambio, piensa aún siempre en referencia a una posible presencia «plena», final, totalizadora, del ser (si bien, como en la dialéctica negativa de Adorno, o en el utopismo de Bloch, concibe esta plenitud sólo como ideal regulativo); y corre el riesgo, pues, de no liberarnos en absoluto (las vicisitudes del socialismo real no me parecen «accidentales» respecto de este significado de la dialéctica marxista, aunque no creo que se puedan deducir única y necesariamente de ella). Se trata siempre de ver si logramos vivir sin neurosis en un mundo en el que «Dios ha muerto»; o sea, en el que ha quedado claro que no hay estructuras fijas, garantizadas, esenciales, sino, en el fondo, sólo acomodamientos.

(Vattimo, 1996, p.23)

sino de forma dialéctica: no es solo que en lo sucesivo el artista elija exponer a los pueblos; sucede también que, políticamente al estar expuestos los pueblos, al estar expuestos a desaparecer, como ya ocurrió en 1914-18, han decidido exponerse por si mismos de una manera más radical. (Didi-Huberman, 28: 2014)

18 Lo he comprobado en la elaboración de retratos en la que la mayor queja no era tanto un parecido a su rostro sino el hecho de que la expresión fuera seria, aunque efectivamente la mayoría de los adultos endurecían su expresión cuando se sentían observados, a diferencia de los niños que solían sonreír mientras posaban para el dibujo.

19 “el erotismo penetra allí donde no debería tener lugar: en el rostro humano, que no conoce desnudez porque siempre está desnudo. Exhibido como puro medio más allá de toda concreta expresividad, se vuelve disponible para un nuevo uso, para una nueva forma de comunicación erótica” (Agamben, 2005, p.119)

3. La irrealidad como profanación moderna

Aunque mi interés es el de demostrar que aún existen campos de profanación, dudo que las posibilidades en la actualidad puedan ser comparadas a la de otras épocas; simplemente porque el hombre que hace muy poco que sabe de ciencia ya ha olvidado su parte mística, tan necesaria para atisbar más allá del bien y del mal, la confusión de los límites nos impide poder transgredirlos. Quizás es debido a ello que los materiales teóricos que sustentan la posibilidad de indagar en el espacio *catártico* de la profanación se encuentran en la filosofía y la literatura, diríamos lejos de una búsqueda por la verdad o de la ciencia y sus exigencias²⁰. La *expresión artística*, para la que su propio nombre se ha hecho inexpresivo en los museos, ya no se encierra donde antes; se ha movido, pese a los intentos por capturar discursos externos, a los lugares donde no se le espera; ahí se expresa con más energía el intento por reconstruir nuestro mundo, que de tanto desplegarse no puede ser otra cosa que irreal.

La desactivación del valor de uso del objeto y el surgimiento del valor inmaterial y abstracto referido a la acumulación y el intercambio del objeto como *mercancía* han acompañado, según Agamben, un nuevo desarrollo ‘supersticioso’ del objeto.

La transformación del objeto a mercancía liberó su ‘expresión de fetiche’²¹ en el que la “superposición del valor de cambio sobre el valor de uso corresponde [a] la superposición de un particular valor simbólico al uso normal del objeto” (Agamben 1995, p.79). Tal como Marx describió en *El carácter de fetiche de la mercancía y su secreto*²².

Un fundador de la poesía moderna, como fue Baudelaire, acompañó este impulso hacia la abstracción reivindicando la obra de arte como objeto fetichista *absoluto* como el único camino para romper su estatuto de *mercancía*:

De ahí la desenvoltura con que Baudelaire pone la experiencia del choc en el centro de su propio trabajo artístico. El choc es el potencial de extrañamiento de que se cargan los objetos cuando pierden la autoridad que deriva de su valor de uso y que garantiza su inteligibilidad tradicional, para asumir la máscara enigmática de la mercancía.

(Agamben 1995, p.88)

Para Baudelaire, el *choc* o la incorporación de la teatralidad del dandi eran estrategias que intentaban arrancar al objeto de las garras de la banalidad, a eso se debió que Baudelaire viera una gran analogía entre la actividad poética y el sacrificio²³:

20 Juan, el personaje de ficción de Olaf Stapledon le dice a un hombre –el narrador de *Juan Raro*–: “Las mentes más claras se dedicaron a la ciencia, o la tarea de dar una nueva visión científica del universo, o una ética racional y práctica. Dominados por la ciencia, por la técnica, y por la moral utilitaria perdieron todo recuerdo de la antigua religión y se volvieron aún más ciegos que antes con respecto a su propia naturaleza. La ciencia y la industria y la construcción de imperios no les dejó tiempo para dedicarse a problemas íntimos. Por supuesto, algunos hombres inteligentes, y no poca gente común ya desconfiaban de las ideas de moda. Después de la guerra esta desconfianza se extendió aún más. La guerra reveló al siglo XIX como un siglo idiota” (Stapledon, p.50)

21 El resultado del fetichismo es la apariencia de una relación directa entre las cosas y no entre las personas, lo cual significa que las mercancías asumirían el papel subjetivo de la persona.

22 Cuarta parte del capítulo primero del *Capital*.

23 Hoy en día el sacrificio del artista sigue siendo uno de los índices de ‘veracidad’ para el espectador, para algunos, entre ellos Kuspit (2006), la desaparición de éste ámbito es la evidencia del ‘fin del arte’: “¿Qué artista cree que el arte es más noble que la vida y merece morir por él? Por descontento, ningún portadista, que no se sacrifica ni por el arte, ni por la vida, y con su superficial respuesta a ambos sugiere que ninguno de los dos merece la pena, razón por la cual desdibuja los lindes entre ellos y los devalúa hasta el nihilismo contracultural. Los artistas socialmente críticos predicán al mundo en sentido amplio, maldicen sus males, pero su estética y su actitud crítica se han convertido en clichés académicos, e incluso resultan secundarias para el fariseísmo del artista”.

Así como el sacrificio restituye al mundo sacro lo que el uso servil ha degradado y vuelto profano, así, a través de la transfiguración poética el objeto es arrancado tanto al disfrute como a la acumulación y restituido a su estatuto original.[...] Así como la obra de arte debe destruirse y enajenarse a sí misma para convertirse en una mercancía absoluta, así el artista-dandi debe convertirse en un cadáver viviente, constantemente tendido hacia un otro, una criatura esencialmente no humana y antihumana.

(Agamben 1995, p.97)

La necesidad de evidenciar la escisión del ser está estrechamente relacionado al hecho de que hoy en día el sentido del mundo depende del hombre. La desaparición del espacio metafísico, que antaño impedía al hombre acceder al sentido²⁴ pero que al mismo tiempo lo mantenía a salvo; es desde la modernidad responsabilidad de la humanidad. Una humanidad que vista desde la perspectiva del sujeto puede conjugar casi simultáneamente el infinito y la nada, el estímulo y el choc, la multitud y la soledad.

Tal y como decía Benjamin (1988) “La esencia del pensamiento poético [romántico] reside en que puede conmoverse a partir sólo de sí mismo” (p. 99) Es decir, el punto de indiferencia de la reflexión en el que ésta nace a partir de la nada, constituye el sentimiento poético.

Ciertas figuras poéticas cotidianas, paradigmáticamente modernas ayudarían a construir la perspectiva del nuevo artista romántico. En la obra de Baudelaire la experiencia de choc²⁵ resulta decisiva, de ella brotan las palabras y los fragmentos fervientemente²⁶.

Según entiende Benjamin en *Angelus Novus*, la multitud es la figura literaria secreta de Baudelaire que sin nombrarla está presente en toda su obra y que más adelante será uno de los temas centrales literarios del siglo XIX²⁷:

En los Tableaux parisiens se puede verificar casi la presencia secreta de una masa. Cuando Baudelaire toma como tema el crepúsculo matutino hay en las calles desiertas algo del silencio de un hormigüeo.

(Benjamin 1971, p. 40).

El infinito es descubierto por los románticos como un lugar recurrente porque “El pensamiento tiene la peculiaridad de que en la inmediata proximidad de sí mismo, piensa preferentemente en aquello sobre lo que puede pensar sin fin” (Benjamin 1988, p. 65). Sin embargo esta tensión entre aquellos que niegan el carácter filosófico de la literatura y aquellos que lo afirman, ya tiene sus antecedentes hacia fines del siglo XVIII, cuando, contra la Ilustración se levanta una corriente literaria estética que estaban entregados a la pasión y que dudaban sobre el racionalismo desbordante del pensamiento de la Ilustración.

“Aproximadamente al mismo tiempo que Goethe escoge la literatura como asilo frente a la Revolución y los románticos la celebran todavía con entusiasmo, Schiller

24 En referencia al sentido en su idea moderna, al sentido explicativo; el sentido de su época podría ser realmente más potente en cuanto que era cierto por sí mismo.

25 Según la experiencia que recoge Freud en *Más allá del principio de placer* (1920) “Cuando mayor es la parte del choc en las impresiones aisladas, cuando más debe la conciencia mantenerse alerta para la defensa respecto a los estímulos, cuanto mayor es el éxito con que se desempeña, y, por consiguiente, cuanto menos los estímulos penetran en la experiencia, tanto más corresponden al concepto de ‘experiencia vivida’” (Benjamin, 1971, p.36).

26 “¿Quién de nosotros no ha soñado en días de ambición con el milagro de una prosa poética, musical sin ritmo, ni rima, suficiente dúctil y nerviosa como para saber adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?” (Benjamin, 1971, p.38)

27 Edgar Allan Poe ya había escrito *El hombre de la multitud*, en este la “multitud de Londres aparece tan tétrica y confusa como la luz de gas en la cual se mueve”.

encuentra en la Revolución un estímulo para desarrollar una nueva teoría estética. Con ello inicia el ensayo romántico, emprendido poco más tarde, de tomar la revolución no sólo como tema, sino también como un principio productivo en el mundo literario y filosófico. Dicho de otro modo, la teoría del juego en el Schiller del año 1794 es el preludio de la revolución romántica en la literatura en torno a 1800”
(Safransky, 2009, p.40)

En 1800 lo nuevo fue que la especulación entre poética y poesía era también una nueva manera de sentir y de vivir.

Dejaremos que Baudelaire (1976) nos guíe más hacia el espíritu romántico:

Quien dice romanticismo, dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia el infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes (p. 101)

Que el color desempeña un papel muy importante en el arte moderno, ¿qué tiene de extraño? El romanticismo es hijo del Norte, y el Norte es colorista; los ensueños y cuentos de hadas son hijos de la bruma. Inglaterra, patria de coloristas exasperados; Flandes, la mitad de Francia, están sumidas bajo la niebla; incluso Venecia se templea en las lagunas. En cuanto a los pintores españoles, son más contrastados que coloristas.

Al contrario el sur es naturalista, porque en ella la naturaleza es tan hermosa y clara que el hombre, no teniendo otra cosa que desear, no encuentra nada mejor que inventar que lo que ve aquí²⁸ (p. 102)

El vínculo entre la apariencia y el arte fue entendida por los románticos como: “la reflexión estética romántica que sitúa el espacio de lo poético, no en el ser, sino en lo que ya no es (evocación) o en lo futuro entre las grietas de lo existente, en un ámbito de vacío” (Ballester, 1985, p.87) o como diría Kuspit en el giro ‘hacia el interior que lleva el descubrimiento de lo inconsciente’ (p.79).

La estrategia de la expresión artística romántica se centra en su propia capacidad narrativa de convocar la irrealidad a través de la performancia de ‘ser otro’ o de antihumanidad. Esta actitud teatral que ya describía Baudelaire a través del artista-dandi se expandiría a través de dos hechos principalmente: la experimentación técnica de vanguardia y el desarrollo tecnológico del arte contemporáneo, este último, cada vez más influido por la cultura de masas, la cual tiene su mejor síntesis en la ciencia ficción.

Desde este punto de vista de Agamben, la expresión del arte más allá del *síntoma* (Gombrich, 1980), es el efecto que ha de asumir el artista en su último intento por atrapar el sentido del objeto ya perdido, que de no poder ser en la representación de la realidad, intenta ser restablecido mediante la irrealidad²⁹:

28 Kuspit (2006) definiría ésta diferencia de los modelos de la obra artística de una forma más radical, ente tradicional y moderno: “Mientras que el artista tradicional ‘no encuentra nada más bello para inventar que lo que ve’ en la naturaleza, el artista moderno aspira ‘al infinito’” (p.80)

29 Esta forma narrativa, de la ficción, tan importante para el romanticismo es descrita de ésta forma por Kuspit (2006) a propósito de Baudelaire: “Él se da cuenta de que en ciertos estados mentales –él los llamaba sobrenaturales’, pues parecían contradecir la naturaleza– la profundidad de la vida se revela a sí misma en lo que presenta ante nuestros ojos’ usando la vida ‘corriente’ como su ‘símbolo’, con lo cual sugiere que la ‘alucinación’ y la ‘histeria’ son inseparables de la creatividad artística, al menos desde un punto de vista romántico” (p. 80) De hecho, para Kuspit, la configuración de la expresión artística posmoderna se encuentra directamente relacionada a la necesidad de apropiarse de la experiencias conflictivas, que según la perspectiva de Gombrich, nos proporcionarían el gran valor romántico de la emotividad del artista: “En la posmodernidad, la infancia y la locura han perdido su sustancia inconsciente

Lo que hay de nuevo en la poesía moderna es que, frente a un mundo que glorifica al hombre tanto más cuanto más lo reduce a objeto, ella desenmascara la ideología humanitaria.

(Agamben 1995, p.98)

La antihumanidad, ficción o apariencia –en el caso de Nietzsche– es por un lado una fuerte crítica al positivismo, por el otro, duda ante el antropocentrismo y por último soporte del existencialismo. Según el planteamiento de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: “El disfraz nace, pues, de la inseguridad, la cual para el hombre moderno tiene específicas raíces en el exceso de cultura histórica y en el afirmarse del saber científico como forma espiritual hegemónica” (Vattimo, 1989, p.21).

La revolución francesa, las guerras napoleónicas y la posterior Europa de las naciones Estado que albergarán procesos revolucionarios de corte liberal y las contra reacciones correspondientes serán el caldo de cultivo del género fantástico como tal. Que simplificando, podríamos decir, ve la necesidad de inventar nuevos sentidos a una humanidad que acababa de demostrar en poco más de un siglo el horror del que podía ser capaz.

En el género fantástico se mostrará la necesidad de pensar realidades alternativas como mecanismo reflexivo sobre los acontecimientos políticos y sociales de la época. Las historias de los precursores de éste género pronto nos enseñarían que su visión arriesgada además de describir un mundo presente sería capaz de describir el futuro, como lo hizo Mary Shelley (1797-1851) con *Frankenstein*, Edgar Allan Poe (1809-1849) con muchos de sus cuentos, Gustavo Adolfo Bécquer con *El monte de la animas* (1836-1870) o Gaston Leroux (1868-1927) con *El fantasma de la ópera*. Estos autores y los venideros que elaborarán los relatos fantásticos que nutrirán el siglo XIX y XX, no necesitan construir una relación ‘performática’ o de ‘sacrificio’ como creadores porque sus pretensiones se dirigen a la imaginación y ya no a construir ‘verdad’. Paradójicamente estas obras se revelan más rupturistas que aquellas que poseen el deseo de serlo.

Solo quiero señalar brevemente que la evolución del romanticismo a la ciencia ficción continuaría en el subgénero del cyberpunk, que algunos han llamado el género del cambio³⁰. La década de los años setenta del siglo XX fue la época en que eclosionó, el termino cyberpunk se acuñó en los años ochenta por Gardner Dozois quien popularizaría el uso del término, el escritor estadounidense Bruce Bethke acuñó el término ‘cyberpunk’ en su historia corta de 1980 del mismo nombre y fue el autor Bruce Sterling el que comenzará a referirse al movimiento como tal, en su fanzine *Cheep True*. El origen de la palabra proviene de los ‘punks’ surgidos de la depresión de

y se han convertido en construcciones sociales: inventos culturales, por así decir. La regresión a ellas es cuestión de diversión intelectual” (p. 96).

30 “The young writers of the Enlightenment, back in the eighteenth century, saw themselves toppling a stagnant order, using the fresh light of scientific reason to dispel superstition. Indeed, the followers of Locke and Jefferson rattled the world.

When these men grew older, and mighty in success, along came the romantics -- typified by Shelley, Byron and others, young men who derided Reason as an oppressive cudgel wielded by fogeys and old farts. Science was portrayed as a chain that aimed to shackle the vaulting ambitions of the human soul. Indeed, science fiction was born amid this tussle, with Mary Shelley’s seminal *Frankenstein*, emerging literally in the middle of the Romantic movement, containing within it SF’s perpetual answer to romanticism -- that progress will happen and the only way to deal with it will be wisdom.

The Romantic movement was more, of course, than simply cultural recidivism -- more than a grandson allying himself with his grandfather in common hatred of papa. Predictability would take all the fun out of being a rebel! Still, there is a certain inevitability about these cycles. There will never be a shortage of young men and women, eager to announce new revelations. No matter how fine the accomplishments of their parents, bright newcomers will always be ready to proclaim themselves prophets of a new age.

All the more so for the loose confederacy of genres known as Speculative Fiction! After all, SF is the literature of change in the human condition and in the universe as a whole” (Brin, 2003)

1929, ciudadanos desempleados que habían perdido su hogar, sus raíces, su familia y que se colaban en los trenes siendo nómadas. Temas que anteriormente habíamos nombrado como la precariedad, la multitud, el choc, la intimidad o espiritualidad, atraviesan tanto las inquietudes románticas, como la de los escritores de ciencia ficción.

Herbert George Welles con *1984* o *Hagan sitio, hagan sitio* de Harry Harrison, Arthur C. Clarke, Philippe Kadic, fueron los padres del cyberpunk, todos ellos hablarían sobre el ser humano y la tecnología. El cyberpunk desarrollaría paulatinamente temas cruciales en la realidad actual: la utilización de la realidad virtual en el medio que habita, la creación de redes informáticas y la dependencia de ésta por parte de las próximas generaciones humanas, las megacorporaciones en un mundo globalizado y deshumanizado. Desde un punto de vista del psicoanálisis diríamos que la antihumanidad es la forma mediante la cual muchos artistas ironizan sobre la relación contemporánea que tenemos sobre nuestro cuerpo, que pasa por la suplantación de la idea de cuerpo por el *yo ideal*.

En los argumentos los personajes entablaban luchas con las grandes transnacionales y megacorporaciones que muchas veces reemplazan a los gobiernos como centros de poder, tanto político, social o militar.

Classic cyberpunk characters were marginalized, alienated loners who lived on the edge of society in generally dystopic futures where daily life was impacted by rapid technological change, an ubiquitous datasphere of computerized information, and invasive modification of the human body³¹.

En el siglo XXI se iniciará el post-cyberpunk que estará más interesado en la crítica de los cambios sociales de la época neoconservadora y las críticas de las transnacionales. Este contexto histórico y el hecho de que el cyberpunk fue también expresión surgida del movimiento contracultural de tradición libertaria, afectado en gran medida por el impacto de la guerra, nos conduce a un final en el que los protagonistas no son ya como la ficción de finales de los sesenta, capaces de trascender su situación; estos son antihéroes.

En definitiva estos autores utilizan el medio expresivo de la fantasía como una feroz crítica al evolucionismo darwiniano y al individualismo moderno.

Volviendo a la representación pictórica o la del dibujo podríamos decir que lo que vibra desde que ciertos paradigmas románticos se han establecido es una incitación a la ruptura, al comportamiento inestable que desde Baudelaire se traduce a la actitud del artista y la búsqueda de construcciones alternativas en la interioridad de la obra y sus sistemas formales.

No es nuestra intención resaltar esos valores sobre una forma anterior de la representación, de hecho la estabilidad de la tradición artística había mantenido ciertos criterios que ahora parecen desvanecerse. Por el contrario queremos hacerlos explícitos y también ver que como en toda crisis existen diversas 'salidas' a una realidad, diversas interpretaciones que proponen el énfasis en diferentes puntos.

¿Como debería afrontar la expresión pictórica y el dibujo el límite de su propio medio, la exaltación del nihilismo y la pérdida de la fe en el mundo? Por lo que a nosotros respecta, creemos que la crítica como único mecanismo ante a la incertidumbre del derrumbamiento de la tradición y los problemas devenidos de la aparición de nuevas formas de expresión, no generara una estrategia sana para el sujeto. Quizás sea importante pensar en los límites del sujeto hoy en día y ya

³¹ Los personajes del cyberpunk clásico son seres marginados, solitarios que vivían al borde de la sociedad, generalmente en futuros distópicos donde la vida cotidiana se ha visto afectado por el rápido cambio tecnológico, una esfera de datos ubicua de información computarizada, y la modificación invasiva del cuerpo humano. David Brin

que de una u otra forma siempre estarán ahí, asumirlos con humor e intentar ver en la posibilidad de 'otro' punto de vista opciones del sujeto aún por descubrir.

Por eso este trabajo tiene sobre todo el interés de observar de que formas ciertas perspectivas como, la alteridad, tienen aún una potencia creadora, precisamente en su falta; capaz también de albergar un firme espíritu de deseo de vivir. Por supuesto que tanto para el crítico como para el que se sienta apelado a la alteridad podría ser interpretada sobre todo como debilidad, imperfección o inestabilidad del sujeto, esta perspectiva asume que el hombre ideal nunca llegará tal cual imaginamos:

No existe una liberación más allá de las apariencias, en un pretendido dominio del ser autentico; existe en cambio, libertad como movilidad entre las 'apariencias', las cuales, no obstante, como enseña Nietzsche, ya no se llaman así: ahora que 'el mundo verdadero se ha vuelto fábula', no existe ya ningún ser verdadero que las degrade a mentira y falsedad. El retículo, la red en que nuestra existencia esta presa, y nos es dada, es el conjunto de los mensajes que, en el lenguaje y en las diversas 'formas simbólicas', la humanidad nos transmite. La filosofía, creo, debe enseñarnos a movernos en la maraña de estos mensajes, haciéndonos vivir cada mensaje singular, y cada singular experiencia, en su indisoluble vínculo con todos los otros, también en su continuidad con ellos, de la cual depende el sentido de la experiencia.

¿Qué sentido asume la vida individual, el destino del hombre individual, el sentido y el destino de la humanidad en un ambiente donde el «futuro no está garantizado», es decir, que viajamos en una nave de la que no sabemos nada del puerto al que se dirige? Creo precisamente que la filosofía no puede ni debe enseñar a dónde nos dirigimos, sino a vivir en la condición de quien no se dirige a ninguna parte. Cada vez más, me parece que la principal mistificación de la ideología es la que se puede llamar la «falacia platónica», la atribución del carácter de eternidad y estabilidad al ser. [...]

Nuestra experiencia me parece más bien testimoniar una «significación difusa», que es ciertamente también menos intensa respecto del ideal «platónico» del valor y del significado absoluto, pero también menos dramática, más extensamente humana. La polémica de gran parte de la cultura contra la sociedad de masas, comenzando por Adorno, es probablemente también una consecuencia de la supervivencia de prejuicios, en sentido amplio, platónicos. No se consigue adaptarse a una experiencia menos intensa y más difundida del valor, y entonces se sella esta experiencia como inautenticidad, kitsch, degradación manipulada.

(Vattimo, 1992 p.11-14)

Diremos también, que dentro del proceso de producción pictórica o del dibujo, la brecha entre realidad interior y la exterior encuentra un difícil anudamiento en la representación final. Quizás sea sobre todo muy interesante abogar por la práctica en si y su componente pedagógico en tanto interiorización reflexiva de una vivencia, experiencia asociativa formalizada y finalización de una obra real a pesar de los fracasos.

3.1. La máscara

El siglo XIX, además de obras literaria aportaría el descubrimiento del inconsciente de Freud (1856-1939) que daría nuevas herramientas a la expresión romántica, por cuanto la referencia subjetiva que se da de la percepción de irrealidad es también parte de nuestra realidad. La apariencia es necesaria por cuanto 'lo real' no puede ser visto: "La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. [...] "De ahí que sea pertinente hablar de 'velo' y 'velo de Maya' para referirse al carácter formal y apariencial de la obra estética. Velo a través de cuya forma ordenada 'debe resplandecer el caos'" (Trías , 1982, p. 51).

Un 'velo de maya' que se refiere al ser del creador, a la puesta de si mismo en aquello que se hace. El capital y la cada vez más imperante necesidad de sobrevivir o de hacer de la trayectoria artística una carrera de logros, quizás nos lleve a olvidar, a perder de vista la puesta del ser en la creación. Una escena artística muy demandante, la falta de tiempo y el valor de la novedad en el arte contemporáneo nos llevan a que la conversación con nuestras piezas no sean tan sinceras. La ciencia ficción y formas expresivas más bastardas pueden dotarse de una mayor frescura y su poder especulativo quizás les permita ir más lejos que el valor estético moldeador del gran arte³².

La ficción entiende que ya que el hombre no puede ver directamente 'lo real', así que su estrategia es sencilla; es necesario dotarse de la máscara –una forma de similitud, sea analógica, metafórica, etc.– para expresar con más radicalidad el caos de 'lo real' sin que por ello el espectador deba voltear la cara. De hecho, la importancia narrativa de la máscara para muchas culturas radica en que la concepción del rostro alejado del espacio representativo era casi impensable, quizás porque como expresó Platón la mimesis incorporaba peligros letales para la concepción del universo de dualidad realidad/virtualidad. Levi-Strauss notó cómo las nativas deformaban el rostro para imitar la máscara:

El decorado está 'hecho' para el rostro, pero en otro sentido, el rostro está predestinado a ser decorado, porque sólo por el decorado y mediante él el rostro recibe su dignidad social y su significación mística. El decorado se concibe para el rostro. Pero el rostro mismo no existe sino por el decorado. Ésta es, en definitiva, la dualidad del actor y su papel, y la noción de 'máscara' nos proporciona la clave.
(Lévi-Strauss, 1988 , p.237)

La importancia plástica de aquello que llamamos superficie, máscara o apariencia es esencial para que el ser humano, quien también se encuentra construido a partir de una narración, pueda entender la realidad:

Ahora bien, la voluntad de 'querer' fijar precisamente una expresión es algo que nos lleva a considerar otros elementos plásticos muy significativos en nuestro trabajo: las máscaras. La máscara parece tener, en primer término, un significado ritual. Es un elemento que pone al hombre en el ámbito de lo no natural y que se utiliza para producir miedo o terror, reverencia también, y, con esto, sensaciones trágicas y cómicas o mixtas: tragicómicas [Con el fin de la comunicación en el tea-

32 Este esteticismo de la expresión moderna a penetrado también en la ciencia ficción, que después del esplendor de los años ochentas, su mordaz crítica ha tendido a una forma semejante o de inspiración estética como ha sido el 'steampunk' que inspirado en el cyberpunk incorpora un mundo imaginario neovictoriano, sin que la condición estética reivindique o vincule un tipo de interpretación crítica del futuro, como pudieron hacerlo sus predecesores. Este camino interpretativo relacionado a la dialéctica entre ficción y estética que se abre en ésta investigación es de sumo interés, sin embargo no puedo durante este trabajo decir mucho más, esperando que pueda ser en el futuro una oportunidad de una nueva vía de investigación, que ya tiene sus referentes en las dos concepciones en relación a la verdad estética de Lukács –Estética de Heidelberg– y Adorno –Teoría estética–

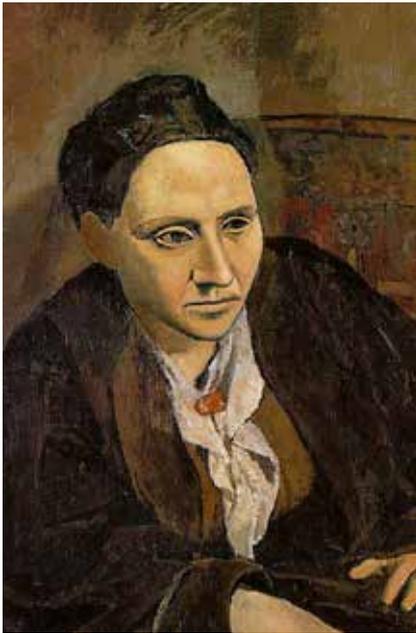


Fig.86 Pablo Picasso 'Gertrude Stein', 1946.

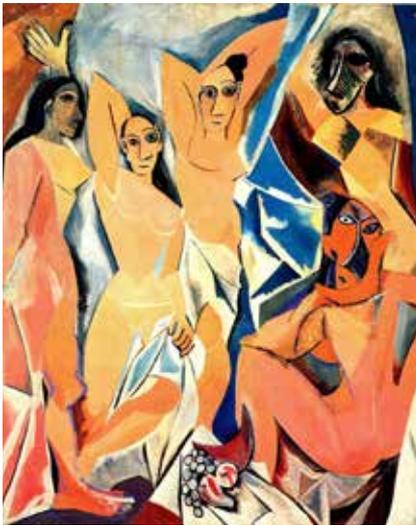


Fig.87 Pablo Picasso 'Las Señoritas de Avignon', 1907.

tro] el carácter se fija en una expresión permanente: que lo trágico se expresa por una forma, lo cómico por otra.

(Caro Baroja, 1988, p.17)

En la antigüedad las imágenes realizadas con fines religiosos o supersticiosos, en especial las máscaras, se les atribuía un cierto poder sobre el corazón humano tal como diría en *El Sentido de Orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas* (1980), Gombrich-, las máscaras t'ao-t'ieh de China tenían tal poder amenazador que espantaban a los espíritus.

De hecho, según *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche "la existencia [sería] insoportable si no fuese transfigurada en las divinidades del Olimpo. Ellas la hacen soportable por cuanto transfieren todas sus características en un dominio donde no está vigente la angustia del parecer, el terror de la muerte y del aniquilamiento. El mundo de la apariencia y de la forma definida, la cultura apolínea que encuentra su máxima expresión en la escultura griega, es una ilusión, una máscara, que sirve para soportar la existencia" (Vattimo, 1989, p.24) y diría, además que servía, para intentar entender. La mitología revela estructuras narrativas de las relaciones humanas, que si bien no pueden ser entendidas como una estructura clasificatoria si nos revelan a modo de cuento las consecuencias de nuestra relación con el otro. La ficción es a la forma del ser humano moderno, infiel y hereje, la forma mitológica de la actualidad.

En el siglo XX, el desvanecimiento de las grandes verdades en las que se había fundado el mundo –la caída de la religión y de la última apuesta marxista por el 'sujeto político'–, junto al fracaso de la pintura como mimesis y la desestructuración del rostro y de la figura del hombre, vuelve a aparecer con más ímpetu el rostro-máscara; el retrato de *Gertrude Stein* (Fig. 86) de Picasso o el tratamiento pictórico de *Las señoritas de Avignon*³³ (Fig. 87) –influidas por el arte africano y sus máscaras– es un buen ejemplo de ello. La máscara se convierte, así, en una analogía del interior y su duplicidad³⁴ –que hasta entonces se había identificado con la unidad del rostro–; numerosos artistas de vanguardia se valieron de este recurso para la interpretación del sujeto de la época.

En esa misma dirección lo analiza Jacques Aumont, al establecer que la pretensión de la construcción róstrica siempre está conectada a una representación analógica con el rostro huma-

33 Quizás podríamos decir que las señoritas de Avignon como, pero también todo el cubismo, es una estrategia estética del simulacro, una evidencia de que el mundo puede ser representado un tal que formas geométricas y su significado sigue siendo igualmente potente.

34 "El dolor y el sufrimiento no son otra cosa que modos de indicar la originaria no unidad del principio primordial de las cosas, la duplicidad insuprimible del ser" según Vattimo (1989, p.29) son las fuerzas del problema de la relación *ser-parecer* –primordial en toda la historia de la filosofía–, las que son planteadas desde Nietzsche, en términos y alternativas completamente nuevas de la mano del concepto de la máscara y en la reflexión sobre la civilización griega y su decadencia. Continúa Vattimo (1989): "Nietzsche toma partido por las apariencias y por la fuerza creadora de las apariencias: si lo dionisiaco es el flujo de la vida que devora las formas, la existencia es concebida como un esfuerzo sustancialmente destinado al fracaso de sobrevivir" (p.30).

no, ya que si no se ciernen en lo visible de él, se ciernen en lo invisible. Es decir, si no relegan miméticamente el rostro, su imagen, relegan el ser, “lo que el rostro deja ver y esconde al mismo tiempo, es lo que hay debajo de él, lo invisible que hace visible” (Aumont, 1998, p.85). Aumont plantea que el rostro esconde algo por expresar y por ser descubierto; en ese supuesto, construye el camino del rostro en lo cinematográfico, como un recorrido por la búsqueda de la verdad de lo humano en la representación de éste. Sin que encontremos ninguna respuesta al final, el valor del proceso de representación, es sin duda, que las inscripciones identitarias son puestas en duda; cuando tales preceptos occidentales, modernos se descentran, y desarticulan como pilar del horizonte de sentido, aparece el vacío, el sujeto.

La mutilación, la violencia, la desarticulación y la división en la representación del rostro en el arte actual podrían ser explicados por la imposibilidad de poder acceder a una ‘estructura’ de tal vacío, para suplantar la impotencia de representar la fragmentación del cuerpo el imperio estético traduce a una escritura cientificista la imagen del cuerpo.

Los discursos modernos de la *identidad*, *subjetividad* o la *estructura biológica del cuerpo* intenten construir algunas formulaciones al respecto, es sensato decir que ninguna de ellas nos permite pensar en ‘la verdad de lo humano’ ¿Acaso existe un estado verdadero interior?. Con rotundidad resuenan sobre mi las reflexiones de Esposito sobre la etimología de la palabra persona³⁵: “el singular incremento que ha experimentado a partir de la mitad del siglo pasado. Se trata de la evidente necesidad, después del final de la segunda guerra mundial, de reconstruir el nexo entre razón y que el nazismo había tratado de romper en un tentativo catastrófico de reducción de la vida humana a su desnudo componente biológico”. (Esposito, 2010) Efectivamente la potencia de la imagen y de los discursos que la articulan pueden ser tan violentos y eficaces hasta el límite de negar el cuerpo real, Esposito culmina su artículo con una lucida reflexión:

La misma idea, hoy divulgada a los cuatro vientos, de la sacralidad de la persona humana funciona precisamente dejando, o expulsando, fuera de sí lo que, en el hombre, no es considerado personal y por lo tanto puede ser tranquilamente violado: “Hay un transeúnte por la calle que tiene brazos largos, ojos azules, una mente en donde se agitan pensamientos que ignoro pero que tal vez son mediocres (...). Si la persona humana correspondiese a lo que para mí es sagrado, podría fácilmente sacarle los ojos. Una vez ciego, será una persona humana exactamente como lo era antes. En él, no habré atacado en absoluto a la persona humana. Habré destruido sólo sus ojos” (ivi, p.65). Quizás no ha sido expuesto nunca con tanta claridad el funcionamiento deshumanizante de la máscara de la persona, salvaguardada la cual no importa ya tanto qué suceda al rostro sobre el que se apoya. Y aún menos a los rostros que no la poseen, que no son todavía, no son más, o no han sido declarados nunca personas.
(Esposito, 2010)

No creo que podamos huir a la interpretación del rostro o la persona, la imagen del otro se nos incrusta sin que podamos allí concluir ninguna verdad, la brutalidad de la concepción de la persona que describe Weil, es su relación con la verdad, con un modelo ‘correcto’. La idea biológica que comienza con las primeras ideas de sistematizar el rostro de la fisonomía se entretiene por un sistema de conocimiento que acabará concluyendo con cinismo que esa estructura es aria y que hoy en día continúa sus estudios en el análisis de ADN y la psicología criminal.

Pero la ‘máscara’, la ‘persona’ es el anverso y el reverso del rostro, un cuerpo móvil, cambiante, mutado por la percepción que se nos revela complejamente asimilable y del que ningún hombre

puede disponer y juzgar sin que ello tenga sus consecuencias, como dice Ortega y Gasset (1925): “nos cuesta un gran esfuerzo de abstracción ver del hombre sólo su cuerpo mineral como ocurre con las cosas [...], la carne del hombre manifiesta algo latente, tiene significación, [...] por eso mirarla es más bien interpretarla” (p.609).

3.2. La caricatura

La caricatura fue durante su nacimiento, expresión de *mauvais goût*, se popularizó rápidamente apoderándose de la capacidad de referencialidad del rostro³⁶ a través del radical acto profanatorio de la risa. De tal suerte que ella misma actúa como posible crítica cultural. Hoy en día la posibilidad de caricaturizar es una práctica extendida a todo aquel que quiera.

La palabra caricatura, del italiano ‘caricare’ significa cargar o exagerar y ancla sus raíces en la alegoría. Como interesante ejemplo de tal alegoría, tenemos el retrato de “Carlos IV de espaldas” (Fig. 89), esta pintura que denota un claro sentido del humor al pintar al rey en un primer plano pero de espaldas es claramente caricaturesca, en tanto que enfatiza un carácter psicológico del propio rey. Quizás lo que comenzamos a descubrir con la caricatura, una especie de hija bastarda de la fisonomía, es que habla con más claridad y menos pretensión que su predecesor. Aceptando que si decidimos hablar de la psicología del dibujado, el autor se implica en esa representación, asumiendo un ejercicio de interpretación y nunca ‘objetivable’.

Quizás el aspecto más interesante de la caricatura sea su carácter lúdico, no precisamente aquel que le ha hecho más popular como sátira. En sus comienzos los estudiantes de la academia de Bolonia a finales del siglo XVI se divertían haciendo retratos de los visitantes bajo la apariencia de animales u objetos inanimados. Lo que estos artistas italianos hacían eran retratos humorísticos para uso privado y casi nunca resultaban satíricos o maliciosos.

El arte de la caricatura pronto fue exportado desde Italia a Francia y a Inglaterra. Por la década de 1760, este lenguaje visual frecuentemente críptico dio paso a formas más directas; la caricatura comenzó a dominar la sátira gráfica donde florecimiento en la prensa y se desarrolló para convertirse en un espejo deformante de la sociedad. Bernini, quien fue además, uno de los más conocidos exponentes del Barroco primigenio se divertía haciendo caricaturas. En Inglaterra, artistas como George Townshend, James Gillray y Thomas Rowlandson satirizaron



Fig.88 Joseph Siffred Duplessis ‘Portrait Medallion of Louis XVI’ (1754-93).

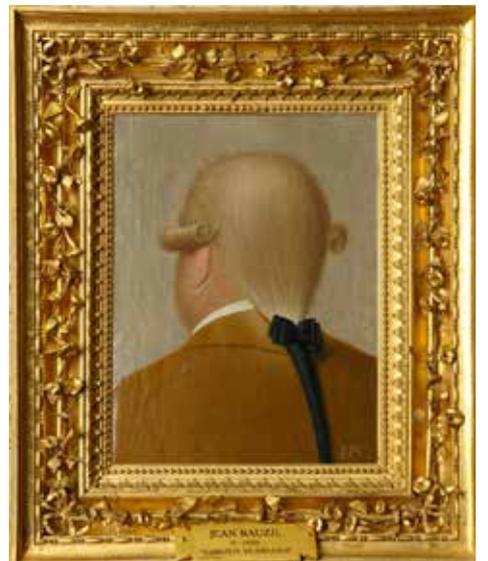


Fig.89 Jean Bauzil ‘Carlos IV de espaldas’, 1818.

³⁶ De hecho la ley de Toepffer –además de reconocer rápidamente un rostro con el simple gesto de dos puntos y una raya–, asegura que cualquiera configuración que podamos interpretar como una cara, por mal dibujada que este, tendrá ipso facto una expresión e individualidades en si misma.

sin piedad con alegorías sobre los acontecimientos políticos, los estadistas y los miembros de la familia real.

Gombrich plantea que quizás el gusto por expresiones como la caricatura se deban a la preferencia por lo primitivo (Gombrich, 2003) en la historia del arte Occidental. Para este, el gusto es variable y tiene su origen en la característica del gusto por cansarse de lo placentero, ello quiere decir que además de belleza, es cuestión de ritmo, fuente simultáneamente agotable e inagotable de placer para el espectador. Del otro lado, la expresión también se hastía de lo placentero pero no de la misma manera. El dibujante al retratar, encuentra a menudo que los rostros estéticamente bien engendrados, proporcionados y delicados suelen ser más aburridos que aquellos que bien sea por sus pliegues o su particularidad resultan más exigentes para la destreza del dibujante, no solamente en captar los insinuantes rasgos físicos sino en lo que en definitiva ellos constituyen como forma expresiva de ese otro ser.

Sea el rostro que sea, está claro que el rostro siempre habla³⁷ y la práctica artística termina por valorar leyes, tales como, lo universal del ritmo y de la personalidad, que no se asemejan a otras consideraciones sobre la belleza en otros contextos.

Los dibujos de Charles Le Brun podrían hoy en día, por su manufactura e imagen, ser considerados caricaturas aunque debemos asumir que existe aquí una de esas convenciones que si bien es asumida por todos, no es del todo evidente. Los dibujos de Le Brun son arte, como seguramente lo son ahora los dibujos de Daumier, aunque ellos fueran para su época una aguda crítica visual de su tiempo. En ambos casos el valor que me interesa es el del dibujo –sea o no reconocido como arte–, el del intento subjetivo por expresar un pensamiento a través de una praxis que se resiste a ser lenguaje pautado y que por tanto devuelve a su creador siempre otra cosa, le devuelve otra voz.

Esta forma de encarnación de la alteridad nos cuestiona la idea tan extendida en nuestros días de control, el control posesivo y auto-afirmativo respecto al entorno y los espacios habitados del que habla Walter Benjamin, lejos de ser una mera barbarie, la pobreza de experiencia en la que se sume el hombre moderno, podría aportar claves para sobrevivir, para sobrevivir incluso a la cultura.

La alteridad expresada en el gesto de nuestro propio dibujo comprende que hay un mundo que puede ser entendido de muchas formas³⁸ que no necesariamente pasa por la racionalidad; un mundo que nos excede, enigmático, quizás caótico y sin embargo humano y bello. En este sentido la caricatura así como lo grotesco constituyen un ejemplo de ese deseo aunque su forma estética puede decirse sea menos ‘valorada’ o simplemente directa en su contenido, puede ser en este sentido que la obra de Hogarth o Goya sean asociadas a los inicios de la caricatura y como estas otras formas estéticas más allá del valor de lo bello dialoga indirectamente con la crítica hacia discursos asumidos.

El valor del dibujo nace con frecuencia del error, de la grieta o la huella, tal como Philippe Bazin se refería a la cuestión de arte no como ‘belleza del aspecto’ sino como sitio de construcción o taller permanente –siempre en metamorfosis– del aspecto humano (Didi-Huberman, 2014, p.81). Bazin que muestra tanto en sus esculturas (Fig. 90) la perturbación que le genera el rostro confiesa como le conmocionó durante una exposición de rostros de dibujos de Picasso, el vínculo entre el burilado de los soportes usados por el artista y la piel en los ancianos, puesto que la obra

37 “El rostro es una presencia viva, es expresión [...] El rostro habla. La manifestación del rostro es ya discurso [...] Presentarse al significar es hablar”. (Requena, 1975, p.128-134)

38 Theodor Adorno en su “Teoría estética” dice que “las obras de arte además de ofrecer un significado nos ocultan otro”.

procuraba pensar los trazos –del dibujo– y los rasgos –del rostro– como un trabajo del tiempo y de la especie sobre lo humano.

Georges Didi-Huberman diría de la obra de Bazin, que “se trata constantemente de trabajar la especie con el aspecto, es decir, la repetición de rasgos genéticos con la singularidad de los rasgos diferenciales, todo ello en el contexto preciso de un espacio político dado”, creando, lejos de cualquier “foto de identidad, fotos de alteridad. Más adelante comenta Didi Huberman: “El rostro humano es capaz entonces de figurar lo común, no en calidad de esencia reunida sino de existencia dispersa: El rostro humano no es ni la individualización de un facies genérico, ni la universalización de rasgos singulares: es el rostro cualquiera, para el cual lo perteneciente a la naturaleza común y lo propio son absolutamente indiferentes” (Didi-Huberman, 2014, p.217).

A pesar de la perspectiva de Bazin, existe en la concepción del arte que inauguran las vanguardias un cierto desprecio por la memoria de la huella que Walter Benjamin describiría en el capítulo de *Sombras breves, Experiencia y pobreza*: “Un artista tan intrincado como Paul Klee y otro tan pragmático como Loos, ambos rechazan la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época.”

La caricatura evidencia el legado moderno de la simplificación y la huella. La propia importancia de la imagen es la evidencia de la importancia de las huellas, pero, estas marcas ya se refieren a una historia propia, la modernidad se ha preocupado por negar la genealogía de la experiencia, para vivir intensamente un momento presente. Paralelamente al desarrollo de manifestaciones que se interesaron por la expresión, figuras como las del dandi enfatiza en la complejidad y distinción del ‘buen gusto’, ello ha llevado a que el arte se preocupe por una creación que desconocen los procesos, las posibilidades expresivas de aprendizaje y experimentación. El buen gusto ha encorsetado hasta hoy en día, a muchos de los valores del arte.

En el siglo XVII la prolongada expansión del siglo anterior sumió a Europa en una depresión económica, que el primer periodo del Barroco³⁹ hizo visibles en los agudos contrastes sociales, el hambre, la guerra y la miseria. De esa misma época surge la idea de ‘buen gusto’ o ‘hombre de gusto’ que moldearía la figura de *dandi* de éste siglo y que se extendería hasta el siglo XXI. El dandi responde a una paradoja entre juicio moral y estético que permanece hasta nuestros días:

[...] para entender la obra de arte, la falta de prejuicios y el Witz son instrumentos mucho más valiosos que una buena consciencia.
(Agamben, 1998, p. 42)

Tres grandes fenómenos sociales sostuvieron la figura del *dandi* a través de la historia, primero el desplazamiento de la nobleza y la monarquía por la burguesía en el siglo XVIII y la revolución industrial con el aumento de la oferta. Y en tercer lugar, el cambio producido por el dinero en forma de papel moneda. Estas tres fuentes fueron, por cierto, muy similares al desarrollo del propio capital.

Agamben cree que el hombre del siglo XVIII una vez habiendo probado el árbol de la ciencia, comprueba que la distinción entre el bien y el mal es cada vez más confusa, por ello se convence de que un concepto como el de gusto estético tendría la posibilidad de actuar como antídoto y se vuelve más popular pero la promesa de abrir las puertas del jardín del Edén, termina por crear al cínico.

³⁹ Barroco, es un vocablo considerado en sus inicios de forma peyorativa concretamente proviene del portugués, cuyo femenino denominaba a las perlas que tenían alguna deformidad pero se le usaba vulgarmente como forma «absurda» o «grotesca». Más adelante Heinrich Wölfflin lo dotaría de un valor no solamente como adjetivo sino también como sustantivo.

El *mauvais goût*, que se desarrollaría paralelamente al buen gusto, es expresado por la obra de Molière, 'Bourgeois gentilhomme'. En ella Moisieur Jourdain, es descrito como un hombre tosco que sin embargo esta atormentado por la belleza: "este iletrado que no sabe qué es la prosa tiene tanto amor por las letras que la sola idea de que lo que él dice sea, en cualquier caso prosa es capaz de transfigurarlo" (Agamben, 1998, p. 36).

Con 'El sobrino de Rameau' de Diderot llevó hasta el extremo esta singular perversión del hombre de gusto que se opone al genio: Rameau reconoce la fatalidad en su capacidad de juzgar pero no de crear. Ésta obra ejercería la influencia suficiente en el joven Hegel que luego escribiría la *Fenomenología del espíritu*:

"[...] en éste desgarramiento se ha desintegrado y se ha ido a pique todo lo que tiene de continuidad y universalidad, lo que se llama ley [...] Se halla, pues, presente aquí el espíritu de éste mundo real de la cultura, autoconsciente en su verdad y de su concepto"

(Hegel, 1966, p.306)

El quiebre absoluto del hombre occidental moderno, que aquí describe Hegel, es la de que su esencia, su entidad, está en aquello que no se le somete: la expresión total del gusto está condicionada a la separación del principio de creación, pero sin el genio, el gusto se vuelve una pura inversión, una postura.

A medida que la idea de gusto se delimita, la forma de reacción psíquica trasladará al surgimiento del juicio estético moderno y dará pie a partir de ese momento a la mirada de la obra de arte como un asunto de exclusiva jurisdicción del artista. Cuanto más se difunde en la sociedad europea la figura del hombre de buen gusto, más ocurre que el espectador se vuelve un espectro vaporoso: "Cuanto más intenta el gusto liberar el arte de cualquier contaminación y de cualquier injerencia, tanto más impura y nocturna se torna la cara



Fig.90 Philippe Bazin 'Les Bourgeois de Calais', 6 photographies, 45 x 45 cm, 1994.

que el arte vuelve" (Agamben, 1998, p. 34). Agamben acaba por concluir que genio y buen gusto no logran convivir en el mismo cerebro, y que el artista, para serlo, no tiene más remedio que diferenciarse del hombre de buen gusto.

Agamben describe la fractura que surge a partir de la irrupción del concepto de "hombre de gusto", tal división tiene como epicentro en dos formas de ver, entre el gusto y el genio:

“[...] mientras el artista vive en íntima unidad con su materia, el espectador ve en la obra de arte únicamente su propia fe y la verdad más alta de su propio ser llevada a la consciencia en la forma necesaria, de ahí no puede surgir el problema del arte en sí mismo porque el arte es, precisamente, el espacio común en el que todos los hombres, artistas y no-artistas, se encuentran en viva unidad. Pero una vez que la subjetividad creadora del artista llega a ponerse por encima de su materia y de su producción, como un dramaturgo que, libremente pone en escena a sus personajes, este espacio común y concreto de la obra de arte se disuelve, y lo que el espectador aprecia ya no es algo que él pueda reencontrar inmediatamente en su consciencia como su verdad más alta. Todo lo que el espectador, en cualquier caso, puede encontrar en la obra de arte está ahora mediatizado por la representación estética, la cual se convierte, independientemente de cualquier contenido, en el valor supremo y la verdad más íntima que explica su potencia en la obra misma y a partir de la obra misma.”

(Agamben, 1998, p. 65)



Fig.91 Andrea Lucio 'Fusifforme I'. Óleo sobre tela, 50cm.x70 cm.



Fig.92 Andrea Lucio 'Fusiforme II', Collage, 20 cm x 26 cm.



Fig.93 Andrea Lucio 'Fusiforme I'. Collage, 20 cm x 26 cm.

3.3. El doble

El análisis dialéctico entre el mundo verdadero y el aparente, parece servir en la *República*, de Platón, a la distinción entre Idea e imagen, original y copia. La técnica de división o dialéctica sirve para distinguir la diferencia que tiene lugar en el mundo sensible, entre copias bien fundadas –con semejanza– y otras que ni siquiera pueden llamarse copias porque su único valor es la semejanza y son en realidad simulacros. Los simulacros son la expresión de un mundo sensible lleno complejidad en el que hay entidades perversas que intentan hacerse pasar por lo que no son.

Sobre la dualidad modelo-copia el mundo aparece ordenado, organizado, regularizado; por el contrario, el simulacro introduce un elemento de desorden, de inquietud. La falta de referencia y de fundamento apunta a un lado oscuro, que Platón desarrolla como lo otro, para referirse al genero supremo que resuelve el problema de lo Uno y lo Múltiple; por tanto, el hallazgo de la dialéctica pone ante nosotros otro problema. El de una forma doble que nos remite, por un lado, al modelo, a imagen y semejanza del cual es este mundo y, por otro, al simulacro que es un doble falso, perverso y peligroso.

Podríamos decir que en la reflexión platónica hay una lucha por reconocer y rescatar el *modelo* e identificar el simulacro. Para decirlo de otro modo, este mundo, el mundo sensible, tendría una doble referencia: por un lado la referencia del modelo –la identidad de la Idea– respecto de la cual ha de definirse por imitación: por otra, la referencia al simulacro – lo reverso, lo siniestro–, contra el que hay que luchar para no ser confundido.

Muchos estudios contemporáneos entienden al simulacro como la evolución del desarrollo de nuestra apreciación, percepción y entendimiento del mundo exterior cuando ya no puede ser explicado a través de una deidad. Jean Baudrillard asevera que los espacios creados en tex-



Fig.94 Andrea Lucio 'Fusiforme IV'. Collage, 20 cm.x 26 cm.

tos ficticios constituyen una simulación de una realidad imposible de duplicar porque el signo jamás equivale al espacio que se intenta reproducir: “La representación se deriva del principio de equivalencia y el signo real (incluso si esta equivalencia es una utopía, es un axioma fundamental)” (Baudrillard, 1994: 6). Propone que, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX, la ficción subvierte o demuele el hecho asumido de que el modelo equivale a la realidad. Baudrillard muestra que la simulación carece de dicha referencialidad y observa que la ficción ha evolucionado de enfatizar su carácter de duplicar de la realidad a una narrativa que hace hincapié en la falta de similitud entre los textos creados y el modelo imitado. Baudrillard describe éste proceso en cuatro fases: “Refleja una realidad profunda; enmascara y desnaturaliza una realidad profunda; enmascara la ausencia de una realidad profunda; no tiene relación con ninguna realidad en absoluto” (Baudrillard, 1994, 6).

Este mundo hiperreal se levanta como una resistencia en contra de la realidad. La reproducción no recoge fielmente lo que trata de simular y el mundo simulado se ha convertido en lo real. Según Baudrillard, la realidad inventa creadores de ficción y la realidad trata de justificarla o corroborarla.

La literatura utópica o del simulacro ha estado muy presente en la literatura romántica y también ha dejado una impronta huella en la filosofía moderna de la mano de Gilles Deleuze o Clement Rosset⁴⁰, ambas obras reclaman el reconocimiento del simulacro y la sobre valoración del modelo. En ese sentido una de las mayores críticas se basa sobre la idea platónica del idealismo, que diría que el sentido de este mundo se busca, no en el mismo, sino en lo *otro*. La auténtica esencia del mundo, su fin, su dirección, su sentido, radica fuera, en otra parte.

Pues bien, la ilusión metafísica se define como un intento de relegar lo real a otro mundo completamente distinto del mundo de las ‘apariencias’, y es de este modo como cierta clase de filosofía pretende ayudar a vivir: se borra lo real en provecho de la representación.

La paradoja es que el nihilismo es resultante de esa pérdida del ‘doble’ platónico, la pérdida del ‘otro mundo’. Según Kundera, el otro mundo permitía vivir esta vida como el ensayo previo, como una preparación para aquel que es como éste pero en ‘bueno’. La prueba de fuego contra el idealismo –que necesita de la ilusión del doble, para que pueda resarcirnos de éste mundo–, sería justamente la aceptación de este mundo sin paliativos, que propuso Nietzsche, reivindicando el presente en contra del cielo prometido.

Respecto a la idea de que el modelo sigue siendo lo mismo y la copia, Deleuze formula dos formas de entender el mundo: “solo lo que se parece difiere” y “solo las diferencias se parecen”. La primera nos invita a pensar la diferencia a partir de una similitud o de una identidad previa y la otra nos invita a pensar la semejanza como el producto de una disparidad de fondo.

Para Deleuze invertir el platonismo significa reivindicar el presente y por tanto destituir al

40 Ávila Crespo, Remedios (2000) “Identidad y Alteridad. Una aproximación filosófica al problema del doble”, Revista de Filosofía Daimon n°20 5-23. Original: (1999) Granada.

modelo, afirmar los derechos del simulacro y reconocer la ausencia de un punto de vista privilegiado. Pero, si ese otro mundo es sólo ‘una mentira’, ya no hay posibilidad de mantener criterio alguno que respalde la identidad de la copia, su acuerdo con un original que ahora resulta inexistente. Se evidencia pues, el problema de la distinción entre la copia –buena– y el simulacro –malo–⁴¹.

Debido a la importancia simbólica de la idea de lo siniestro en el doble, dedico aquí un apartado específico a este tema.

3.3.1. Lo siniestro

¿Qué sucede entonces con nuestra propia identidad, en esos casos en los que tenemos la experiencia de ser algo más y algo distinto de una identidad estable de ser ‘muchos’ y ‘otros’?

Freud nos ofrece una reflexión acerca del doble y lo siniestro en el texto que publicó bajo el título de *Lo siniestro* que nos puede arrojar luz sobre éstas cuestiones. Su reflexión subraya por un lado, que su significación resulta de la precisión de los límites de lo real con lo fantástico. Lo siniestro que es también nuestro lado izquierdo, es el lado no correcto, nuestra alteridad que a pesar de su cercanía se nos expresa de forma lejana, a partir de lo que se ha llamado el inconsciente.



Fig.95 < de E.T.A..Hoffmann para su libro
'El hombre de arena'.

Freud reconoce en Ernest Theodor Amadeus Hoffmann al maestro capaz de poner de manifiesto la relación de lo siniestro, a través de escritos como *Los elixires del diablo* o *El hombre de la arena*. Por otra parte, en el efecto siniestro del doble hay algo que está fuertemente relacionado con una repetición mecánica, con un cierto automatismo que Freud identifica con el retorno de lo reprimido: el retorno involuntario a un mismo lugar. Por este camino, Freud señala que “la actividad psíquica inconsciente está dominada por un impulso de repetición –repetición compulsiva– inherente con toda probabilidad a la esencia misma de los instintos, provisto de poder suficiente para sobreponerse al principio del placer” (Ávila, 2000, p.5-23).

Freud encuentra en el relato de la angustia de Nathanaël en *El hombre de la arena* (Fig. 95), el mejor ejemplo de una identidad escindida y rota. En la historia, Nathanaël ve quebrantarse su vida por la aparición de un personaje, un ser repulsivo que se manifiesta con diferentes identidades y nombres (Coppelius y Coppola) y que le asecha misteriosamente. Nathanaël es sujeto de un escenario de operaciones, un campo de batalla donde fuerzas de signo opuesto combaten entre si. Nathanaël le dice a su prometida que es presa de una fuerza demoníaca pero ella le insiste en que todo esta en su mente y que él mismo puede liberarse de su angustia:

Voy a confesarte algo: creo que todo lo espantoso y terrible de que hablas sólo sucedió en tu interior, y que el mundo exterior, el mundo real, poco tuvo que ver en todo eso. [...]

41 Baudrillard escribió diferentes textos sobre la pérdida de referentes en el posmodernismo, en *Cultura y Simulacro*, describe el proceso de vaciado del simulacro: “Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como revisor y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro”. Jean, Baudrillard (2005) “Cultura y Simulacro”, Barcelona: Editorial Kairon, pg.17

A través de su interlocutora el espectador puede dudar de aquello que Nathanaël expresa como un sentimiento vivido de que ‘alguien’ le persigue.

Este ser interior –bien sea “bueno” o “malo”– ha sido fuente de diversas investigaciones relacionadas al rostro; de hecho Walter Benjamin aduce el caso de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), generalmente considerado el narrador urbano de lo inexplicable, Benjamin continúa: “no era tanto un vidente como un lector de rostros. Esta es la traducción correcta de fisionómico”. Lo que Benjamin llama fisionómica es sobre todo patognómica, puesto que Hoffmann alcanza sus revelaciones no tanto en los rasgos fijos del rostro como “a partir de las vestiduras, el ritmo de los movimientos y los gestos” (Benjamin, 1987, p.15-21).

Según Trías (1982, p.42) el libro de Freud, “*Lo siniestro*”, recapitula –en seis puntos– una de las exploraciones más características del movimiento romántico: la determinación sensible y conceptual de lo siniestro. Los efectos que ordenan lo siniestro son: *Un individuo siniestro portador de maleficios, El doble como figura de lo siniestro, La ambivalencia entre lo animado y lo inanimado, La repetición de un acontecimiento en condiciones idénticas a la primera vez, imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo, En general se da lo siniestro cuando lo fantástico se produce en lo real*: “La concepción del mundo a través del animismo caracterizada por la sobre estimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y la técnica de la magia que en ella se basa” (Freud, 1979, p.27)

Quizás en la obra artística de Michael Borremans podamos encontrar esta sensación que provoca lo siniestro, que a través de la repetición del rostro alude a otra relación con la imagen. Como sucede con los rostros que dibuja, como si se trataran de una caja de chocolates o se una tarta (Fig.96) o la relación con una acción misteriosa que nos somete a un pensamiento muy subjetivo y misteriosa del autor (Fig.97).

El término ha variado y sin duda planteamientos como el de Eugenio Trías, quien al introducir la categorización de lo siniestro, en ‘Lo bello y lo siniestro’ planteado por Freud. Hasta ese momento las nociones dominantes eran las establecidas por Kant: lo bello y lo sublime, pero Freud demuestra que lo bello no llega a serlo sin referencia a lo siniestro.

La obra de arte vela y devela lo siniestro que en ella habita. Hacia ese punto límite, lo siniestro, donde toda significación desaparece, hacia allí se dirige la sublimación. Trías afirma que en este sentido el arte es fetichista “se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que a punto está de ver aquello que no puede ser visto, y esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida”.



Fig.96 Michael Borremans ‘Four Fairies’, 2003, lapiz.



Fig.97 Michael Borremans ‘The Pupils’, 2001, óleo sobre lienzo.



Fig.98 Museo de Historia Natural Senckenberg de Francfort, Alemania. 27 modelos de rostros representativos de las diversas especies de homínidos a partir de los mejores fósiles.

El valor de lo siniestro es altamente expresivo, tal como fue utilizada en habilidades descriptivas de novelistas y pintores en el s.XVIII como Joseph Ducreux; aún hay escultores, dibujantes y pintores que le dan éstos usos.

La fisionomía ha intentado construir patrones diferenciadores a través de los estudios de la anatomía de las personas cruzandolo con competencias psicológicas que ha pretendido ser de interés para la criminalología. Recientemente algunos estudios han elaborado teorías en las que el factor delator de un carácter o particularidad mental no se basa en la forma del rostro sino en los gestos que producimos, tal es el caso de las codificaciones que identifica 80 diferentes músculos de la cara, elaborado por Paul Ekman. Este sistema proporciona una manera precisa para definir las expresiones faciales porque cataloga usando fotografías en lugar de descripciones y divide el rostro en tres zonas: frente, rostro y resto de la cara (nariz, mejillas, boca y mentón). Sus estudios también han sido usados por criminólogos estadounidenses.

A pesar de ello las teorías de cierta asociación de los rasgos físicos con valores y hábitos culturales o subculturales ha sido muy criticada en los campos científicos desde el siglo XIX. Hoy en día, los estudiosos coinciden en que la fisionomía no es una “ciencia exacta”, sino un modo de interpretación humana. Tales deseos de interpretación han sido siempre insaciables y más prolíficos a medida que se han desarrollado las nuevas tecnologías; las cuales han intentado construir a partir de datos rostros simbólicamente importantes durante la historia de la humanidad: como los del primeros homínidos (Fig. 98), Jesucristo (Fig. 99), Drácula (Fig. 100) o Jack el destripador (Fig. 101), tal como se puede ver en las imágenes que se han realizado de estos personajes. Los rostros a partir de un cráneo real –como es el caso de los homínidos o de Jesucristo– son mucho más verosímiles que aquellas que encarnan seres ficcionados.

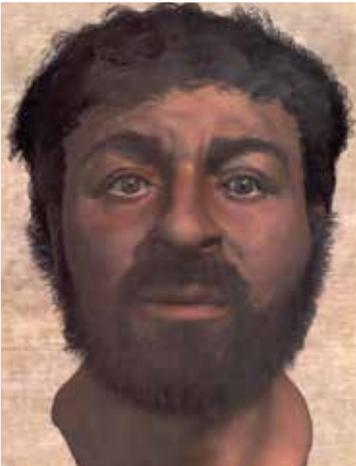


Fig.99 Jesucristo, reconstrucción del rostro a través de cráneo elegido por el arqueólogo Joe Zygus y sobre él trabajaron luego Neave y la BBC basados en caras de pinturas.

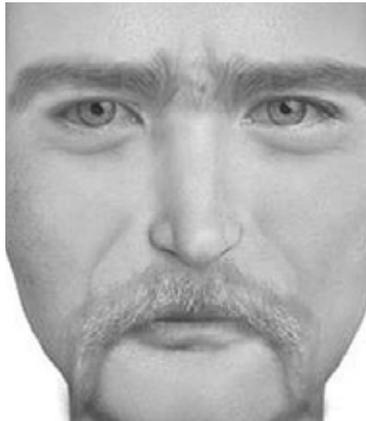


Fig.100 Drácula, realizado por Brian Joseph Davies realiza retratos robot de personajes de la literatura universal creados a partir de un software policial de identificación <http://thecomposites.tumblr.com/>



Fig.101 Jack el destripador, realizado por el comando de Scotland Yard a cargo Laura Richards en el 2006.

Más allá de la veracidad científica, el valor que aún tiene es expresivo, tal como fue utilizada en habilidades descriptivas de novelistas y pintores en el s.XVIII como Joseph Ducreux; aún hay escultores, dibujantes y pintores que le dan éstos usos.

3.4. Lo femenino o la falta

Primero que nada quiero prevenir que esta expresión artística del rostro que he querido en este subcapítulo titular bajo lo femenino o la falta es sobre todo una forma quizás menos estética y más conceptual pero que sin embargo me parece fundamental. Ya que a pesar de la popularidad del término femenino, creo que nuestras prácticas están más que nunca influidas por una expresión fálica y productiva y de total rechazo a la debilidad y la falta.

Así pues hablaré un poco del contexto artístico para llegar a lo que es la expresión de rostro a través de esa alteridad que podría ser lo femenino. Quizás podamos decir, para empezar, que alteridad y femenino pueden ser sinónimos, así como el lado siniestro o no derecho, lo femenino suele asociarse al lado inverso de la figura 'original' o dominante. Lo femenino sin duda está asociado a la parte débil y frágil del discurso, a la expresión caótica, histérica, obtusa o silenciosa.

De alguna manera la relación del arte con el mercado como motivación y fin ha eliminado los procesos de 'crisis' de la propia experiencia creativa. Más allá de la relación del original y su copia creo que lo que vemos hoy en día como aumento y complejización de éste problema es la relación del arte como experiencia de falta o como mercado. Las obras de arte que se definen como arte están creadas mayoritariamente para ser una pieza de mercado. Esto no quiere decir que muchos artistas, sobre todo aquellos que dedican muchas horas de vida para cambiar la materia en eso que luego será obra, trabajen para su síntoma. Muchos trabajan sinceramente para su propia pulsión pero el mercado realiza la misma operación positiva de borrar el misterio que constituye la base de la sublimación.

La sublimación es un término elegido por Freud derivado de la alquimia, de la raíz latina *sublimis* que significa elevación en el aire, describe el fenómeno durante el cual un cuerpo sólido se transforma en gaseoso sin pasar por el estado líquido. En el siglo XV se empezó a utilizar para referirse a las virtudes humanas.

En este mundo de sobre producción de objetos, información y experiencias dirigidas, es mucho más posible que una muñeca sucia escondida durante años en la esquina de nuestro desván, iluminada derrepente por un rallo del atardecer, constituya un fenómeno sensible de transmutación para cualquiera; que las *Señoritas de Avinyon* detrás de un grupo de turistas, iluminadas por dos focos.

¿Por qué una muñeca sucia puede estar relacionada a un objeto mágico más que la pintura más cara del mundo? El arte es un término que adoraría recuperar pero ya que es presa en la actualidad de tantas confusiones prefiero evitar su uso. Si os soy sincera no es porque le menosprecie, todo lo contrario, es mi condición de 'creyente' del valor de objeto:

Modesta es la cosa: la jarra y el banco, el sendero y el arado. Pero cosa es también, a su manera, el árbol y la laguna, el arroyo y la montaña. Cosas son también, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, la corza y el reno, el caballo y el toro. Cosas son, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, el espejo y la abrazadera, el libro y el cuadro, la corona y la cruz.

Modestas y de poca monta son, sin embargo, las cosas, incluso en el número, en contraste con el sin-número de los objetos indiferentes (que dan lo mismo) que hay en todas partes, si se mide con lo desmesurado de la condición de masa del ser humano como ser vivo. Sólo los hombres, como mortales, alcanzan habitando el mundo como mundo. Sólo aquello del mundo que es de poca monta llegará alguna vez a ser cosa. (Heidegger 1994)



Fig.102 Andrea Lucio 'Conversaciones'. Técnicas fotográficas.



Fig.103 Andrea Lucio 'Conversaciones'. Técnicas fotográficas.

De hecho Lacan define la sublimación como una forma de realización pulsional, en el sentido de poner al descubierto el vacío central que lo real implica a partir del momento en que el significante entra en escena.

Tal como también lo describe Heidegger en *Das Ding*, es precisamente la pretenciosa definición –en los tiempos actuales– de definir el misterio, la imposibilidad de definir la cosa en tanto que Cosa y solo atravesada por la imposibilidad de traducir nuestra experiencia, lo que rompe la posibilidad de sublimación. El discurso positivista y ‘completo’ de la ciencia moderna niega el vacío, la falta en nuestra experiencia. Para el discurso psicoanalítico sublimar es crear porque constituye una vía distinta al síntoma, a la inhibición o a la angustia para responder a las exigencias pulsionales, sublimar evita que el sujeto enferme por coartar sus pulsiones o se entregue de manera cínica a la transgresión.

“El efecto emancipador del psicoanálisis [también del arte] no es la erradicación del goce singular, sino la desactivación del goce mortífero que supone la apuesta fálica, en tanto supone la guerra contra la falta-en-ser que supone la vida simbólica”. (Sotelo, 2011, p.129)

En efecto, lo femenino es aquello que reconociendo el vacío no intenta ‘producir’ sino ‘traducir’, las lógicas son subvertidas, aparece el pensamiento paradójico, los opuestos conviven, propio de los procesos creadores, por eso lo femenino se interpreta como símbolo multívoco y polisémico, remitente a algo que no se reduce a una sola cosa, del que es posible representar pero no acotar su sentido.

Desde “La lógica del fantasma” Jacques Lacan se interrogaba por el lazo que unía lo femenino a la creación y consideraba en la historia del pensamiento como el don de amor femenino en tanto fue significado de fertilidad, maternidad y fuerza generadora que sin embargo escapaba al mandato ‘productivo’ y no al ‘reproductivo’.

Durante mi trabajo he intentado entender a través de diversas voces los motivos de la diferencia del trabajo in-situ o a través de la fotografía en el momento de retratar a alguien. Evidentemente hay un aspecto muy importante de complejidad en el momento de dibujar pero sin lugar a dudas, más que el movimiento o la complejidad de representar la perspectiva cuando se está dentro de ella a cuando se copia de una fotografía; el problema fundamental para mí es una cuestión sobre todo emocional. Podría definirlo como el efecto paralizante y luego transformador de la mirada del otro sobre la mía, porque en un primer momento la mirada del otro aturde y puede provocar la habitual sensación de vergüenza y provocar efectos como el de solo poder observar a los ojos del modelo, luego posiblemente una pérdida de rumbo del objetivo –dibujar un retrato– y por fin, cuando es posible consertrarse, el retrato comienza a ser parte del otro, comienza a parecerse ¡por fin!. Pero la práctica revela que un gesto inadecuado puede hacer que nuevamente desaparezca, tan frágil como la vida aparece y desaparece.

Hay siempre en toda obra un tiempo donde el artista aborda el enigma de la femineidad en el revés de la división del sujeto, para dar una respuesta al misterio del cuerpo que habla.

3.5. El rostro y la mirada

Los ojos son mirada. Una de las características de este fenómeno complejo que es la mirada es su narratividad. La mirada transmite contenidos. Ahora bien, el hecho de que la mirada sea narrativa presupone una interacción con otra cosa, presupone al otro que a su vez mira, interpreta y lee la mirada.

Pero la mirada que poco a poco había logrado ocupar el centro de la representación del rostro gracias a ese giro que desde el Renacimiento se había ido produciendo lentamente, pasando de la representación de perfil a la representación de frente hasta dominar plenamente la figura, vuelve a velarse, como en el autorretrato con quevedos de Chardin (1771).

El retrato no era para los clásicos un espejo quebrado en mil fragmentos dispersos, se les presentaba como una contundente superficie unitaria porque era medida de la *imagen* a quien imitar, de Dios. Una vez muerto el guía celestial, el ser humano se ve obligado a ser una imagen sin modelo, una fantasía insustancial o un sueño. Nada le colma porque al desaparecer la fe, desaparece el discurso que explica el vacío; la nueva ideología que pone en el centro al hombre, pone también en el centro su vacío estructural.

Lo que más sorprende en una capilla de cualquier iglesia ortodoxa rusa es este horror vacuú en relación con los ojos: todo el espacio debe estar acribillando de ojos, los muros deben estar abarrotados de iconos que dominan al creyente con sus ojos; los muros, lo arquitectónico en general, parece disolverse en un espectral aquelarre de ojos que miran desde las más distintas direcciones y posiciones.

(Trías, 1982, p.140)

A través de la mirada, deducimos el carácter y naturaleza de la figura; resumida en un solo instante, pero, que en el cuadro va implícita de tal forma que apenas si nos damos cuenta de que su naturaleza no está detenida; los personajes y sus miradas, van al encuentro unas de otras, se miran de reojo o se ignoran.

Para Panofski las leyes de la perspectiva eran un modo de determinar la forma de la mirada de una determinada época. Así de evidente como lo reflejan las formas del Renacimiento o del cubismo, miradas distintas de interpretar la 'realidad'.

“Justamente por las muchas cosas que puede revelar el rostro, resulta éste, a veces, enigmático”¹ y “el rostro es el objeto esencial de la mirada entre los individuos” (Simmel, 1977, p.679), porque, en el intercambio de miradas, el ojo es capaz de construir espacios:

“Para el arte pictórico, en especial el ojo, no sólo actúa en la relación, mediada por su movilidad latente, con la globalidad de los rasgos, sino también en la significación que la mirada de las personas representadas tiene para la interpretación y disposición del espacio en el interior del cuadro. No hay nada que, permaneciendo tan incidiosamente en su lugar, parezca sobrepasarlo tanto como lo hace el ojo, se penetra, se retira, pone cerco a un espacio, vaga de un lugar a otro, se extiende como tras el objetivo anhelado y lo arrastra en sí.

(Simmel, 1986, p.291)

Desde luego, Simmel no ignora que la confianza de los ilustrados en la mirada—la que mostraba Lavater, por ejemplo—se ha deteriorado ya considerablemente a estas alturas de la epistemología moderna.

Benjamin coincide con Simmel en señalar la ‘hipertrofia del ojo’ que producen los grandes

1 Simmel, 1977, p. 681

desarrollos urbanos del XIX, pero— a partir sobre todo de los textos de Baudelaire, Poe y Hoffmann— se ocupa más bien de señalar los problemas y desvíos de la fisionómica engendrados por esa hipertrofia. Por una parte, la mirada del observador se resiente de la incesante movilidad del transeunte metropolitano —Es lo que Baudelaire señala repetidamente con la palabra ‘fugitive’. Por ejemplo, en el caso de *El pintor de la vida moderna* (1863), “el miedo a no ir lo bastante rápido, a dejar escapar el fantasma antes de que la síntesis se haya extraído y captado” (Baudelaire, 1996, p.366). O el miedo que obliga a salir corriendo detrás de un rostro apenas entrevisto al ‘hombre de la multitud’ de Poe, tan admirado por Baudelaire (1996, p.357)—

La “reciprocidad de las miradas” se ha suspendido en la gran ciudad: la mirada ya no es devuelta por el otro. Lo curioso aquí es que la ruptura entre las miradas es sin más el desinterés y el valor del dibujo es que la inercia del anonimato se rompe por el acto de querer captar al otro.

Dibujar el rostro del otro es también pensar en el otro ¿Quiere decir que tenemos la capacidad de determinar si sus rasgos son buenos o malos como apunta una primera fisionomía? No, creo que nada de esto sea posible, creo que a pesar de la ligereza con que ahora podemos interpretar las afirmaciones categóricas que asumen una equivalencia entre lo físico y sus correspondencias anímicas; lo cierto es que el afán por interpretar evidencia sobre todo un anhelo de aproximar nuestro deseo, de unir lo físico —visible— con lo psíquico —invisible—, que fundamenta el saber en la fisionomía, es un imposible que sin embargo podemos entender en el misterio que suscita el otro. En el dibujo la pregunta se une a las posibilidades representativas, a las posibilidades que da la propia forma y el posible simbolismo de ello.

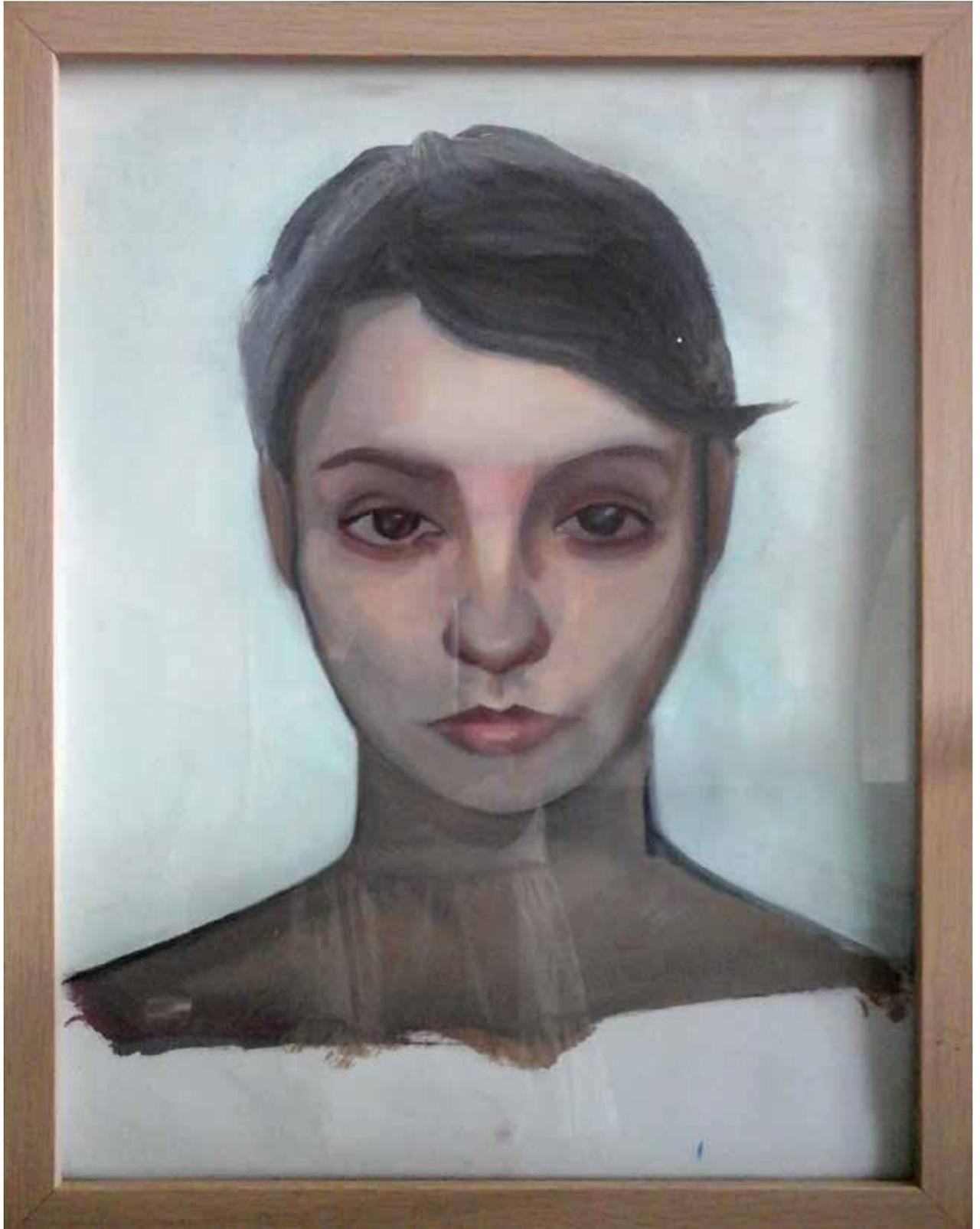


Fig.105 Andrea Lucio 'Retrato #4'. Óleo sobre lienzo.

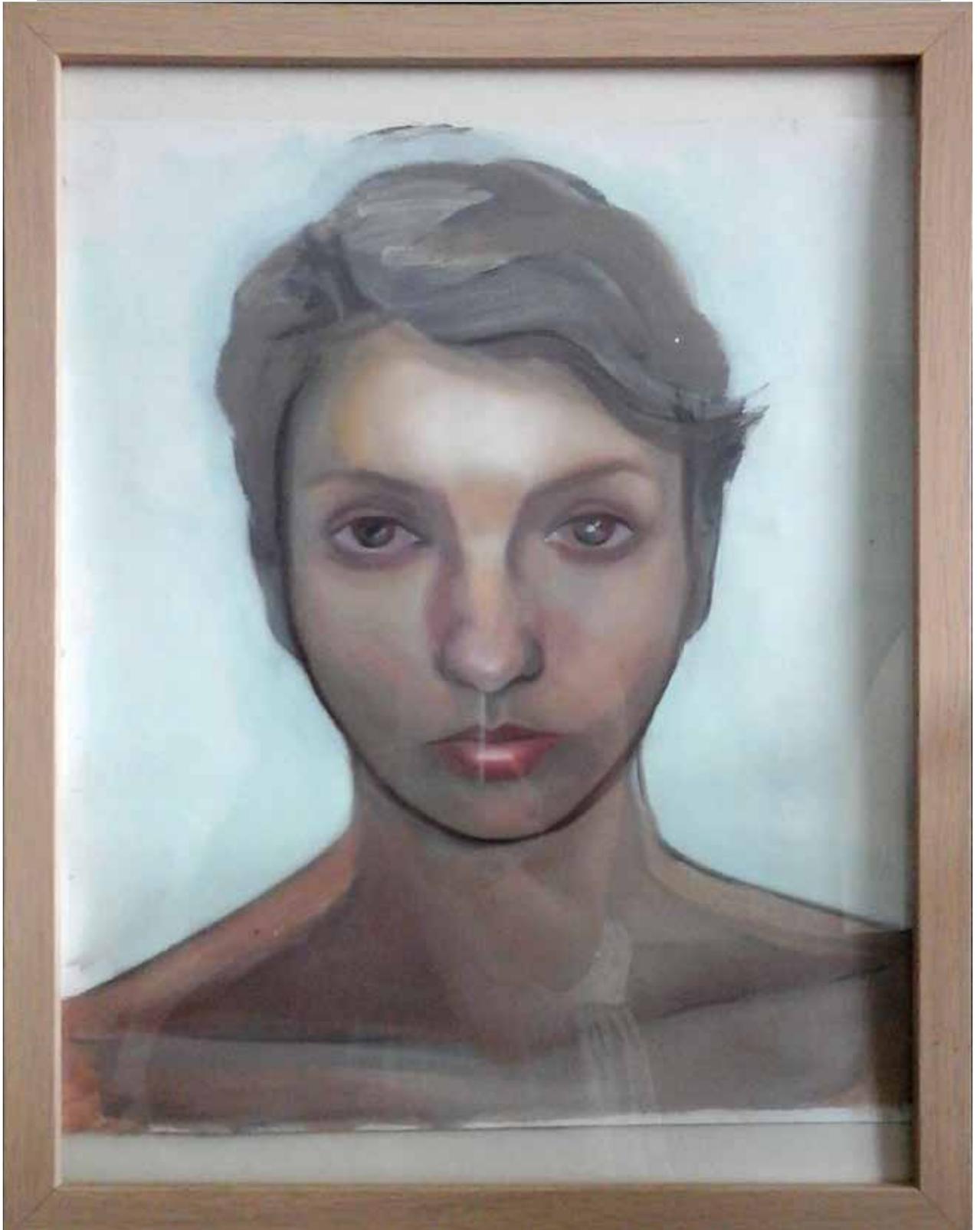


Fig.104 Andrea Lucio 'Retrato #2'. Óleo sobre lienzo.

CAPÍTULO V

Aparición y creación

No importa lo frágil y engañosa que sea esta belleza en el plano de la realidad sustancial, lo que aparece en (o a través de) el momento de la Belleza es un Absoluto. Hay más verdad en la apariencia que en lo que se oculta tras ella. La profunda intuición de Platón es que las ideas no son otra cosa que la forma misma de la apariencia, su forma en cuanto tal. Por emplear la sucinta fórmula con la que Lacan recogió la idea de Platón, lo Suprasensible es apariencia en cuanto apariencia.

(Žižek, 2008, p.38)

En mi trabajo he considerado fundamental pensar que lo relativo al rostro está también ligado a las consideraciones imaginarias y simbólicas, es decir, a todo aquello que no depende únicamente de las características relativas a la medición o descripción física, sino también a la interpretación y significación; que es difícilmente nombrable o descriptible y que depende también del lector, por lo que se percibe como la aparición.

En una conferencia de Badiou titulada: *Una descripción del sin-lugar* (A description without place), Badiou hace un paralelismo entre el problema filosófico del ser y la apariencia y la cons-



Fig.107 Aparición de un dibujo.

trucción artística actual. *A description without place* es una explicación detallada y ordenada del *no-lugar*, la cual es posible en tanto que se produce en dos movimientos: por un lado el ‘background’ –fondo y/o soporte– que es el papel, lienzo, etc. que existe como sitio concreto, como material. Por otro lado existe una complejidad de marcas, trazos, líneas, formas, etc. que no tienen un lugar por ellas mismas, no existen, solo existen adscritas al fondo –esta mediación de la conjugación entre presencia y desaparición es lo que Badiou llama *A description without place*. Las líneas deben componer algo dentro del papel para existir y en ese momento, como dibujo, en el sentido más radical las líneas existen y el papel no existe, es el vacío¹ (Fig.107).

Dice Badiou que es una suerte de reciprocidad entre existencia e inexistencia, presencia física e imaginativa, lo que constituye la escena del *ser*. Dicho de otra forma, no se puede desvincular en el proceso de la percepción de la *imagen*, lo físico de lo imaginado; o en el acto físico de la observación, desvincular con el proceso psicológico de su interpretación. Por ello, una imagen –del latín *imago*– es una representación visual, que manifiesta la apariencia visual de un objeto real e imaginario, es ambas cosas a la vez. Por ello no existe un límite claro entre lo que se llama comúnmente imágenes mentales con las imágenes reales, solemos crear imágenes mentales de nuestras imágenes reales e imágenes reales de las mentales y si lo pensamos, este transbase constante de uno a otro lado es el proceso creativo.

En el retrato la cuestión de la aparición del rostro es mucho más evidente en tanto que ésta siempre alude a un modelo humano ausente, cuya presencia debe ser sentida en la imagen, por tanto el juego de apariencias es doble; por un lado el *Ser/Rostro* (Imagen/Físico) y por el otro lado *Copia/Original*.

La mayoría de espectadores y pintores –es raro que en estas cosas haya consenso– aceptará que tal encarnación del modelo por la imagen del cuadro no depende exclusivamente del parecido físico, los rasgos particulares de un determinado individuo se expresan de una manera más compleja que no de sus proporciones, en palabras de Sócrates a Clito, además de lo visible el buen retratista tenía que ser capaz de transmitir la ‘vida’:

–¿La pintura no es la representación de los objetos visibles? Porque las concavidades y los relieves, las sombras y la luz, la dureza y lo mórbido, la esperanza y la lisura, la juventud y la decrepitud, los imitáis reproduciéndolos mediante los colores.

–Dices bien (...).

– Lo que es más atractivo, más gracioso, más amable, más capaz de despertar ternura y deseo, la expresión moral del alma, ¿se representa (en un retrato)? ¿O no es representable?

–¿Cómo podría ser representable, Sócrates, si o tiene una proporción determinada, ni color ni ninguna de la propiedades que acabas de enunciar, si no es en una palabra, visible?

–Pero, ¿no ocurre que en una misma persona las miradas expresan ora amor, ora odio?

–Por lo tanto, ¿esto no podría reproducirse a través de los ojos?

¹ “For example, a contemporary Drawing is not the realization of an external motive. It is much more completely immanent to its proper act. A drawing is the fragmentary trace of a gesture, much more than a static result of this gesture. In fact, a romantic Drawing cannot be simply a drawing. There is always something else: heavy darkness, black ink, violent contrasts. A contemporary Drawing is without those sorts of effects. It is more sober, more invisible. The pure Drawing is the material visibility of invisibility” (Badiou, 2011).

–Es cierto²

Sócrates corroboraba algo que esta en el origen mismo del arte del retrato: la imagen ha tenido más que ver con el alma del hombre que con su aspecto físico (Francastel, 1978, p.202). Era así porque la belleza era en la antigüedad el lenguaje humano para hablar de lo divino y lo físico era indisoluble del ser

Esto es evidente cuando una mano novata en las artes del dibujo calca una foto –o simplemente calca sin referente–, podríamos comparar ese calco con un dibujo del natural que aunque distará de las proporciones reales del rostro, podría llegar a parecerse más. Esta apariencia que emerge del papel, que con frecuencia no es completamente semejante a su original pero que sin embargo posee luz, ha sido relacionada a la magia o a la capacidad de dar vida del arte. Obras literarias románticas como el *Retrato Oval* de Edgar Allan Poe (1842) o *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1890), hablan de éste poder inexplicable para el racionamiento humano y que por tanto es atribuido a la esfera de lo inhumano o de los dioses.

¿Por qué se valora la creatividad? Al menos por dos razones. “Porque producir cosas nuevas amplía el marco de nuestras vidas, y también porque es una manifestación del poder de independencia de la mente humana, una manifestación de su individualidad y singularidad. Con frecuencia se da también un aspecto hedonista en este juicio positivo: la creatividad beatifica tanto a aquellos quienes beneficia como a los creadores mismos; para muchos, es una necesidad sin la cual no pueden vivir. [...] Y sin embargo, en la historia de la cultura europea no dominó durante mucho tiempo una actitud así. No se hablaba de creatividad porque ésta paso desapercibida; y pasó desapercibida porque no se la valoró Y no se la valoró porque se pensaba que el cosmos era la mayor perfección:” ¿Qué podría crear yo que fuese igual de perfecto?” (Tatarkiewicz, 1997, p.295) Se preguntaban los hombres de la antigüedad y la Edad Media. El culto a la perfección cósmica era un dogma, pero también podría considerarse un dogma la devoción que se muestra en la actualidad hacia la originalidad, la individualidad y la creatividad.

El arte construye una composición de la aparición y realiza una efectiva presencia del infinito donde Apariencia y Ser son indiscernibles al contrario de lo que diría la definición clásica de belleza³ no se encuentra siempre detrás de las apariencias, donde el arte es solo el símbolo de algo infinito que está detrás de su propia apariencia.

De hecho, dice Badiou, es precisamente el punto de vínculo en que *apariencia* y *ser* son imperceptibles donde se encuentra la llave de la cuestión filosófica del arte actual. Dentro de un sistema categorial diríamos que ese dibujo es una cosa en relación a un tiempo concreto, pero yo creo –y es allí donde la definición de Badiou me parece tremendamente sugerente– que el dibujo –y todo arte–, si tiene interés dentro del pensamiento, es porque podemos reconocer en él un tiempo que no es necesariamente el presente. La maravilla es que sabemos que ese espacio fue en algún momento un lugar vacío, es un lugar que ha sido creado, sea o no sea innovador. Aunque el valor creativo per se es cuestionado en relación a su dependencia con el motivo creador o modelo en la realidad. Pierre Francastel se pregunta desde el lugar del ser de una persona cualquiera, ¿cuál es la legitimidad que da el retrato?: “Desde la época de los faraones, el problema del retrato no ha sido nunca una simple cuestión de habilidad más o menos grande de los artistas para lograr un parecido, se trata sobre todo de resolver dos cuestiones: ¿es legítima la representación de los rasgos individuales? El hombre, visto a través de otro sujeto, ¿qué lugar ocupa en el universo?.

² Xenofont, 1929, p.35.

³ “La idea neoplática del genio cuyos ojos pueden atravesar el velo de las apariencias y revelar la verdad.” (Erwin Panofsky. *Idea*. Madrid: Ed.Cátedra, 1978)

El arte crea a su designio imágenes, apariencias destinadas a representar al Ser, tal como desarrollaría Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, si la apariencia es necesaria como espacio e instrumento de liberación y nos conmueve es porque la apariencia insustancial refleja al hombre carente de sustancia (Ballester, 1985, p.86). Las apariencias revelan el mundo complejo de un Ser dentro de un tiempo y un espacio; sin embargo no necesariamente construyen un Ser redondo, revelan también sus contradicciones, imperfecciones, divisiones que nos impedirían definirle.

La esencia está alejada; es subterránea, dolorosa, incógnita. Lo que ella emerge está en el tiempo y el espacio [...] el arte es ese hueco de lo humano, en el espacio y en el tiempo y en la individualización, en los que de ha disuelto y distendido lo general del ser profundo.

(Ballester, 1985, p.86)

La ‘fuerza creadora’ de la que habla Nietzsche se nutre del vacío, de un lado intentando suplir los espacios de ‘lo real’ donde no puede llegar el conocimiento y de otro lado a través de la ‘posesión creadora’ intenta hacer el mundo suyo, intentando traducir a un lenguaje humano –aunque desconozca lo que pueda decir ‘la imagen’– su propia experiencia, quizás imitando –porque así lo hemos aprendido todo–, quizás profanando; la expresión artística intenta ‘entender’ eso inhumano que le ha sido negado a la humanidad y el artista posee ese dote distintivo que para Van Gogh demostraba que era la segunda cosa mejor después de ser Cristo (Kuspit, 2006, p. 119).

Paradójicamente lo que esta en juego no es tanto un ‘entendimiento’ explicativo sino más bien mágico que se expresará de forma inesperada, tal como lo describe maravillosamente Agamben:

Es esta la razón última del precepto según el cual sobre la tierra hay una sola felicidad posible: creer en lo divino y no aspirar a alcanzarlo (una variante irónica es, en una conversación de Kafka con Janouch, la afirmación de que hay esperanza, pero no para nosotros). Esta tesis aparentemente ascética se vuelve inteligible sólo si entendemos el sentido de aquel no para nosotros. No quiere decir que la felicidad está reservada solamente a los otros (felicidad significa precisamente: para nosotros), sino que ella nos espera sólo en el punto en el cual no nos estaba destinada, en el que no era para nosotros.

(Agamben, 2005, p.23)

Para Agamben, hoy en día, el que la obra de arte se ofrezca al goce estético y que su aspecto formal sea apreciado y analizado, está lejos de acceder a la estructura esencial de la obra de arte.

¿Qué es lo que aparece y se oculta en una obra de arte y que puede cautivarnos? Por qué me cautiva la capacidad de dar un lugar respetable a imágenes cotidianas y aparentemente banales de nuestra vida, las arrugas de un rostro mayor, o quizás una luz en la pupila del ojo ¿Es la separación de la imagen, puesta en un cuadro la que me permite percibir una escena grotesca o simplemente bella?. Lo que aquí se detiene, como cualquiera de nosotros habrá podido observar, no es tanto el espacio como el tiempo según Agamben, para él es el ritmo lo que sustrae la presencia que nos cautiva:

Cuando nos encontramos frente a una obra de arte o un paisaje, sumergidos en la luz de su presencia, advertimos una detención en el tiempo, como si de repente nos trasladásemos a un tiempo más original. Hay detención, ruptura en el flujo incesante de los instantes, que desde el porvenir se pierde en el pasado, y esta

ruptura y esta detención son precisamente lo que da y revela su forma particular de estar, el modo de la presencia propio de la obra de arte o del paisaje que tenemos frente a nosotros

(Agamben, 2005, p.162).

Todavía podemos sentir que se detiene el tiempo frente a una obra pero lo cierto es que se acelera en nuestra vida material y en la vida de las imágenes. La mayor ruptura en el significado de la imagen y la aceleración de su producción ha sido descrita por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*; viviendo en un mundo, tal y como éste, que dispone cada vez más de mejores dispositivos de imitación y producción de imágenes, el problema no es ya solamente la definición del continente que incluiría ese espacio sagrado en la tierra llamado ‘arte’, sino que ese espacio ‘mágico’ parece condenado a desaparecer en la velocidad de nuestro tiempo. La aparición a pesar de nuestros actos creadores quizás solo se da en otro espacio temporal que no es mayoritariamente el actual, una temporalidad lenta, la posibilidad de ver a través de la imagen un espacio místico y personal quizás sea a condición de la contemplación y no de la xuytaposición frenética y novedosa del mercado del arte actual.

Las teorías de la escuela norteamericana basadas en el software computacional que interpretan el escrito de Deleuze de *La imagen-movimiento*, hablan hoy en día de la accesibilidad del movimiento que ha permitido la tecnología y la reproducción computacional de todo –incluyendo al dibujo– como si el valor fuese puramente productivo; más allá del júbilo que pueden despertar estas disertaciones contemporáneas sobre la ruptura de los límites a través de la tecnología, lo cierto es que estas transformaciones sobre la experiencia del tiempo nos posibilitan unas realidades y nos dificultan otras.

El tiempo, ese enorme y valioso concepto que traspasa nuestras vidas y la posibilidad de ver o no ciertas imágenes –la imagen en movimiento, ha hecho literal los límites de las capacidades de nuestro ojo de 24 fotogramas por segundo–, influye también nuestra forma de acercarnos a un rostro y a la idea del otro.

El desarrollo tecnológico actual a suplido con creces los límites humanos pensados hace un siglo, el tiempo actual –el tiempo de la escacés, del otro representado como extranjero– tiene nuevas y difíciles tareas, sin duda una de las mayores será educarnos para un tiempo en el que la convivencia será fundamental para el propio futuro del ser humano.

Tal como si fuéramos *El pintor de la vida moderna* años después, la alteridad y mi apuesta por su reivindicación, sea la respuesta a una leyenda: *La Gorgona Moderna*, en la que los fantasmas de la multitud no me devolverán su mirada de espejo a condición de verles el rostro y reconocerlos a través del dibujo y así, protegerme de mi propia mirada de piedra.



Fig.109 Lucien Feud 'Head of a Girl', 1975-6, Óleo sobre lienzo.

1. Vacío y creación

Una hoja en blanco podría ser un lugar negativo pero en el dibujo es el espacio frente al cual se abre cualquier posibilidad, espacio indeterminado abierto a nuestra decisión.

Para algunos pintores y dibujantes este inicio creativo tiene que ir acompañado por la limpieza de los restos de las apariciones anteriores –su última pintura– o bien simplemente acompañado de un momento reflexivo frente al vacío, un situar, imaginar la escena donde habrá de desembarcar su deseo.

Con el modelo, el pintor repasará visualmente, nuevamente las luces, las sombras, la expresión, los colores y ese adentrarse en la imagen le permitirá llenarse de energía.

Es frecuente ver al inicio de una pintura el abrupto cambio de los tiempos: meditación, contemplación y luego el estar poseído en un rápido movimiento gestual para situar los trazos. Dentro de esta disertación jugará un papel relevante no solo lo que concierne a lo visible sino también a lo imaginario, es decir, todo lo relativo al acontecimiento. Este momento de la pintura es equiparable a un acto teatral y en él todo aquello que no habiéndolo sopesado previamente, lo que aparece, como es el mismo error o el habla de la propia materia debe ser asumida y aprovechada por el pintor. El gesto, que se vuelve en algún momento 'otro' debe ser incorporado con aprecio a la imagen.

En una cierta pose, un paisaje o un objeto habrá algo que cautive especialmente nuestra atención que puede ya haber aparecido desde el inicio o durante el proceso. Un gesto, un detalle o una luz que puede volverse en un momento dado parte central o clave de la composición, porque nosotros le dotamos de valor.

Un abanico infinito de posibilidades se estrecha a través de la ruta que conlleva la elección de cada una de las pinceladas, o marcas dentro del lienzo. Mi cuerpo y mis gestos marcan en un diálogo consciente e inconsciente un recorrido interpretativo del rostro, que tiene como fin aprehender el rasgo de la persona:

Este juego nos divierte, y admiramos con razón al pintor o caricaturista que saben evocar –como se acostumbra a decir– el parecido de una persona con unos pocos rasgos vigorosos, reduciéndola a lo esencial. Pero el pintor de retratos sabe también que los auténticos problemas surgen cuando hay que trabajar en la dirección contraria. Así por hábil que haya sido el primer y tosco boceto, no debe alterar el borrador inicial a medida que se aproxime al retrato acabado, puesto que cuanto más elementos deba manejar, más difícil le resultará preservar el parecido.

Desde esta perspectiva, la experiencia del retratista académico es casi más interesante que la del caricaturista.

(Gombrich, 1983, p.17)

Aparte de la complejidad del propio procedimiento, lo que Gombrich nos dice, es que el caricaturista debe recoger la impronta del gesto, de los rasgos destacados, la imagen característica, cercana –quizás exagerar una actitud que para el dibujante determina a su modelo–. El retratista debe recoger también la huella que siendo lejana, invisible en un primer momento, es indisoluble al sujeto, construyendo una imagen sutil que a partir de una ejemplar ejecución pretenderá descifrar lo que, ni para el propio dibujante es visible.

El trabajo del artista –como diría el propio Lucian Freud (Fig.109) sobre su trabajo– tiene el firme objetivo de reproducir eso que es el *otro*: El motivo que enaltece el simple hecho de estudiar la naturaleza y reproducirla, del que habla Hegel⁴, no se encuentra únicamente en el parecido. Existe un fin más complejo y personal, que involucra a todo quien pinta: en última instancia, se lucha para poder llegar a una especie de enunciación de la realidad, aún en lo que no entendemos. Ese exterior diferente pero seductor y misterioso es lo ‘otro’.

La obra de Jenny Saville (Fig.110) que también se ha dedicado a representar al *otro*, es muy expresiva y sus construcciones de caras aplastadas o rasgadas por el mismo gesto de la pintura están construidas a partir de estudios fotográficos de modelos. El resultado de sus pinturas es impactante, por el tamaño y también porque las marcas sobre los rostros nos hieren, quizás porque tal como decía Francis Bacon (Fig.111), “los humanos detectamos las distorsiones en el rostro como un prejuicio”.

Este potencial del rostro unido a la desaparición de las exigencias miméticas de la pintura y el dibujo debido a la aparición de la fotografía han promovido la interpretación y multiplicidad de trabajos que reinterpretan el rostro.

El mundo de las apariencias actual relacionado al de la identidad abandona una forma metafísica para adoptar cada vez más una forma categorial, identifica las conexiones de la apariencia para construir la idea de unicidad.

Sin embargo como la imagen en un retrato no es un fiel y

⁴ Hegel (1958) decía: Se dirá en vano, que el arte debe imitar la naturaleza bella. Escoger no es imitar. La perfección en la imitación es la exactitud: pero la elección supone una regla. ¿Dónde tomar el criterium? ¿Qué significa, por otra parte, la imitación en la arquitectura, en la música, e incluso en la poesía?. [...] Es preciso concluir que si el arte emplea en sus composiciones las formas de la naturaleza y las estudia, su fin no es copiarlas y reproducirlas. Su misión es más alta, su procedimiento más libre (p.44).

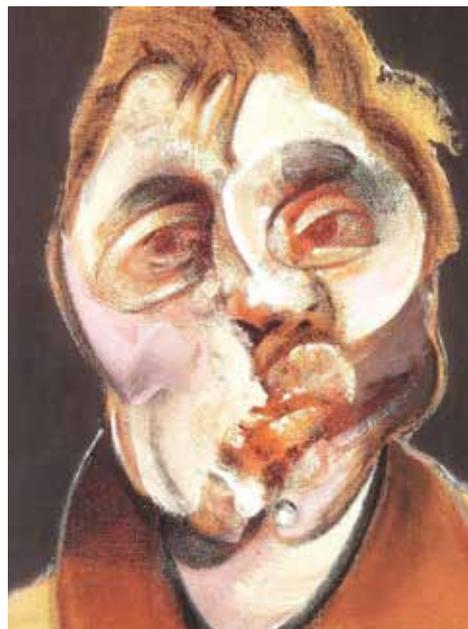


Fig. 111 Francis Bacon 'Self-Portrait', 1969, Oil on canvas.



Fig. 112 Jan van Eyck 'Retrato de un hombre con turbante' (puede ser un autorretrato), 1433.



simple reflejo de un ser humano, como ya hemos dicho, los modelos de las pinturas contemporáneas se muestran descompuestos, rotos, irreales o incomprensibles no se debe solo al hecho de que estén física o psicológicamente destrozados. Se debe también al hecho de que los pintores ya no disponen de esquemas sólidos y convincentes que les ayuden a dibujar y prefieren ‘expresarse’ de manera personal.

Al desvanecerse el garante del Ser, también se pierde la fe en la unidad del ser. Ya solo quedan las apariencias. En tiempos, la teología sostuvo que la esencia divina asumía la apariencia humana y solo a partir de ésta última podíamos acceder a un espacio sacro.

Cuando el pintor dibuja los primeros trazos de los ojos y resalta las irrupciones más evidentes como las fosas nasales, las comisuras de los labios, los pelos del rostro, etc. La hoja en blanco pasa a ser habitada por los trazos, los rasgos y posteriores volúmenes que empiezan poco a poco a conformar el rostro, basándose en un modelo externo pasará a ser otra cosa, una conjunción entre la marca del interprete y eso que ha pretendido expresar. Una figura externa que sin embargo también es su autor parte de una percepción y construcción que solo existe en el mundo por quien la ha dibujado. La paradoja es que el pintor pinta su entorno, los otros, lo “accesorio” al ser pero que sin embargo lo constituye y solo existe a través de su gesto o impronta única. Además de los motivos relacionados a las construcción psicológica, los valores que construyen la creación también dependen de la teorización de la época que da privilegio a una función u a otra, a partir de la modernidad, la devaluación de los valores puramente miméticos del dibujo ha dado espacio para el incremento de otros:

“Un científico o un erudito habrá logrado su objetivo cuando haya analizado correctamente un fenómeno; un técnico, cuando haya inventado una herramienta útil; mientras que el objetivo del artista es la creatividad misma [...] Pero una vez más debe repetirse lo siguiente: la interpretación del arte como creatividad data de una fecha más tardía: en realidad no aparece antes del romanticismo— antes de Rousseau. Según una formulación algo posterior, las funciones del artista son tres: es imitador, descubridor o inventor, es decir, creador. [...] Una y otra vez —en el mismo periodo, estilo y hasta en la misma obra— el arte combina las tres funciones; pero la teoría da preferencia generalmente a una u otra función. Los tiempos pasados han visto al artista como a un imitador o descubridor, nuestros tiempos le consideran como un descubridor o creador.”

(Tatarkiewicz, 1997, p.299-300)

La desintegración del hombre en una serie de roles impuestos desde el exterior, por la presión de la sociedad, ha sido un tema recurrente en la retratística moderna. Algunos artistas se han retratado disfrazados siempre de maneras distintas de tal forma que no veamos nunca su rostro. De algún modo han llevado hasta las últimas consecuencias los postulados que servían para defender la legalidad de la imagen icónica bizantina. De hecho, para un pintor de iconos, el referente último también era un arquetipo o ‘mascara’: el *vera icon*⁵. El artista se refería a esta prototípica imagen debido a la imposibilidad de acceder al modelo, que hoy en día se expresa con fuerza entre vacío y creación.

5 Los vera icon más conocidos son la síndrome o Sábana Santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo. Se consideran imágenes primigenias de Cristo porque habrían sido ejecutadas milagrosamente.

2. Técnica y apariencia



Fig.119 Masolino da Panicale, Escena de 'La sanidad del hombre cojo', "Capilla Brancacci" en Santa Maria del Carmine, 1424-1427, Fresco.

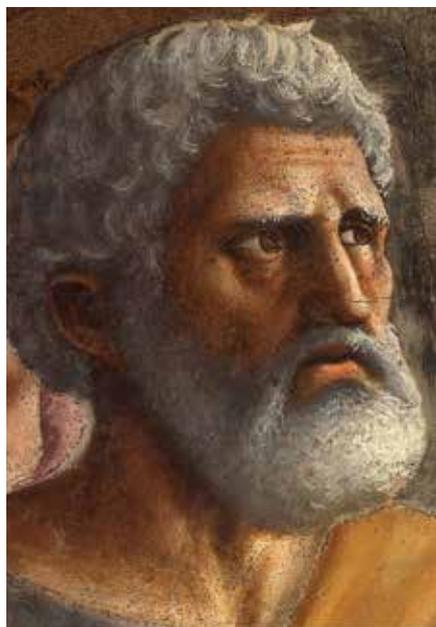


Fig.120 Masaccio, Rostro de San Pedro en la escena de 'El tributo', "Capilla Brancacci" en Santa Maria del Carmine, 1424-1427, Fresco.

Si existe la preocupación por el parecido es debido a que el rostro es sin duda una imagen tremendamente reconocible para el ser humano, es impresionante no solamente que de tres gestos –dos puntos y una línea– podamos leer un rostro sino que entre todos los rostros tengamos la capacidad de distinguirlos entre miles de otros, dice Tullio Pericoli en *El alma del rostro*:

Hoy en día hay en la tierra unos seis mil millones de individuos, cada uno con una cara distinta. Si a estas caras añadimos todas las caras de la historia de nuestra civilización, o de nuestro mundo, la cifra aumenta vertiginosamente. Si después pensamos que todos nosotros podríamos tomar un lápiz y dibujar todos los rostros que quisiéramos, el número se torna ilimitado.

(Pericoli, 2006, p.29)

Para construir la apariencia muchos artistas –quizás menos en nuestra época actual que antes han recalcado la importancia del conocimiento técnico, como en cualquier medio expresivo es relevante.

David Hockney en *Secret Knowledge*, desarrolla un interesante trabajo que recuperar técnicas antiguas de reproducción que han ido perdiéndose, la cámara lúcida, que para muchos comenzó a utilizarse en el renacimiento, ya era utilizada por pintores como Jan van Eyck (1390–1441) según Hockney. El aspecto naturalista y la enorme precisión en elementos como el candelabro del *Retrato de Giovanni Arnolfini* y su esposa, se debe también a los avances técnicos que han ayudado a que lenguajes de la representación como: la perspectiva o el claro oscuro hayan sido desarrolladas.

Durante la historia del arte los pintores han ideado diferentes herramientas para organizar su propia visión como lo son las rejillas y la utilización de espejos para encuadrar y contrarrestar las limitaciones de nuestra visión binocular⁶ y construir así una forma más 'realista' de la imagen de nuestro modelo.

En una cronología fotográfica hecha por Hockney podemos apreciar el desarrollo de los medios pictóricos que han ayudado a una mayor representación y también una construcción expresiva de la escena. Yendo hacia atrás en la línea cronológica que agrupa la pinturas más sobresalientes de cada época en la pintura euro-

⁶ Los trabajos fotográficos de Hockney intentan demostrar como nuestra visión suele construir una escena diferente como resultado de tener dos ojos y estando cada uno de ellos relacionados a la mente.



Fig.121 Jan van Eyck 'El políptico del Codero místico', 1432, Óleo sobre lienzo.

pea, vemos como en el año 1420⁷ aproximadamente, ocurre una ruptura en la forma de representar. El rostro plano bizantino pasa a ser un rostro individualizado, específico y magistralmente pintado, los volúmenes de la luz construyen perfectos ropajes y los estampados no son aplicados como patrones sino que se amoldan a los pliegues de las ropas.

La escena de frescos de la Capilla Brancacci en Santa Maria del Carmine, pintadas por Masolino (Fig. 119), Masaccio y Filippino Lippi nos permiten ver esa evolución pictórica en Masaccio (Fig. 120) –discípulo de Masolino–, en la escena *El tributo*, la luz que iluminaba los rostros tiene el mismo contraste que la luz solar, imposible de encontrar en un escenario como el del fresco, pero Masaccio entiende que la luz tiene un potencial expresivo y definitorio de las expresiones y rasgos de cada uno de los personajes.

“El contraste de la luz del rostro se debe quizás al uso de una cámara lúcida”, piensa Hockney. Diríamos que los medios tecnológicos –en el último siglo, especialmente los fotográficos– nos han ayudado a distanciarnos de la percepción confusa que es un espacio que también nos incluye, o un modelo vivo que además de moverse nos mira.

El pintor David Hockney ha trabajado las posibilidades de la perspectiva y a través de su obra nos ha interrogado sobre ‘la verdad’

⁷ Hay una gran diferencia en la construcción de los volúmenes y texturas del pintor cuatrocentista italiano Masolino da Panicale a su discípulo Masaccio y de ellos a un pintor flamenco como Jan van Eyck, apenas un par de décadas posterior.



Fig.121a Japanese Art: Ukiyo-e. Whirlpool. Ichiryusai Hiroshige. 1855.



Fig.122 Teller, director del documental: "Tim's Vermeer" dibujando un retrato ayudado de un juego de espejos.

de la representación, proponiendonos ideas interesantes, como que quizás, la perspectiva de un cuadro como *El políptico del Cordero místico* (Fig. 121) de Jan van Eyck no es del todo 'errónea', simplemente distinta a la idea actual de perspectiva. En varias de sus obras retoma la representación como el acto evidente de quien observa y por tanto de la mutiplicidad de la perspectiva, sus obras fotográficas pueden ser bien un prisma que nos devuelve la realidad fragmentada desde varios puntos de vista o bien puede ser una pintura que compone objetos y espacios desde diferentes perspectivas, apropiándose nuevamente del mismo espacio y objetos a partir de una fotografía (Fig. 122a).

Las estampas japonesas, *Ukiyo-e* (Fig. 121a) o 'pinturas del mundo flotante' también han utilizado una perspectiva muy distinta a la utilizada tradicionalmente en Europa. Desde el punto de vista plástico, en estas estampas se utilizaban principalmente grandes masas planas de color, con una casi completa ausencia de sombras, una despreocupación por la perspectiva o 'perspectiva múltiple', encuadres asimétricos de las escenas y una gran capacidad de síntesis por parte de los artistas para plasmar los temas. No es extraño que el japonismo que influyó a Picasso, como comprueban sus obras y la colección privada del pintor malagueño, en algún momento se convirtieran en fuente de inspiración del arte cubista y por supuesto de la mayoría de impresionistas.

Quizás la percepción de falsedad se deba a que nuestra idea de una 'buena' perspectiva depende de que el punto de fuga es siempre el del observador; la perspectiva de la época incluía al pintor; de tal manera que lo que vemos allí es un trabajo de perspectivas múltiples:

[...] la sensación de profundidad siempre está allá, miramos directo al Cordero de Dios, y nos movemos hacia arriba cuando miramos la fuente. Los grupos a derecha e izquierda en el primer plano están vistos desde el frente, con una ligera elevación del punto de vista hacia el centro. Las multitudes en la instancia media están vistas de frente, con muy hermosos detalles de arbustos y plantas vistas de frente, de nuevo de frente. Los ángeles están en el suelo, pero sus encantadoras formas también sugieren que vuelan. Los rayos de sol irradian como si el sol fuera el punto de fuga de la pintura (el infinito) no obstante, una «V» se eleva desde la parte inferior de la pintura para contradecirlo. Es una composición milagrosa, alrededor de la cual nos movemos de punto de vista a punto de vista.

(Hockney, 2001)

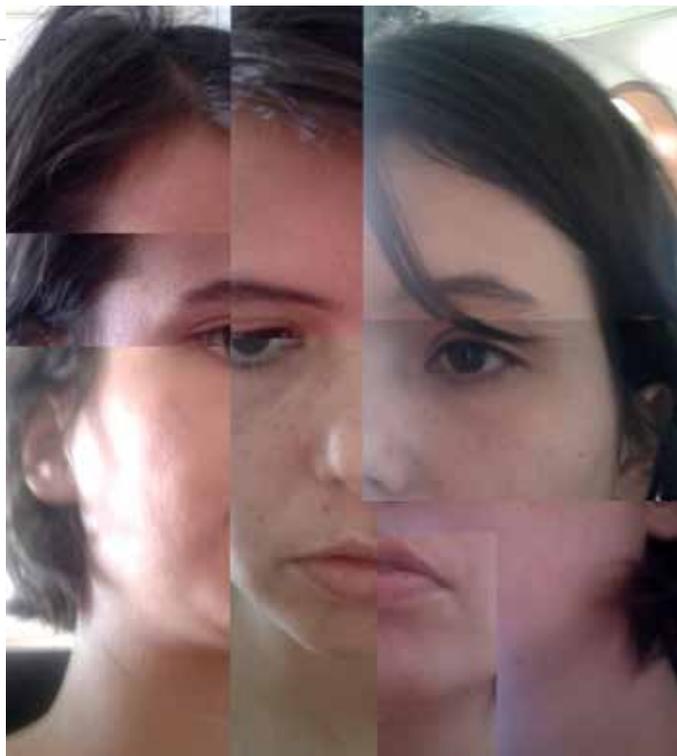


Fig. 123 Andrea Lucio 'Perspectiva Hockney', Collage fotográfico.

Para ilustrar la idea de Hockney de las diferentes perspectivas a partir del rostro realicé un collage (Fig. 123) en el que combinaba varias perspectivas, el rostro aparece reconocible a pesar de no responder a la perspectiva desde el cual lo solemos ver y nos recuerda la idea de la perspectiva cubista.

El documental *Tim's Vermeer* indaga sobre la posibilidad de que pintores como Vermeer hayan usado un dispositivo óptico, como la cámara lúcida, del tamaño de una habitación para hacer sus cuadros, eso explicaría la ausencia de dibujos previos. Según Tim Jenison (Fig. 122) –el empresario e inventor que protagoniza el documental– la obra de Vermeer podría estar creada gracias a la utilización de una especie de técnica pictórica numérica. En efecto, la visión fotográfica del otro puede ser mucho anterior de lo que solemos imaginar, el juego de espejos que reproduce Tim Jenison, como ya lo habría hecho Hockney tiene la finalidad de reflejar dos veces el rostro, de tal forma que se eliminaría el efecto espectral y conseguiría ver el lado izquierdo como el izquierdo real del rostro y no invertido, como solemos verlo.

Sin duda, si existe algo que impresione en la obra de Vermeer (Fig. 124 y 125) son precisamente los encuadres, en los que los personajes parecen ser fotografiados, no solamente por la naturalidad de sus luces, sino por la actitud de los personajes mirando fuera de escena hacia nosotros. Sin embargo la utilización de una cámara lúcida o espejos no nos debería llevar a subestimar nunca el trabajo de aquellos pintores.

Se han escrito largas disertaciones acerca de cómo es que las particularidades ópticas que ofrece la cámara oscura –intensificación de las tonalidades, luces y sombras más difusas y contrastadas entre sí– se evidencian en los cuadros de Vermeer. Las hipótesis acerca del uso de la cámara oscura por el artista pueden resumirse en cuatro datos que aporta la evidencia:

- 1) La ausencia de líneas de perspectiva y de dibujos preparatorios en la mayoría de las obras

Fig. 124 Johannes Vermeer 'El joven de la Copa', 1659-1660, Óleo sobre lienzo, 78 x 67cm



Fig. 125 Johannes Vermeer 'Señora parada en un organo' o 'Mujer tocando órgano de piel', 1670-2, Óleo sobre lienzo, 51,7 x 45,2 cm



de Vermeer. 2) El tratamiento de la reflexión de la luz en ciertas superficies, el metal y las cerámicas en las pinturas de Vermeer muestran pequeños círculos de pigmento blanco y amarillo. 3) El tamaño de la mayoría de sus pinturas (aproximadamente de 21 por 17 centímetros) coincide con las dimensiones del visor de la cámara oscura de la época. 4) La perspectiva utilizada. Se cree que la cámara oscura sirvió a algunos artistas holandeses para superar las limitaciones de la perspectiva lineal del arte italiano, donde el espacio y las figuras deben sus dimensiones al cálculo geométrico.

La primera referencia impresa que habla de lentes la hace el matemático Girolamo Cardano (1501-1576) en 1550, aunque fue el científico Giovanni Battista Della Porta⁸ quien, ocho años más tarde, divulgó la noticia por todo el mundo. La obra de Della Porta estaba escrita en un estilo sencillo y popular por lo que su publicación alcanzó un gran éxito. Aunque no existen testimonios contundentes acreditando la utilización sistemática de la cámara oscura por los grandes artistas, su uso por viajeros y dibujantes está perfectamente documentado a lo largo de todo el siglo XVIII y XIX hasta la aparición de la fotografía. Y hay numerosas investigaciones que sitúan la obra de grandes pintores como Anthony Van Dyck, Jean Auguste Dominique Ingres o Velázquez como prefotográficas.

Según la investigadora Roberta Lapucci, profesora del Studio Art Centers International de Florencia, el claro oscuro de Caravaggio era el resultado de un trabajo con una cámara lúcida y la iluminación de sus modelos a través de una luz cenital, posiblemente un agujero en el tejado.

La cámara oscura implica un nuevo concepto del arte porque se admite la intervención de esta técnica en el artificio de la imagen. Los historiadores de la ciencia dicen que aunque las lentes se conocían desde tiempo atrás, se habían tenido por instrumentos deformantes y engañosos. En nuestros tiempos quizás se valora de una forma contraria esta intervención de la técnica: si nuestras representaciones no se ajustan al legado fotográfico es muy posible que las consideremos irreales, lo curioso del cambio de percepción es que la implementación de nuevas herramientas no se equipara a las exigencias del público que piensa en su mayoría que el hecho de copiar es una aberración de la expresión artística.

De fondo la cuestión de la copia nos interpela por el problema de la realidad. La utilización de herramientas técnicas para la elaboración de una reproducción no quiere decir que un proceso

⁸ Giambattista Della Porta (1535-1615) es también el autor del libro: *De la Fisionomía Celestial y De humana physiognomia* (1586), de éste último libro son muy conocidos los grabados de animales para ilustrar diferentes características humanas.

u otro se corresponda mejor a la realidad, no existe un parámetro 'objetivo' a ese respecto si entendemos que el ser humano y toda sociedad está también atravesado por espacios imaginarios y que los dispositivos técnicos han sido siempre un factor influyente en la interpretación del rostro. De hecho invito a cualquier interesado a probar la cámara oscura y verá que en el desarrollo del dibujo y la pintura será inevitable arremangarse y aprender del medio.

II

Como ya he dicho anteriormente antes de la aparición de la fotografía los artistas empleaban la mayoría de sus esfuerzos en el perfeccionamiento de las técnicas miméticas. El desarrollo de técnicas de reproducción además de influir en los encuadres e imponer nuevas formas de percepción de la realidad, también le ha permitido a los pintores que dedicaran la mayoría de sus esfuerzos a espacios más interpretativos o simbólicos.

En este sentido, también se ha desarrollado nuevas técnicas que se plantean la representación del ser y del rostro, muchas de ellas, solventadas mediante la indefinición:

La mejor salvaguarda contra el 'aspecto no natural' o la máscara congelada se ha encontrado siempre en la supresión, antes que en el empleo de todas aquellas contradicciones que podrían dificultar nuestra proyección. A esta artimaña aludía precisamente Reynolds en su famoso análisis [...] del estilo retratístico deliberadamente inacabado de Gainsborough [Fig. 126]. Fotografos como Steichen [Fig.127] han perseguido una ventaja similar mediante una combinación de iluminación y artificios impresos, con el objeto de difuminar el contorno de la cara y movilizar de ésta forma nuestra proyección.

(Gombrich, 1983, 39)

De hecho el vigor del dibujo frente a una fotografía es con frecuencia su carencia, es decir, la disminución de elementos, algunos de ellos en el segundo plano apenas abocetados hacen de la pintura una escena normalmente simplificada comparada a la escena fotográfica. De hecho las fotografías de estudio suelen ser encuadres tradicionalmente pictóricos que iluminando una escena dirigen y componen con más eficacia. La pintura como cualquier dispositivo visual no es más rica en función de la cantidad de objetos representados o su minuciosa descripción sino de su capacidad expresiva. De la misma forma que la representación de rostros que a pesar de su poca claridad, visibilidad o definición pueden llegar a transmitirnos una escena muy vivida, quizás porque su expresión nos recuerda a la forma difusa con la que las imágenes de nuestros sueños o nuestros recuerdos se plasman



Fig.126 Thomas Gainsborough 'More details Gainsborough's Daughter Mary', 1777.

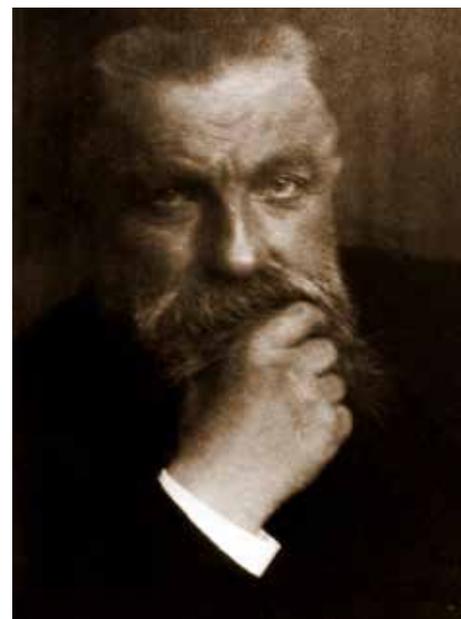


Fig.127 Edward Steichen 'Auguste Rodin', 1902.



Fig.128 Gerhard Richter, 'Brigid Polk (305)', 1971.

en nuestra cabeza. El caso de Richter (Fig.128), es uno de ellos, al contrario de la fotografía de estudio que bebía de la pintura, la imagen pictórica de Richter bebe de la imagen fotográfica, evocando a través de sus encuadres y plasticidad la imagen de una fotografía antigua o un recuerdo.

Este pintor y escultor suizo evoca a través de su técnica (glitch) una serie de cuestionamientos hacia la sociedad actual, sentimientos de nostalgia y soledad acompañados de una aberración a la cotidianidad que envuelven e impresionan.

Esta forma pictórica de expresar el error por medio del glitch, chorretones de pintura o manchas de pincel a lo Pollock es muy popular en el arte contemporáneo. Tanto ha sido así que algunas obras hechas a través de ordenadores intentan imitar o descubrir los propios errores que proporciona el medio digital.

En la interpretación del rostro la indefinición o borrosidad además transmite una sensación ligada a la propia fragilidad del ser representado.

3. Sintaxis visual

Es preciso aclarar como ya he dicho que la variedad de registros nos obliga a pensar que el entramado visual no es tan sencillo y menos de la imagen del rostro que durante la historia de la humanidad ha significado la parte visible y distintiva de la singularidad de cada hombre. En efec-

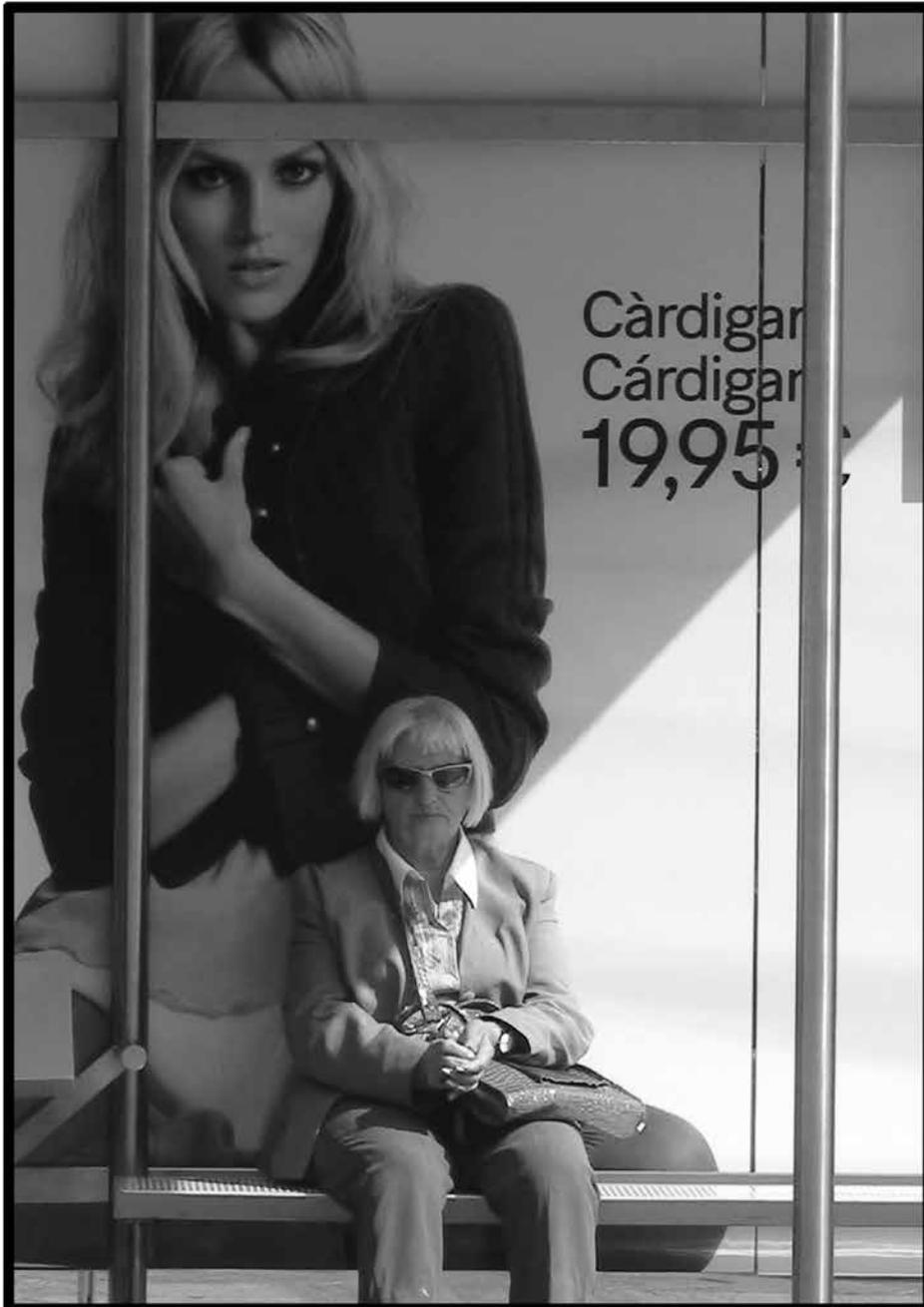


Fig. 132 Andrea Lucio 'La otra imagen No.7', 2011, fotografía.



Fig. 133 Andrea Lucio 'La otra imagen No.14', 2011, fotografía.

to la relación con nuestro rostro implica valores del registro imaginario difícilmente descriptibles si no nos remitimos a cada caso particular, por lo que en este punto empezaremos hablando por aquellas características que dependen más del ‘mapa’ del rostro, o lo que Lévinas llamaría la sensibilidad cognitiva. Por el momento, mantendré la división que propone Lévinas para analizar la complejidad del rostro: un registro cognitivo, otro sensible y por último la relación que establece como llamado ético.

La irracionalidad, la intuición o simplemente la atracción por la imagen en su sentido más inmediato es una preocupación patente desde Platón a Lacan debido a la complejidad de la imagen en su inmediatez y por su efecto pulsional, lo cierto es que el llamado de atención sobre éstas cualidades o calidades de la imagen no pretende su negación, intentan más bien dotarnos de la herramientas para su análisis. La difícil teorización de la relación del arte y el rostro y en éste, nuestra relación con lo pulsional y nuestro imaginario no pueden forzarnos a llegar a la conclusión de que el ser del rostro depende únicamente de lo que podamos llegar a describir.

Hay pues aquí un intento humilde por intentar desplegar un abanico de técnicas interpretativas y explicativas no siempre científicas, en el sentido de que no siempre responden a formas culturales occidentales, organizadas, institucionalizadas y generadoras de un lenguaje que le es propio y eventualmente alcanza una forma que llamaríamos científica.

Sobre la dificultad del mensaje que construye el rostro, Gombrich ya nos decía:

Dudo de que logremos nunca adquirir consciencia de los precisos cambios que hacen que un rostro se ilumine en una sonrisa o se ensombrezca en una expresión pensativa, por mucho que observemos a las personas que nos rodean [...] en efecto, se nos da es la impresión global y nuestra reacción ante ella “realmente” vemos distancia, no cambios de tamaño: “realmente” vemos luz, no modificaciones de tono y sobre todo vemos realmente una cara más alegre, no un cambio de contracciones musculares.

No hay reglas y principios que gobiernen la combinatoria de unidades dentro de la imagen, podemos dotarnos de herramientas de clasificación para encontrar características en el torrente, cada vez mayor de imágenes, pero esta clasificación no describe en su totalidad la percepción y el discurso de la imagen asociado a cada uno de los sujetos.



Fig.134 ‘Retrato del arzobispo Filippo Archinto’ (1559), Tiziano Vecellio / “Retrato de Inocencio X” (1650) Diego Velázquez / “Estudio según el retrato del Papa Inocencio X de Velázquez (1953) Francis Bacon

Sin contar con la estructura particular del sujeto que influye en la percepción de cada imagen, solamente el desarrollo histórico de cada imagen hace parte de una compleja red de referencialidades en lo que respecta a la representación del otro. De un cuadro como el del retrato de Inocencio X de 1653 podemos encontrar referencias cuatrocientos años atrás (Fig.134)

El mundo creado por palabras no es capaz de definir todo lo que la experiencia o el significado del sujeto puede llegar a construir y, por tanto, las formas de ser de lo humano creadas por palabras escapan a nuestra imagen en el espejo.

La producción artística se diferencia a la simple reproducción de la imagen en el hecho que reivindica la forma y también la experiencia vivida: la magia que ha experimentado de su modelo. Aunque en el acto de representación intenta igualarse a un creador, sabe –porque la propia materia se lo revela– que su obra es humana. La creación de la vida se nos está prohibida a los humanos y el artista lo entiende más no deja de entregarse a ese deseo por la propia vida, así que su obra es un canto a la vida, o un intento de “hacer abstracción del movimiento y producir, pese a todo, una imagen convincente no sólo de la máscara sino incluso de la cara, de la expresión viva” (Gombrich, 1983, p.34) en este sentido la postura de Rodin es quizás la más conocida:

[...] un molde sacado de la realidad es menos verdadero que mis esculturas». ¿Por qué? porque el escultor posee la totalidad [...] en la mente». Además mientras que el molde presenta sólo la apariencia externa el autor «presenta también el espíritu, que después de todo es también un componente de la naturaleza.
(Tatarkiewicz, 1997, p.318)

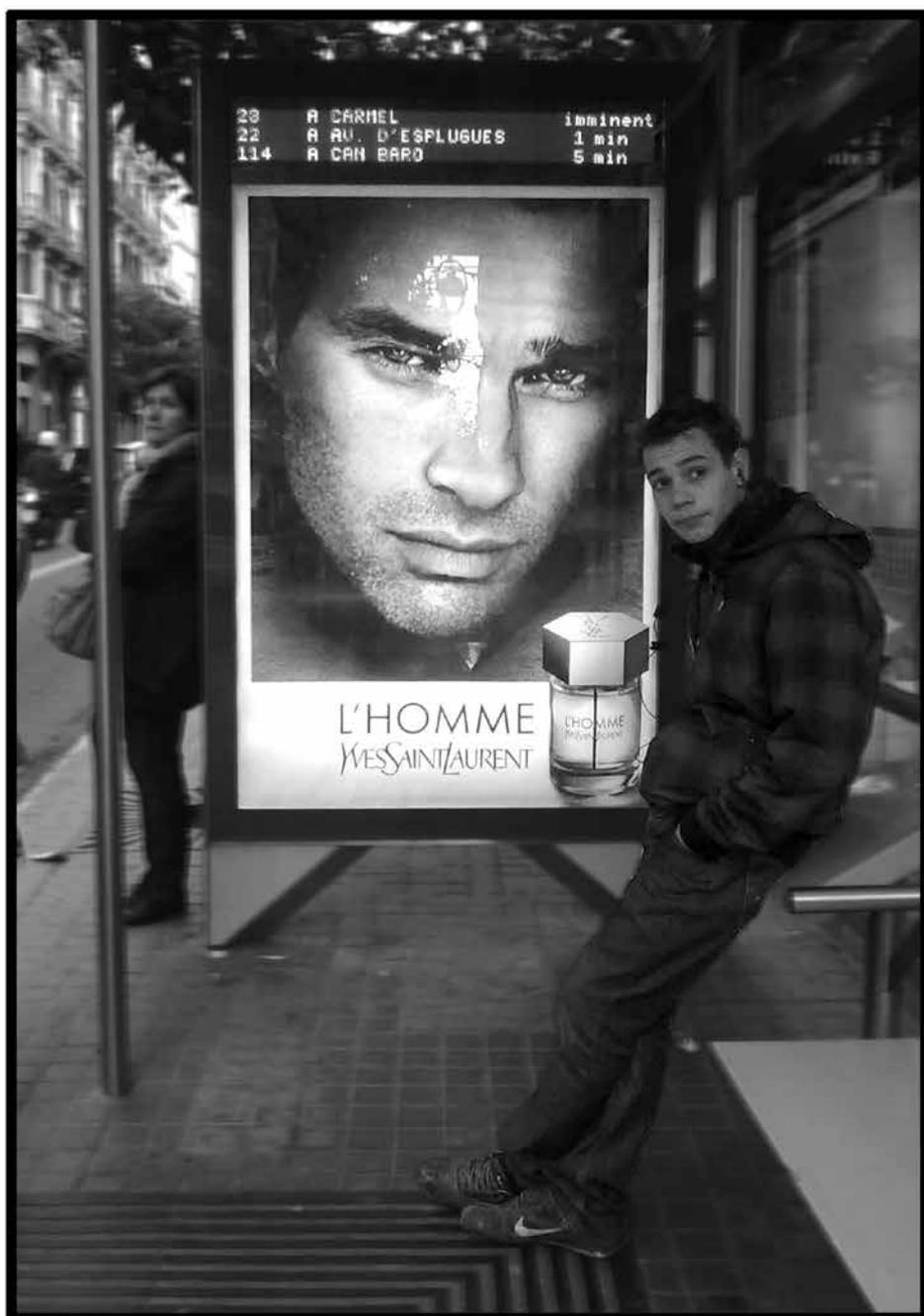


Fig. 135 Andrea Lucio 'La otra imagen No.10', 2011, fotografía.



Fig. 136 Andrea Lucio 'La otra imagen No.16', 2011, fotografía.

CAPÍTULO VI

Trabajo procesual

1. La pintura y el dibujo como conocimiento transversal

“La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de a dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones”.

(Rancière 2010, p. 18-19)

La única posibilidad de romper con éste círculo es volver a acercarnos a la dimensión infinita del mundo, en la pintura ésta relación está medida por la observación, la intuición, la implicación del cuerpo tanto del pintor como de la obra. En la observación y el posterior intento de imitar la imagen del mundo y su significado hay una evidencia de la dificultad de explicación, de representación, de diferenciación pero también de comunión de lo que excede mi cuerpo. La incapacidad del cuerpo para desplegar al lienzo todas las relaciones y sensaciones que pasan por nuestro cerebro, añadido a las complejidades técnicas de la materia nos enfrentan a nuestra ignorancia, pero también a nuestra inventiva para poder acercarnos a lo que desconocemos y dejarnos sorprender.

La mínima descripción del aprendizaje de la representación de una forma, da cuenta de la riqueza de conocimientos que atraviesan la observación del dibujo. Para ilustrarlo ofrezco una corta ilustración de lo que ha sido el recuerdo de mi aprendizaje de un ojo:

Seguramente mi primer dibujo de un ojo fue un punto, más o menos como el que se muestra en la imagen (Fig.146). Luego, bastante más mayor porque tengo algún dibujo que lo corrobora, me pareció que un ojo debía ser algo parecido a la Fig. 148, no creo que fuese el resultado de la observación, sino sobre todo porque alguien debía hacerlo así. Lo sé porque he trabajado con niños y es notoria la rapidez con la que aprenden y sobre todo lo deseosos que están de que alguien les de herramientas



Fig.137 Primera fase: Ojo punto.



Fig.138 Segunda fase: Ojo simétrico.



Fig.139 Tercera fase: Ojo asimétrico.



Fig.140 Cuarta fase: Ojo y entorno.



Fig.141 Quinta fase: Ojo y oscuros.



Fig.142 Sexta fase: Ojo y luces.

para que sus dibujos se parezcan más a lo que ellos creen que es más 'real', aunque puede ser que la imagen de realidad se parezca más a la de un dibujo animado que a la de un ser humano. En efecto, lo que la educación estética infantil nos suele enseñar es un especie de 'lenguaje' de convenciones de lo que es la representación.

Tengo el recuerdo de haberme fijado por primera vez en el lagrimal, quizás esa parte del ojo me evidenció por primera vez que el ojo no era completamente simétrico y que lloraba o quizás el descubrimiento de que la simetría perfecta se da raramente en la naturaleza me permitiera hacer tal diferencia. Seguramente habrá sido un juego de ambas y el ojo fue un ejemplo más de formas que como la hoja o la boca de una jarra son modelos de la geometría compleja de la naturaleza. Fruto de la consciencia de una forma más compleja me di cuenta también del parpado o por lo menos a nivel de dibujo, del pliegue que este formaba (Fig. 149).

Con unos doce años dibujaba en alguna ocasión ojos sin cejas, casi siempre por puro olvido aunque seguramente que mi omisión era fruto de una falta de consciencia sobre la importancia de esa parte que luego empecé a dejar de olvidar. Podríamos decir que en ese momento la observación ya empieza a ser crucial y los referentes comienzan a ser cada vez menos aprendidos e intentan cada vez ser más contrastados por la realidad, una vez esto sucede la oscuridad de la línea para expresar una profundidad aparece, así como los grises y sus cavidades, y las luces y sus salientes.

Sucesivamente el proceso de aprendizaje pictórico es infinito, en una única parte como el ojo y con la simple observación se ha de desaprender muchas de las preconcepciones de como se representa la realidad de ese ojo, como la tendencia a dibujar un ojo blanco por la idea de que estos son claros cuando un rostro fuertemente contrastado por una luz puede tener una parte de la mejilla mucho más clara que el ojo. Esta continua enseñanza de que la 'estructura' depende de cada caso es una herramienta pedagógica muy duradera y flexible.

Sin embargo una diestra representación no tiene necesariamente que significar una forma concreta de representación, pues la expresión, en el caso del rostro puede inclinar la balanza hacia otros aspectos formales; la intensidad y vitalidad de una mirada puede depender curiosamente de la impresión, de un gesto vivo que no define claramente al ojo pero que sin embargo describe con fuerza la mirada, como es el caso de Toulouse-Lautrec o en el caso del rostro frágil y vivo los cuadros de Giacometti.

Con el dibujo pasa con mucha frecuencia igual que con las asociaciones poéticas y la metafóricas, hacen que determinadas realidades sean visibles de forma mucho más evidente que las de los discursos explícitos. Cuando estas realidades además presentan una naturaleza compleja y/o difusa, recurrir a este tipo de lenguaje parece ser la única vía para explicar de forma no tergiversada los discursos que nos atraviesan. El rostro es sin duda un concepto con el que, el dibujo y la pintura, intentan relacionarse siendo justos.

En éste capítulo nombraré rápidamente algunos de los referentes artísticos que no necesariamente suelen serlo por aspectos de similitud en la obra, sino más bien porque su tratamiento del rostro me ha servido de referencia durante mi trabajo por aspectos más que de forma de 'intencionalidad'.

En los siguientes apartados del capítulo describiré el trabajo 'artístico' que ha acompañado la elaboración teórica de este trabajo, creo que se podrá ver con facilidad la forma en que el aspecto procesual dialoga con la parte teórica por lo menos en la intencionalidad o como reflexión complementaria. Mi idea no ha sido ilustrar sino acompañar el proceso de reflexión-teórico y el hecho mismo de construir un contacto físico del rostro con otras personas y con el mio propio.

4.2. Referentes artísticos

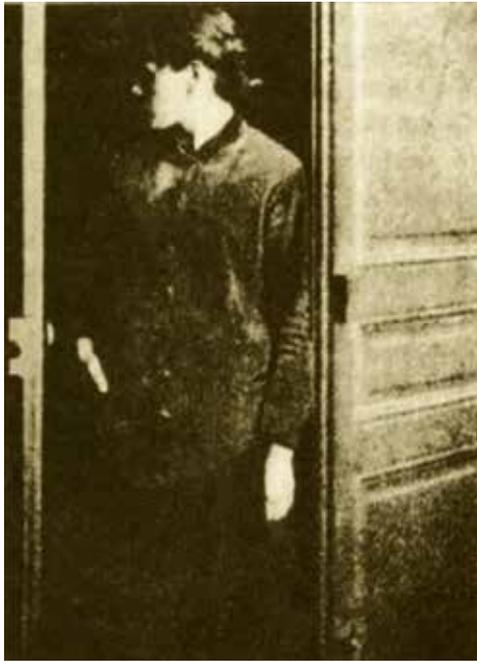


Fig.144 Henri de Toulouse-Lautrec
foto de Carmen Gaudin.

Fig.145 Henri de Toulouse-Lautrec
'Carmen Gaudin', 1884



Fig.143 Henri de Toulouse-Lautrec
'La blanchisseuse, 1886.'

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec

(Albi, 24 de noviembre de 1864 - Château Malromé, Saint-André-du-Bois, 9 de septiembre de 1901) Toulouse-Lautrec era un habitual de los prostíbulos parisinos: las chicas que trabajaban en ellos solían posar para él mientras se bañaban, se vestían o desvestían. No tuvo suerte con las mujeres. Las amantes y prostitutas se sucedían en su vida. Una de ellas fue Suzanne Valadon, artista y modelo de buena parte de los artistas del Montmartre de la época.

Sabemos por sus cuadros que Toulouse-Lautrec tenía una preferencia por chicas esbeltas, pálidas, pelirrojas, y que Carmen Gaudin coincide perfectamente con esto. Carmen Gaudin era una humilde muchacha del barrio de Montmartre, modelo habitual del estudio de Fernand Cormon, que fue retratada por otros artistas como Émile Bernard, Henri Rachou y Albert Besnard. Carmen parece haber sido una lavandera, un empleo muy común en París, los cuadros sugieren que Carmen debe haber sido una chica acostumbrada a ir de casa a casa.

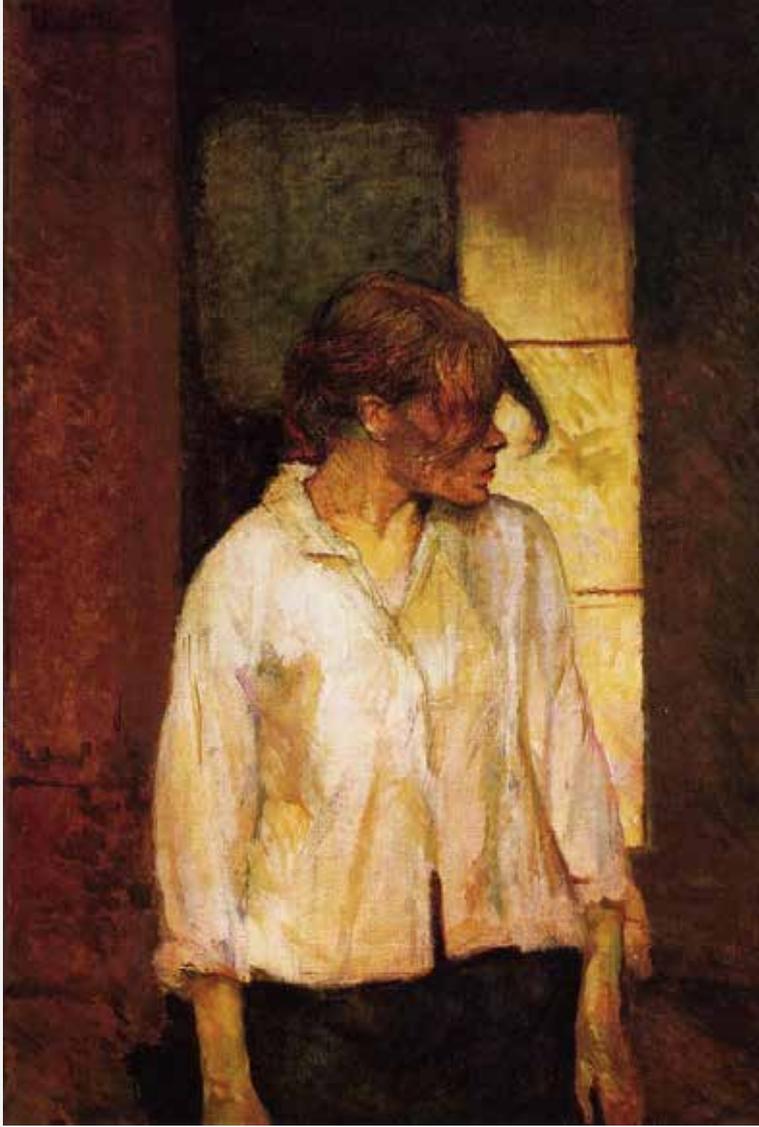


Fig.147 Henri de Toulouse-Lautrec
'A Montrouge Rosa La Rouge', 1886.

Las diez pinturas que Toulouse-Lautrec realizó de Carmen se hicieron entre 1884 y 1889, en los primeros años, el pintor escribió a su madre que estaba realizando una pintura de: "una mujer de cabeza absolutamente de oro".

Toulouse capta en sus pinturas el gesto característico de Carmen: el mechón de pelo suelto sobre el rostro, la cara medio oculta, la trenza que se sujeta sobre la oreja y sobre todo esa sensación de hastío, cansancio y melancolía. La mayoría de los cuadros de Carmen es muy natural, en una postura que parece sugerir algunas reticencias o timidez al ser pintado.

Hay un aspecto particular de las pinturas de Carmen: la sensación de capturar un instante, congelado, de la postura natural. Para algunos estudiosos de su pintura como Carlos Montes Serrano, la variedad de elementos en el encuadre, como la postura y la expresión (FIG. 73), "se debe a la llegada de la fotografía, lo que había permitido a los artistas descubrir nuevas posibilidades en sus modelos. Todo lo cual produce una sensación de frescura y vitalidad, que se desprende en los retratos de Lautrec."

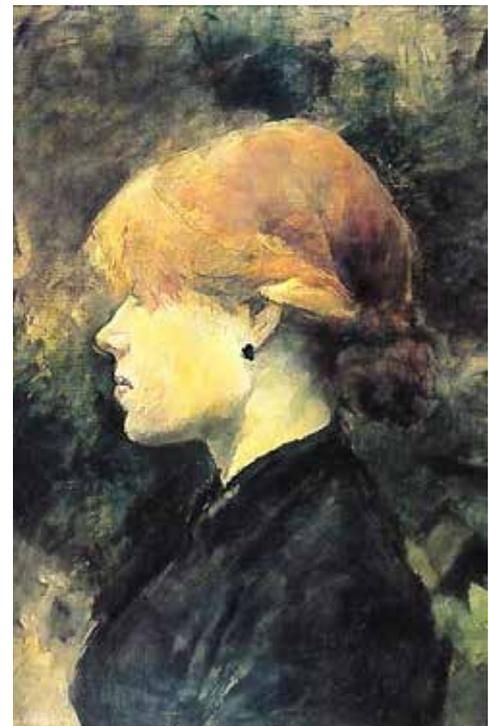


Fig.146 Henri de Toulouse-Lautrec
'Jeune femme aux cheveux rouge
(La rousse)', 1884-1887.

Fig.149 Henri de Toulouse-Lautrec
'Femme rousse en caraco blanc', 1885-
1886.

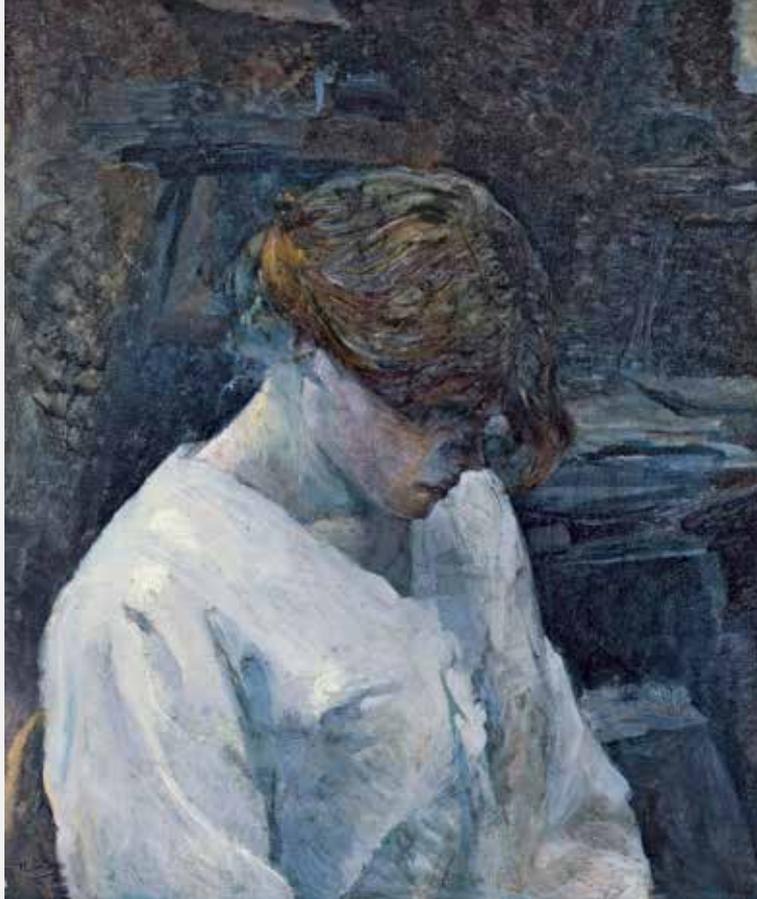


Fig.148 Henri de Toulouse-Lautrec
'Femme rousse assise au jardin de M.
Forest', 1889.

Según Montes Serrano, el hecho de que durante algunos años de los 80's no hubiera pinturas de la muchacha, se debe a que Carmen desapareció durante un período determinado, volviendo a Lautrec a fin de obtener un poco de dinero. Lautrec, que sabía que Carmen vivía con un hombre que la maltrataba, la tomó como modelo una vez más, a pesar de que sus intereses en ese tiempo fueran diferentes.

Es preciso recordar la fuerza de la mirada que Lautrec logró capturar, un gesto espontáneo, característico en su modelo que sólo los grandes artistas son capaces de lograr, creando la impresión de que Carmen se ha movido de repente y ha girado su la cabeza con el fin de fijar su atención en algo o alguien (FIG. 75).

Quizás podríamos resumir que el interés y maestría con que Lautrec narra a la joven Carmen es en su carácter retraído, ocultándonos su rostro con su peinado, dejándose retratar sin enseñar los ojos, situándose de perfil o con la cabeza mirando hacia abajo. Seguramente estos gestos eran instintivos de la propia Carmen y es su serialidad, la posibilidad de ver a Carmen en varios momentos repitiendo una misma actitud, la que conforma un ser que Lautrec admira. Quizás su mirada esquiva se debía a un posible problema de estrabismo, como sea Lautrec la retrata como una chica tímida, de apariencia enigmática que sin embargo nos transmite una gran riqueza interior.



Fig.150 Alberto Giacometti, 'Diego', 1953.



Fig.152 Alberto Giacometti, 'Caroline'.

Alberto Giacometti

(Borgonovo, Suiza, 10 de octubre de 1901 - Coira, Suiza, 11 de enero de 1966) En su mítico estudio de la calle Hyppolyte-Maindron, en el parisino barrio de Montparnasse, el artista suizo creó figuras arrastradas, aterrorizadas, atormentadas, ansiosas, solas, cuyas miradas están compuestas por ojos vacíos y las cabezas degradadas hasta dejarles a la vista el cráneo. Es el ideal de lo verdadero, el único motivo legítimo para seguir avanzando, no la reconstrucción artificial. Giacometti miraba a los ojos de un mundo aniquilado y mostraba sus ruinas en esas estilizadas formas verticales, en bustos y en bocetos. El miedo a la muerte atormenta al artista, que angustiado dice que esculpe para "protegerse de la muerte", para "defenderse del hambre, del frío, de la muerte, para ser lo más libre posible", explica. Se libera de la muerte con su trabajo, creando. Relacionarlo hoy con otra cosa que no fuera ese descarado sentimiento trágico de la vida es un error de bulto.

Giacometti ahora es, sencillamente, "el hombre que mira". No es el hombre que sufre, no es el hombre que teme, ni el hombre que tiembla. La materia cruel de la inquietud y la perturbación no es más que un apodo o el lado exótico del escultor. La exposición está coproducida con la Fundación Giacometti, en la que se han incluido más de 100 obras entre dibujos, esculturas y obra gráfica, que decoran las tesis de las comisarias Catherine Grenier y Mathilde Lecuyer. Sólo la figura y la mirada y se ha rastreado entre sus escritos y entrevistas, las citas que mejor pueden acoplarse a los asuntos a tratar: la mujer, la pareja, figuras en la lejanía, figuras de medio cuerpo, la cabeza y la mirada.

Fig.153 Alberto Giacometti,
'Annette'.



Ni una gotita de angustia.

“La belleza no tiene otro origen que la herida, singular y distinta para cada uno de nosotros, visible o escondida, que todo hombre guarda dentro de sí, que preserva y en la que se refugia cuando quiere retirarse del mundo para hallar una soledad temporal pero profunda”, así lo definió Jean Genet. Ni solitario ni herido, Giacometti ha sido reconvertido a la casta de las artes decorativas. En esta exposición se ha elegido un marco y el resto se ha desechado. “Se trata de una exposición diferente porque aborda su trabajo no como una retrospectiva, sino como una exposición temática”, asegura Catherine Grenier directora de la Fundación Giacometti. Sobre la mirada desorbitada y atroz de sus personajes, causada por lo que han tenido que sufrir y ver, se explica en el catálogo que su angustia es por una falta de pericia técnica: “Se enfrenta con dolos a lo que él considera como el fracaso de su mano a la hora de traducir lo que su ojo y su espíritu captan”.

Pero, ¿cómo es posible que uno de los artistas menos complacientes con la esperanza humana se haya convertido en un Blockbuster? Como se vende desde la propia organización del evento, “su obra en general suscita una fascinación y asombro difícil de superar”. “Historiadores, críticos y público experto o general coinciden en incluirlo en el selecto y reducido club e artistas modernos cuya aceptación es unánime”. Por eso, si se insiste en que es un “artista que sufre”, “solitario, angustiado y obsesionado por la muerte”, se cometerá, al parecer, el error del tópico. Pero el pasado no ha desaparecido, se mantiene como presente, y la mirada de los seres de Giacometti sigue mirando fijamente al horror de la barbaridad.



Fig.154 Alberto Giacometti,
'Tete Noire' 1960.



Fig.155 Andrew Wyeth
'Retrato de Helga Testorf', 1979.

Andrew Wyeth: "Helga Pictures"

La serie de un trabajo continuo sobre la misma modelo durante 14 años que dio como fruto pinturas, acuarelas y dibujos; creado aproximadamente 240 obras que registran un estudio intensivo sobre Helga Testorf.

El nombre de Wyeth es sinónimo de una dinastía artística estadounidense. Nacido en 1917, Andrew es el más joven de cinco hermanos.

Wyeth llevó una vida tranquila, viajó poco y pasó la mayor parte del tiempo entre los estados de Maine y Pennsylvania. Su estilo pictórico apenas varió a lo largo de su carrera. Su gusto por plasmar lo inmediato le llevó a que su factura fuese rápida en ocasiones, a lo que se contraponía su deseo de captar hasta los detalles más mínimos. Su gama cromática se caracterizó por su tendencia a la austeridad, predominando los colores de la tierra. Durante la década de 1940 incorporó la técnica del temple al huevo, que aprendió de su cuñado, el también pintor Peter Hurd, y gracias a la que logró crear unas superficies muy mates

Helga es una inmigrante alemana cuya familia trabajó para Karl Kuenner, la Chadds Ford, un vecino a quien Wyeth, le hizo numerosas obras durante los años 1960 y 1970. Wyeth creó "Helga Pictures" casi completamente sin que nadie se enterase -ni siquiera su propia esposa- la existencia de la serie, la identidad de la modelo o el alcance del proyecto. Esta exploración exhaustiva de un tema no tiene precedentes en el arte americano. Wyeth dibujó y pintó a Helga vestida y desnuda, en el interior y el exterior en todas las estaciones durante más de una década. El volumen de trabajo es característico en muchos aspectos de su enfoque hacia un tema de interés especial - se repite, de investigación y diversas.



Fig.156 Andrew con su modelo, Helga.

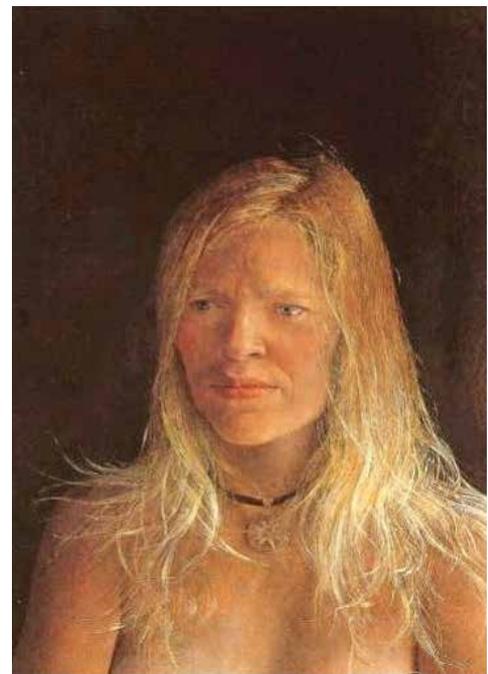


Fig.157 Andrew Wyeth
'Letting Her Hair Down', 1972.



Fig.158 Andrew Wyeth
'Seabed' 1978.



Fig.159 Andrew Wyeth
'Amantes' (Lovers), 1981.



Fig.160 Andrew Wyeth
'On Her Knees', 1977.



Fig.161 Andrew Wyeth
'Pageboy', 1979. Drybrush.

El realismo de Wyeth proporciona una ventana a su reino profundamente simbólico y espiritual. Su pintura 1948 de Christina Mundial - que representa a un joven disminuido en el cuerpo, pero fuerte en espíritu - se ha convertido en un icono americano. En esta famosa obra, transformó un entorno rural simple en un drama sugestivo de nostalgia y aislamiento. Farm Road (1979) que representa a Helga de espaldas a el artista y el espectador, la mirada perdida en un paisaje vacío.

La especulación sobre cómo fue su relación con Helga se convierte en fascinación cuando se ve el desarrollo de las ideas y las emociones en los trabajos finales. Los motivos de Wyeth se pierden en el oscuro nexo en el que la pasión se encuentra con la habilidad artesana.

Podríamos con la experiencia de Andrew Wyeth, negar aquellas voces que postulan el fin del retrato en tanto que interés personal del dibujante hacia su modelo, tal como leí en El retrato¹: "A partir de ahí no es verdaderamente posible hablar de retrato pues no se trata de retrato cuando un artista utiliza simplemente los rasgos de un rostro para introducirlos en una composición que a sus ojos posee otra finalidad, sino unicamente cuando, en su espíritu, la finalidad real de la obra realizada es la de interesarnos por la figura del modelo por si mismo."



Fig.161 Detalle
'Self-portrait with blue guitar', 1977.



Fig.162 David Hockney
'Self-portrait with blue guitar', 1977.

David Hockney

Es sin duda uno de los artistas actuales que más ha trabajado sobre el retrato, pintó retratos en diferentes períodos de su carrera. Desde 1968, y durante los próximos años pintó amigos, amantes y familiares poco menos de tamaño natural y en imágenes que representaban buenos retratos de sus hábitos. Propia presencia de Hockney es a menudo implícita, ya que las líneas de perspectiva convergen para sugerir el punto de vista del artista. Hockney vuelve varias veces sobre los temas: retratando al artista Mo McDermott (Mo McDermott, 1976), a varios escritores que tiene conocidos diseñadores de moda Celia Birtwell y Ossie Clark (Mr and Mrs Clark and Percy, 1970-1971), o al comisario Henry Geldzahler, al marchante de arte Nicholas Wilder, a George Lawson y su amante bailarina de ballet, Wayne Sleep.

A su llegada a California, Hockney cambió su técnica a partir de aceite de pintura acrílico, aplicándolo como color plano y brillante, con tonalidades suaves aunque claramente pictóricas. Aun así ha continuado dibujando a lápiz o tinta para numerosos retratos.

Su admiración por Ingres o Vermeer le ha llevado a hacer algunos largos estudios en los que llegó a contemporizar algunos de los cuadros de Ingres que representaban a militares de su época, haciendo una serie de policías en una posición semejante.

Hockney elaboró retratos con Picasso en el siglo XIX y XX, su influencia en el trabajo de la mitad de carrera de Hockney es evidente (Fig. ??), y en una de las obras aquí (Fig. ??), que es un homenaje directo a Picasso.



Fig.163 David Hockney
'Artist And Model', 1973. Aguafuerte.



Fig.164 David Hockney,
'Autorretrato'.



Fig.165 David Hockney
Pearlblossom Highway, 11th-18th
April 1986, photographic collage,
77x112 1/2 in.



Fig.166 David Hockney
'Portrait of Felix Man', 1969.

Hockney nació en Bradford ,Yorkshire 09 de julio 1937, fue a Bradford Grammar School, Bradford College of Art y en el Royal College of Art de Londres. Cuando todavía era estudiante en el Royal College of Art, Hockney fue presentado en la exposición Jóvenes contemporáneos , junto a Peter Blake, que anunciaban la llegada del arte pop británico. Se convirtió en asociado con el movimiento, pero sus primeros trabajos también muestran elementos expresionistas, no muy diferente a ciertas obras de Francis Bacon.

Desde 1963 Hockney estuvo representado por el marchante influyente John Kasmin. En el mismo año visitó Nueva York, haciendo contacto con Andy Warhol. Una visita más tarde a California, donde vivió durante muchos años , lo inspiró a hacer una serie de pinturas de piscinas mediante el relativamente nuevo medio de acrílico y rendido en un estilo muy realista con colores vibrantes. En la trayectoria de sus retrato podemos ver diferentes técnicas y estilos que evidencia, quizás por la cantidad de obra, el desarrollo y aparición de herramientas expresivas tales como la descomposición del rostro fruto de formas de representación vanguardistas o la aparición de medios digitales tales como el iPhone.

Diríamos que los medios tecnológicos –en especial la fotografía– nos han ayudado a distanciarnos de la percepción confusa que es un espacio que también nos incluye, o un modelo vivo que además de moverse nos mira. David Hockney nos propone una idea interesante, quizás la perspectiva de un cuadro como "El políptico del Codero místico" de Jan van Eyck no es del todo errónea. Su perspectiva cónica central basada en el espectador nos resulta lejana, la perspectiva incluye al pintor de tal manera que lo que vemos allí es un trabajo de perspectivas múltiples, tal como Hockney dice ocurre con "El políptico del Codero místico" de Jan van Eyck (página 16), que el reproduce en obras como Pearlblossom Highway.



Fig.167 David Hockney
'Twelve Portraits After Ingres'

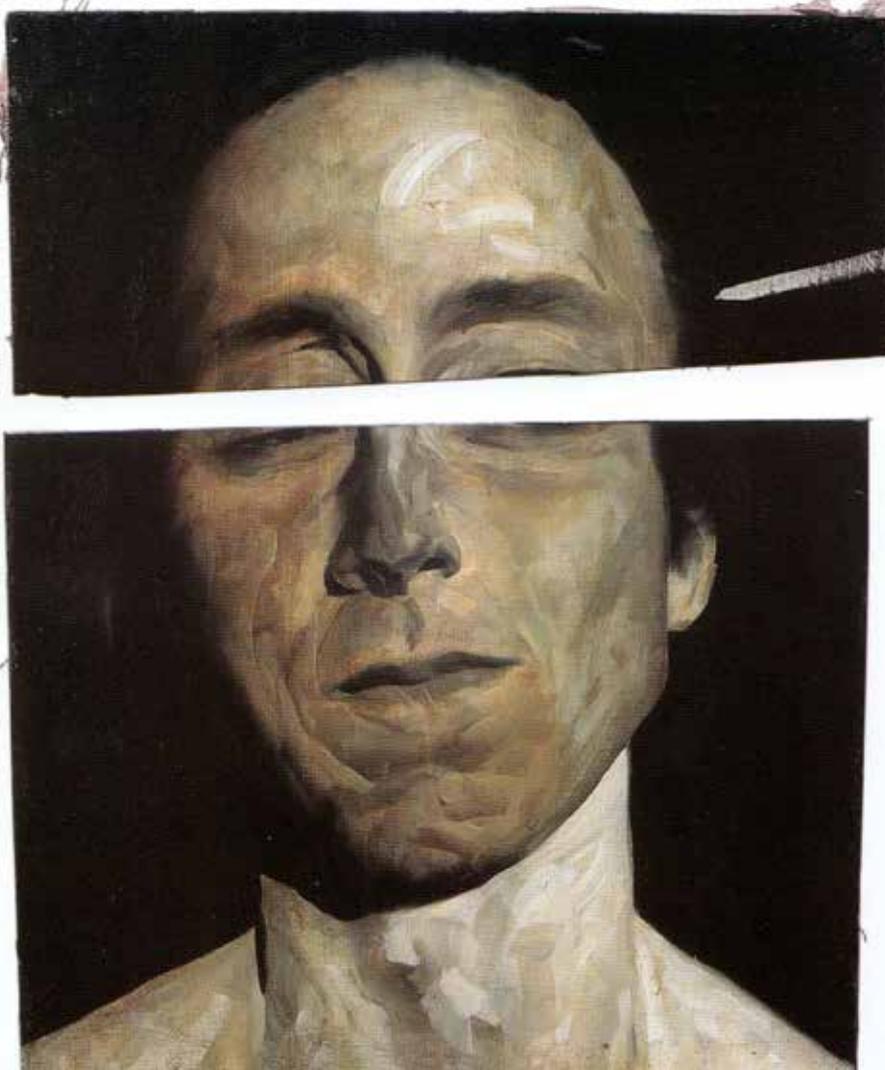
Fig.168 Philip Oliver Hale
'Reader's wife', 2006.



Fig.169 Philip Oliver Hale
Pintura



Foto Philip Oliver Hale



Philip Oliver Hale

Nacido en 1963, es un pintor figurativo americano nacido en 1963 que actualmente reside en Londres, Inglaterra. Antes de comenzar a pintar, trabajó como ilustrador realizando mayoritariamente obras figurativas. Fue aprendiz del pintor Rick Berry. Su trabajo actual se centra en la figura, ya sea en representaciones de escenas algo surrealistas o con personajes extraños realizando diversas proezas físicas, por lo general en algún tipo de enfrentamiento. Hale nos muestra una obra donde presta gran atención a las tensiones y la carga dinámica de las figuras, casi siempre incorporando leves distorsiones anatómicas con gran efecto.

Un retrato de la ex primera ministra del Reino Unido, Tony Blair por el artista se dio a conocer en Westminster el 23 de abril de 2008. El Sr. Blair se sentó para el retrato durante sus últimos meses en el cargo en 2007. (Fig. 97)

Phil Hale trabaja a veces bajo diferentes seudónimos, buscando una mayor libertad expresiva en su trabajo. Su web es un ejercicio de diseño y arte moderno y, al igual que su obra, una construcción casi irreal por la que es complicado y misterioso moverse, pero que aca-

Fig.170 Philip Oliver Hale
'Retrato de Tony Blair', 2008.

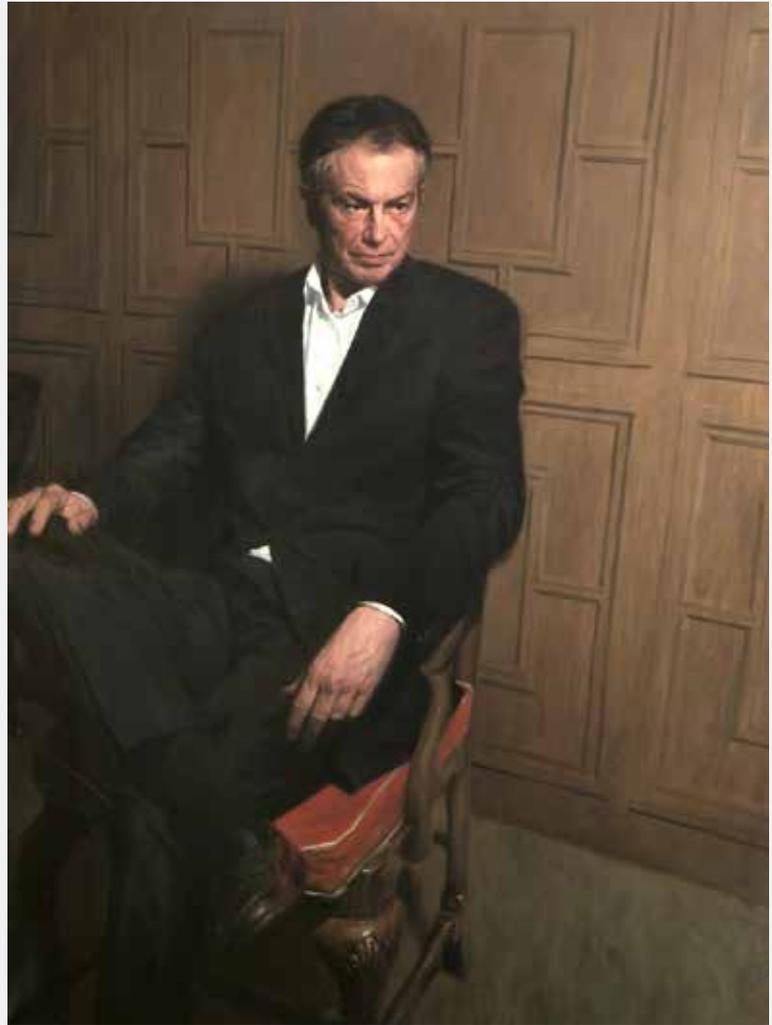


Fig.171 Philip Oliver Hale
'Smoke'.



ba fascinándote y atrapándote en su laberinto creativo. Si su obra se puede considerar una interpretación artística donde experimenta sentimientos y técnicas, su web es una especie de performance, un nuevo tipo de Arte que la hace diferente a las clásicas webs a las que estamos más acostumbrados. Una web que experimenta con la tecnología a su alcance.

Las pinturas de Phil Hale ofrecen un aspecto inquietante. Hay una gran carga expresiva en sus imágenes (a veces algo extrema), tanto en los rostros como en las posturas de sus personajes. El increíble trato que la da al color acentúa aún más ese aspecto sobrecogedor que recorre sus obras. El artista nos transmite unos sentimientos poco convencionales acercándose a nosotros a través de un arte complejo que nos transporta por caminos desconocidos.

También recientemente formó la compañía de producción de películas "unprofessional.com" con su hijo Callum Hale Thomson. Se especializa en el cine analógico a medida.

2. Análisis de las etapas procesuales



Con este trabajo de investigación y creación inicié en 2011 la puesta en marcha de un proyecto individual de investigación a partir de una serie de experiencias pictóricas y de dibujo del rostro, con la intención de poner de manifiesto mi forma de mirar, las conclusiones formales y teóricas a las que llegaría como experiencia creativa en la creación de la visión del otro y por tanto de mi misma.

3.1. Primer etapa procesual: rostro y subjetividad

Primera etapa de las sesiones

Octubre 2012 Como parte de un trabajo de promoción para un soporte digital estoy realizando una serie de dibujos en tablet, la primera sesión durará dos semanas con una intensidad de cuatro horas por día. La práctica consiste en realizar retratos rápidos de 10 a 15 minutos de duración sobre una superficie digital, mientras que al mismo tiempo los retratados pueden observar el resultado a tiempo real en una pantalla de 90cm x 200cm que se encuentra justo detrás mío, en una diagonal que permite que los retratados puedan ver la pantalla y verme a los ojos sin mover la cabeza, algunas veces frontalmente y a veces de semiperfil.

Esta experiencia de campo me ayuda a poder observar ciertos comportamientos que se desprenden de ese momento intenso de contacto visual y en el que existen muy diversas respuestas ante la imagen que los retratados tienen de si mismos.

Observación, cuestiones generales.

La intención en un corto tiempo disponible, es simplificar en rasgos característicos, algo así como lo que llamamos caricatura, aunque muchas veces, esta forma de representación responde a una estética determinada de representación, en mi caso comparado al de algunos compañeros los dibujos no son muy caricaturescos y tienden a mantener las proporciones del rostro que observo. Sin embargo las expectativas por una determinada forma de trabajar hacen que algunos de los retratados prefieran un dibujo más simplificado, seguramente estas expectativas han influido en mi forma de dibujar.

Una cualidad como la eficacia esta hasta el momento mucho más claramente definida por cuanto su cometido es hacer en el tiempo más corto posible un dibujo reconocible; en cambio, la calidad es una característica que dudaría a la hora de poder definirla porque, como ya dije, las expectativas del retratado influyen de manera determinante en el sentimiento de haber podido llegar a un buen término.

El juego de capturar un rostro es claramente más complicado cuando se hace del natural y más aún cuando la relación entre el retratista y retratado es frontal y está vinculada por la mirada a los ojos. Los ojos están estrechamente relacionados en nuestro imaginario al habla y sin embargo no dicen nada acotado por el lenguaje, es por ello que son capaces de vincularnos de una forma intensa pero anecdótica con el otro.

Creo que la lectura de Lévinas es la que hasta ahora ha acompañado más acertadamente mi sensación retratando, especialmente por cuanto a pesar de la rapidez y el cansancio es evidente como describe en algunos de sus fragmentos, que la presencia de la diferencia se hace evidente de tal forma que se desea poseerla:

“La contingencia, es decir, lo irracional no le aparece fuera de ella, en lo otro, sino en ella. No es la limitación del otro lo que constituye la contingencia, sino el egoísmo, como injustificado

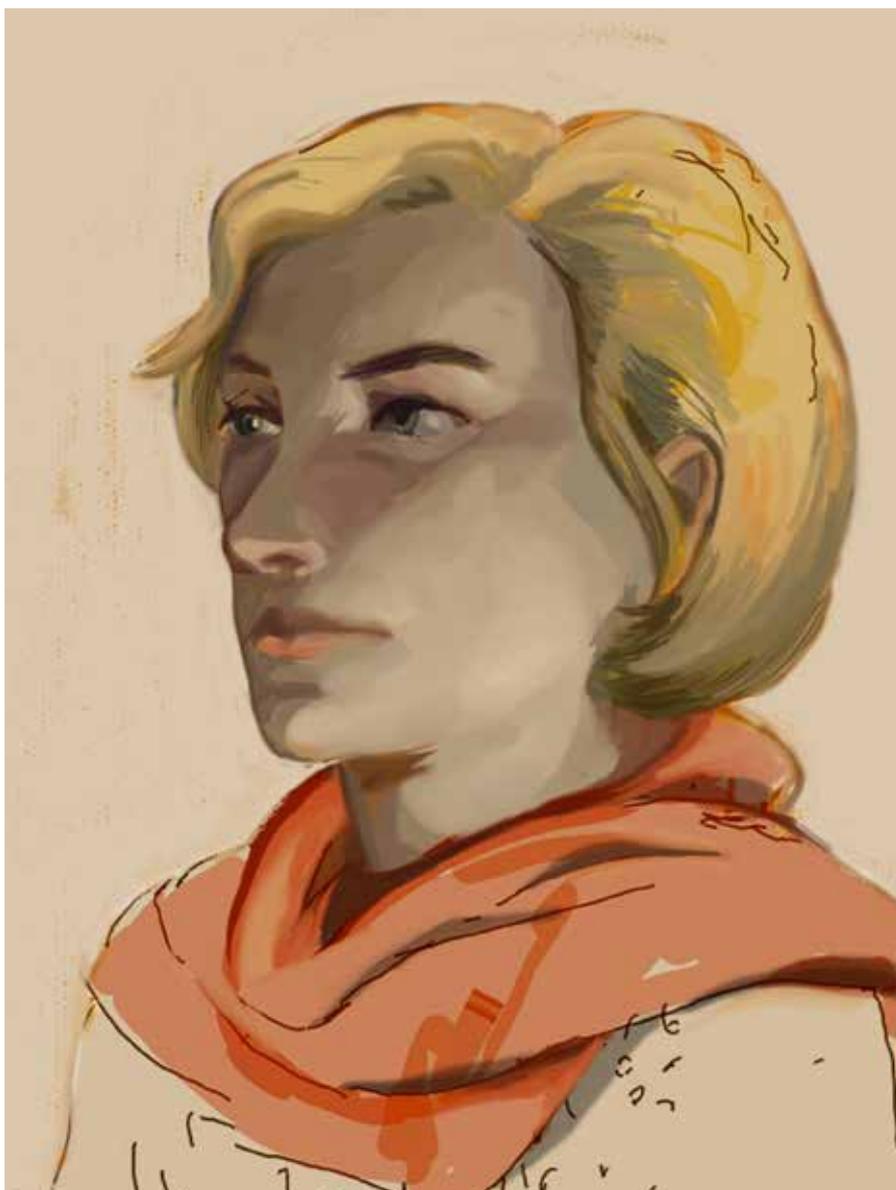


Fig.173 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.174 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.

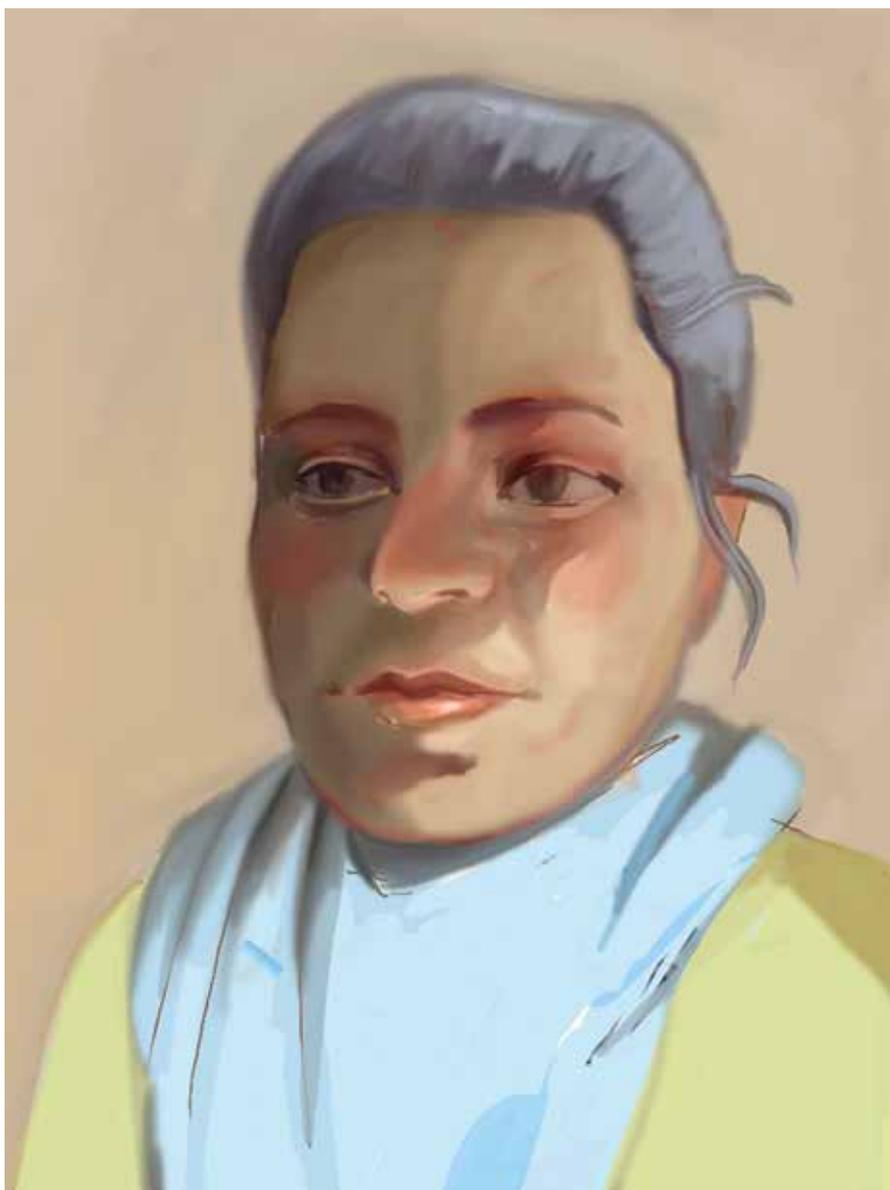


Fig.175 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.

por sí mismo. La relación con el Otro como relación con su trascendencia, la relación con el otro que cuestiona la brutal espontaneidad de su destino inmanente a una experiencia inmediata, introduce en mí lo que no estaba en mí. Pero esta “acción” sobre mi libertad pone precisamente fin a la violencia y a la contingencia y, en este sentido, también instaaura la Razón”

II Observación, sobre la presencia

El cara a cara es un momento íntimo en el que los ojos curiosos y expectantes son capaces de concentrar toda nuestra atención de tal forma que hay que pasar a un estado siguiente, superar el momento de inseguridad de un humano que ve a otro humano y situarse en el de dibujante-modelo. Hay ahí, un claro establecimiento de papeles, que también hace parte de la construcción del rostro del otro, sea el vergonzoso o el rostro autosuficiente que se sabe observado. El proceso de dibujar, más alargado que el de la fotografía prolonga también la solidificación de la interpretación que da como resultado una representación extendida en tal tiempo y sin saberlo pero también sin poder ocultarlo, el ser de la otra persona se desarrolla de otra manera.

En una lucha de poder se construye un resultado final independiente y al margen de las exigencias y voluntades de dibujante y dibujado. Tal especie de tensión primera se divide entre quien sabiéndose retratado espera encontrarse con una imagen de sí mismo agradable o adecuada a la idea que tiene de sí mismo y de quien como dibujante espera componer con inteligencia y fidelidad a quien ve, aún a pesar de que no sea necesariamente la imagen esperada. La imagen que se produce del evento traductor del dibujo no pertenece ni al dibujante, ni al modelo, se crea en el momento de dibujar a otro. Y más concretamente sobre aquello insospechado que se revela dibujando al otro y que es capaz de generar un saber; de ahí que Lévinas hable de “Rostro y razón”¹.

III Observación, sobre los gestos

Este momento íntimo hace que en al retratado le surja la risa, la seriedad, la vergüenza, una serie de sentimientos que acompañan la pregunta sobre uno mismo, lo que el rostro es incapaz de esconder y al mismo tiempo es intraducible. Diría Lévinas que el rostro se pregunta sobre el quien independientemente del fenómeno:

Lo que es anterior a toda pregunta no es, a su vez, una pregunta, ni un conocimiento poseído a priori, sino Deseo.[...] Ciertamente el quien es la mayor parte del tiempo un qué. Se pregunta «¿Quién es el señor X?» y se responde: «Es presidente del Consejo de Estado» [...] la respuesta se ofrece como un sistema de relaciones. A la pregunta ¿quién? responde la presencia no cualificable de un ente que se presenta sin referirse a nada que, sin embargo, se distingue de todo otro ente, La pregunta ¿quien» apunta a un rostro

La representación del rostro despliega una pregunta a otro que aún sin poderse constituir en un fenómeno concreto: comprensible, produce una imagen del tal experiencia individual –‘imago’ en latín es de hecho ‘retrato’ y la representación de la figura real de uno en el espejo– que es convertida en una experiencia compartida, vuelta de nuevo al mundo, en el lenguaje del dibujo.

En el momento del retrato, del cara a cara, hay un estado de forcejeo entre ese rostro que les incumbe a ambos, pero que diría, no pertenece a nadie –pensemos de nuevo en la práctica sobre la distancia real que existe en el propio rostro–. La mirada del dibujante que no puede ser más que inquisitiva sobre las facciones del otro es respondida con una suerte de barrera o total hedonismo. El dibujante lucha mientras tanto con el trazo que percibe y la posibilidad de reproducirlo en el papel mientras que en él se bifurcan y eliminan opciones que nuevamente vuelven a bifurcarse.

1 Lévinas, Emmanuel. (1977) “Totalidad e infinito”, Salamanca: Ediciones Sígueme, pp. 217



Fig.176 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.

Segunda etapa de las sesiones

IV Observación, sobre la representación del 'yo'

Noviembre 2012. Hemos notado con especial sorpresa que a pesar de la existencia de la fotografía u otros medios que representación tecnológicos que poseen mayor exactitud, los retratados dotan de gran importancia al hecho de ser retratados. Muchos de ellos antes de se acicalaban y ordenaban el pelo antes de comenzar a dibujarles.

De hecho, se arriesgaron a hacerme sugerencias de algún tipo de preferencia sobre como deseaban estar representados: 'Podrías no dibujarme este lunar' o 'Si me haces la nariz un poco más pequeña no me molestaría' o 'Me coloco un poco más girada porque creo que mi lado bueno es el derecho'. En estos comentarios se demuestra claramente el efecto de subordinación del lenguaje visual a otros registros, especialmente en lo que se refiere al rostro propio, en los que la construcción del 'yo' hace que podamos acceder con mayor dificultad a la idea de nosotros mismos y que vivamos con especial 'veracidad' un dibujo. Quizás el punto de sorpresa de estos comentarios es, también, la distancia entre la idea del pintor y la idea del retratado: para el dibujante la producción de su obra implica también unos tiempos y una escala de factores importantes en la que un lunar o un volumen insignificante mayor o menor nariz no hacen parte del planteamiento de un retrato de 10 minutos.

El dibujo en tanto que es una imagen socializada, porque permanece, tal como lo hacen los eventos fotográficos. Muchas personas priman sobre la imagen identitaria, es decir reconocible de soy o no yo, la imagen que corresponda a cánones estéticos identificados como 'bellos'. Para muchos era preferible una imagen estereotipada, a la imagen detallada de su rostro: "Que salga guapa", decían algunas chicas, que preferían una cara a lo Barbie y algunos detalles de su vestuario que sirvieran como elemento identitario para ser reconocidas.

Aunque esta idea de un rostro 'limpio' o estereotipadamente bello era también la exigencia de muchos niños, los cuales quizás no habían desarrollado la percepción de rostros y gestos más complejos.

La relación de la imagen con uno mismo adquiere formas de comportamiento distintas con el paso del tiempo pero no necesariamente deja de ser un campo incierto. En las horas que pasé haciendo retratos llamaron mi atención respecto a este hecho algunas actitudes; los niños por ejemplo, acompañaban el trazo con una consciencia sobre esa parte de su cuerpo, cuando comenzaba a dibujar su nariz y ellos veían el dibujo proyectado en la pantalla, llevaban su mano a la nariz como respuesta reflejo.

Los adultos en cambio, mucho más educados, no tocaban su rostro pero si cambiaban su gesto, una vez que el rostro y proporciones estaban más o menos marcados y comenzaba a definir con un poco más de sutileza los rasgos, en el momento de precisar la boca, muchos de ellos, se daban cuenta de estar serios y sonreían para quedar más felices en la imagen congelada.

Sobre la paradigmática imagen de uno mismo y como esta visión es afectada por el lenguaje y por tanto por la relación entre Yo y Otro, algunas de las personas que dibuje me cuestionaban sobre la forma en que las representaba, sorprendentemente no era por la insatisfacción de similitud, sino por el hecho de que ellos vieran una representación de ellos mucho más mayor o seria.

Sin duda había en la preocupación de cada uno de los retratados, un síntoma de aquello que para ellos era importante; lo que daba cuenta fehaciente de la imposibilidad de hablar de pautas objetivas del rostro como imagen unitaria de un ser. Evidentemente el tipo de dibujos que



Fig.177 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.

lograba hacer en ese corto tiempo y sobre una superficie pequeña y resbaladiza de dibujo no daba cuenta de las pocas habilidades que pudiera tener. Las posibilidades técnicas medían las posibilidades de resultado, y a esos límites reducía mis expectativas, evento que curiosamente no era percibido de la misma manera por el otro que se sentaba y esperaba ser 'dibujado. En más de una ocasión pensé que los que se sentaban se marcharían frustrados aún a pesar de poder ver a través de la pantalla la calidad del tipo de dibujo final y sin embargo se marchaban todos felices esperando también una firma.

V Observación, sobre el espacio

Las prácticas se llevaron a cabo en el Centro comercial Gran Vía II en una planta inferior a la que da a la calle. Justo en frente del hall donde dibujábamos y se encontraba la pantalla bajaban unas escaleras de la primera planta y era curioso observar como mucha gente se paraba a observar desde arriba y bajando por las escaleras. Sabiendo que ciertos elementos tecnológicos para ampliar los dibujos, como las pantallas y las propias tablets, dan la sensación a la gente de mayor accesibilidad me impresionó que tanta gente quisiera ser dibujada.

Esta experiencia me permite, además de sentir sensaciones altamente empáticas y reconfortantes, asegurar que la práctica del retrato no esta muerta, que no quiere decir que no sea un evento que haya caído en desuso.

Quizás nuevas formas de relación con el dibujo ayuden a que la práctica se extienda con mayor rapidez, aunque no mantengan el estatus de 'artísticas'.



Desarrollo conclusivo de la primera etapa procesual

Las prácticas que se elaboraron durante el mes de octubre y noviembre del año 2012, produjeron un total de ciento cuarenta y tres dibujos digitales de 784 ppp x 1128 ppp.

Continuando con el trabajo del boceto realizado del natural trabajé en muchas de la obras hacia un mayor acabado. Debido a la cantidad de dibujos de diferentes personas y al intenso trabajo durante estos meses entorno a la posibilidad de recuperar la experiencia fortuita que fue el primer retrato de diez minutos; esta práctica me ha llevado a reflexionar en torno a la identidad como grupo connotativo de una gran variedad de experiencias como puedo anotar aquí mismo a través de los dibujos de la página 172 a la 190.



Fig.178 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.

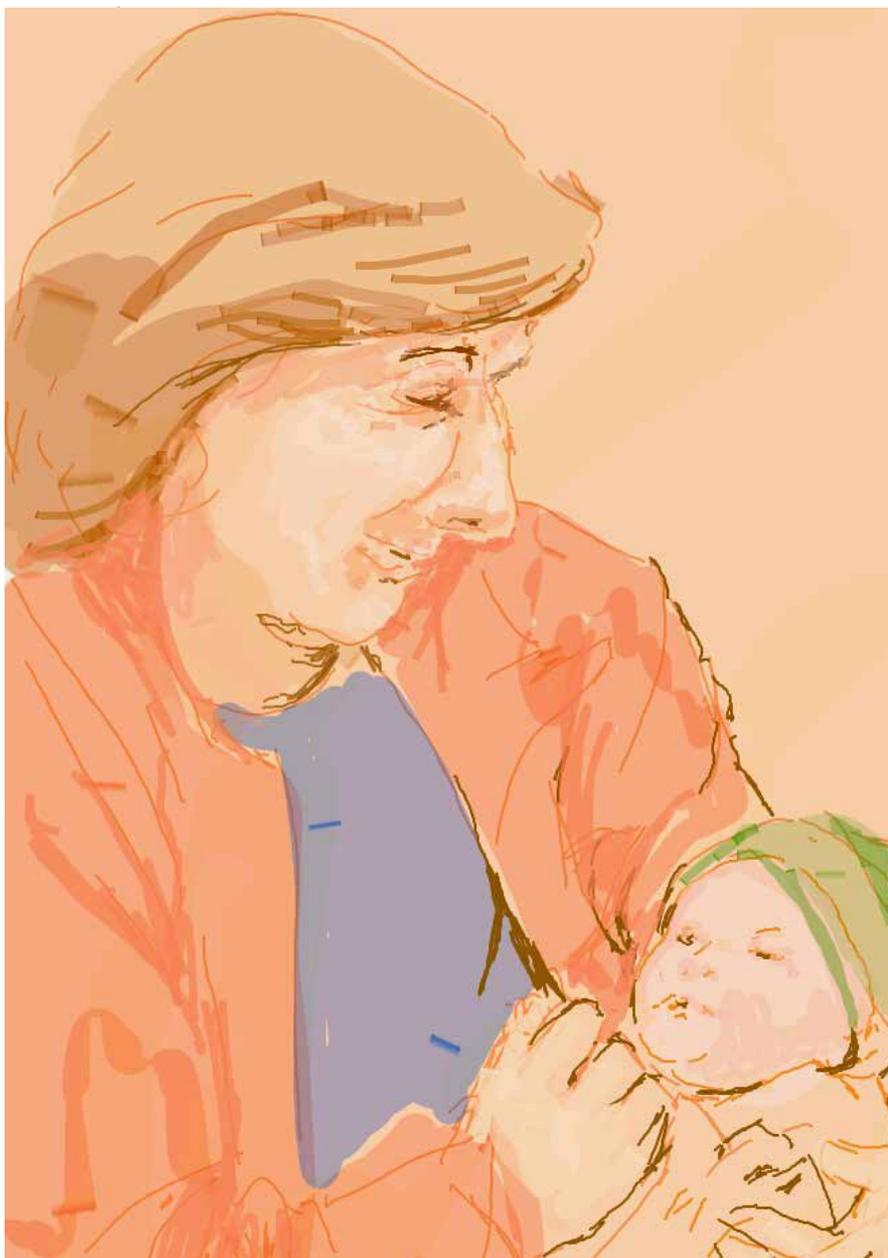


Fig.196 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



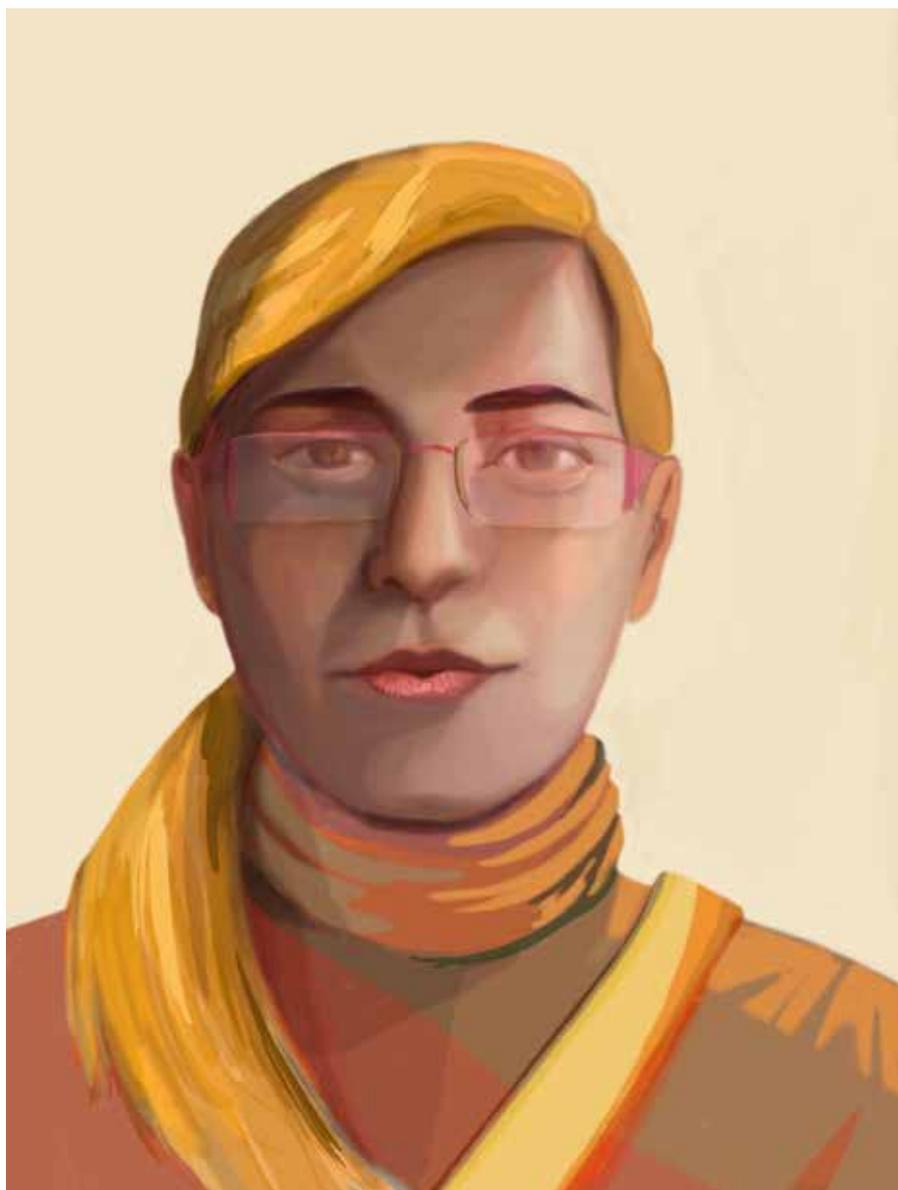


Fig.179 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.180 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.181 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.

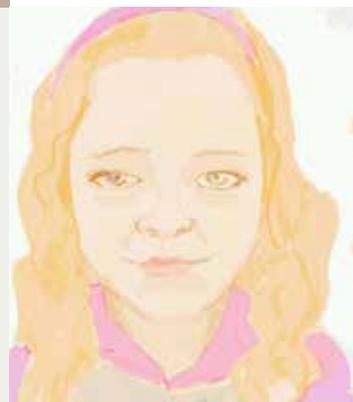
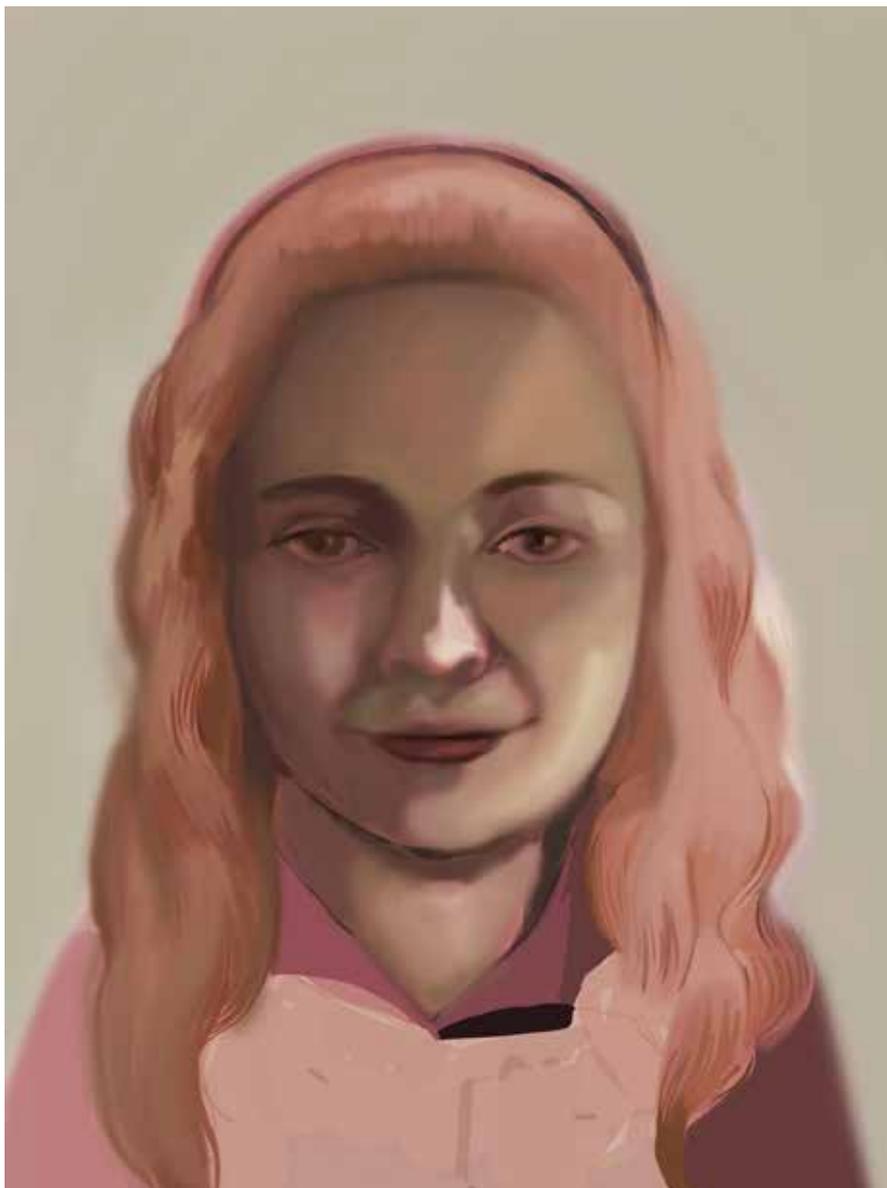


Fig.182 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.183 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.184 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.185 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.186 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.187 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.188 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.189 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.

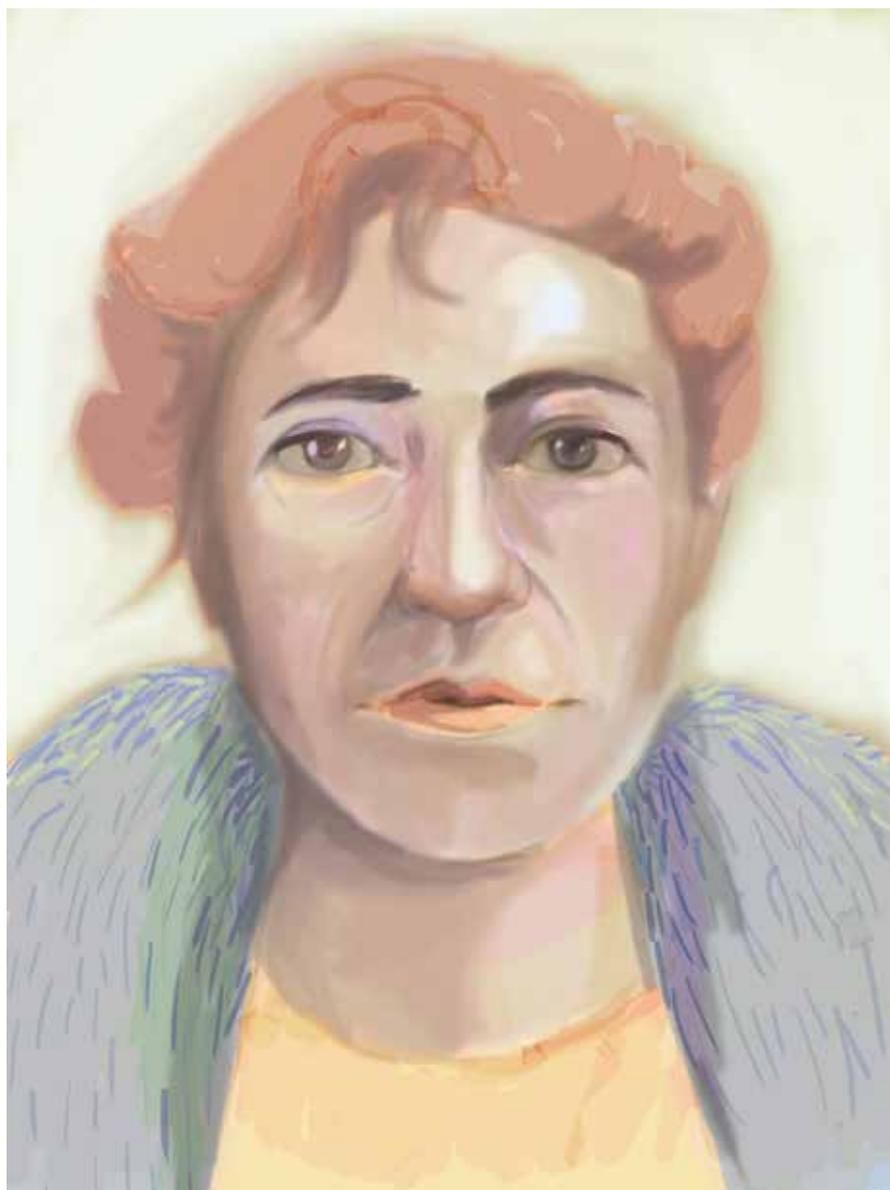


Fig.190 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.191 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.192 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.

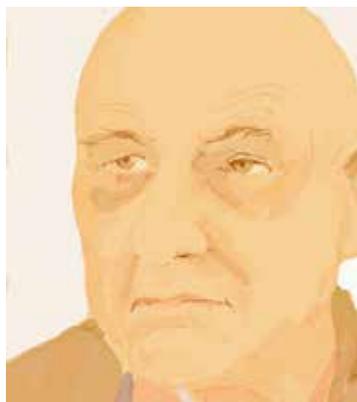
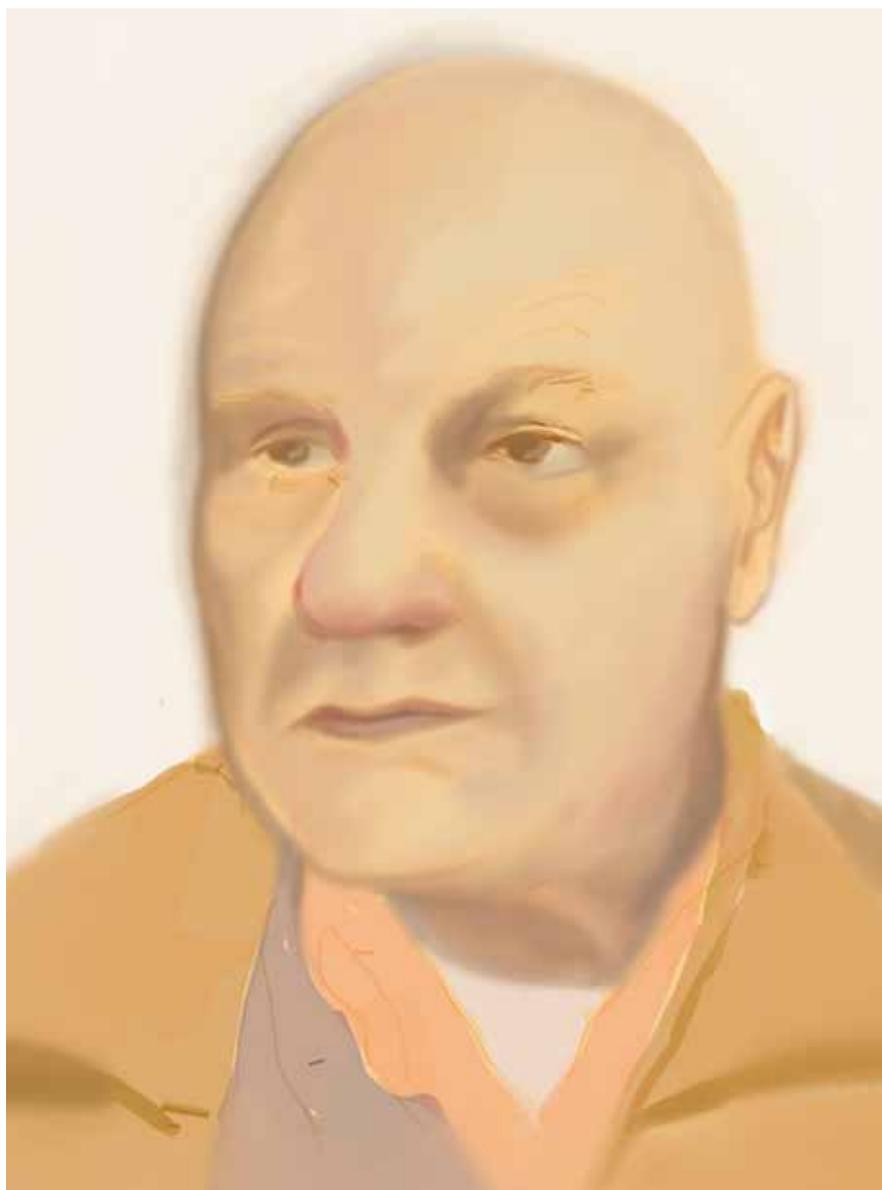


Fig.193 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.194 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.



Fig.195 Andrea Lucio "Bocetos digitales 15",
1969px X 2834px, 2012.

3.2. Segunda etapa procesual: el contexto

Rostro y entorno.

La preparación previa y la búsqueda de un 'ángulo' o enfoque en el dibujo y la pintura a partir de una fotografía estará sujeto a una idea inicial que evidentemente podrá variar pero que no dispondrá del juego inmediato con la figura, por ello hemos de pensar sobre la pose que nos interesa. Normalmente disponemos de más de una fotografía de la escena, en diferentes ángulos o posturas cuando las fotos son hechas por nosotros y más aún a partir del momento que disponemos de una cámara digital.

En el caso del rostro el estudio de todas sus partes nos ayudará a entender la profundidades y protuberancias de su rostro, evidentemente para este evento es importante encontrar una iluminación adecuada.

Hay un requerimiento mínimo de decidir el ¿qué pintar? Con ello quiero decir que todos los objetos que componen el cuadro, todos aquellos que acompañan al rostro, estén en primer término o en segundo término son expresivos y que el pintor tiene la posibilidad de acotarlos a través de su relevancia en tamaño pero también en luz.

Proceso del primer trabajo procesual

'La Historia' o 'Indiferencia I'

a- En la primera pintura que planteo y ya que mi inquietud sobre las capacidades del rostro para comunicar y por tanto interpelar al otro elegí en primera instancia un rostro vagamente preocupado, mi intención es poder utilizar un rostro similar sin que llame la atención en otra situación.

Para este trabajo utilizaremos un lienzo de 180 cm. x 120 cm., debido a que es crucial la intención experimental sobre el comportamiento del rostro es lo que primero y más rápido habremos de plantear. Siempre tomando en cuenta

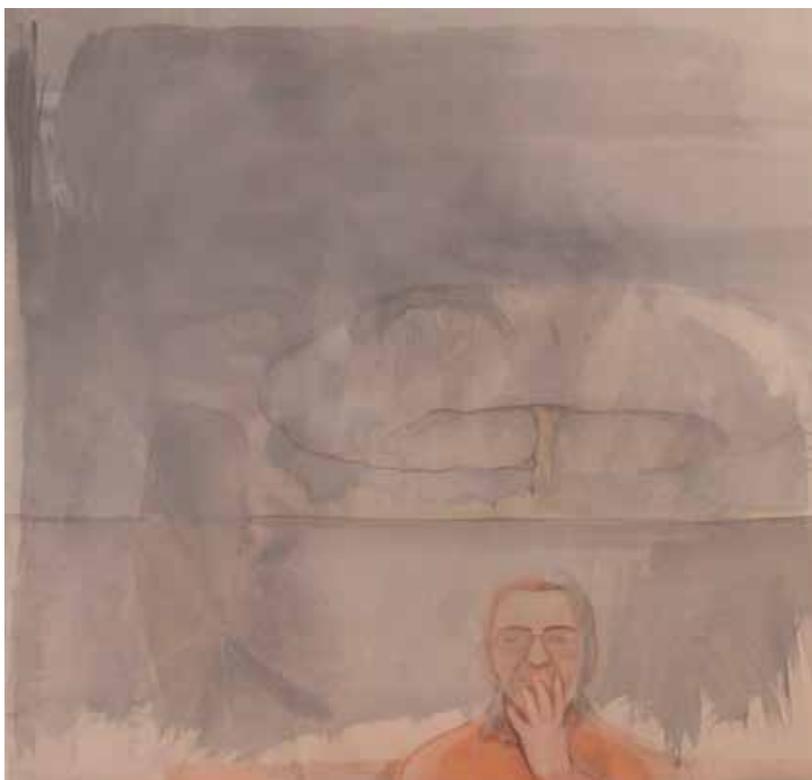


Fig.197 Andrea Lucio
'La Historia', 2011.



que el objetivo de este experimento es observar como el entorno puede reformular la escena, conservado la expresión del rostro.

Por consiguiente la figura central es lo que primero que se decide plantear, esta si bien esta tomada del natural resultado de diversos dibujos se basa prácticamente en un arquetipo que se irá formando resultado de las múltiples veces que es dibujado a posteriori ya sin que exista un modelo al cual se platee imitar.

En segundo término una escena claramente convulsa que ocupa la mayoría del lienzo.

b- Luego de abocetarlos ciertos cambios vuelven a ser necesarios a pesar de haber hecho bocetos anteriores,

especialmente fijándome en el rostro del primer término. Además de comenzar a definir el personaje del primer plano es necesario sin embargo que el resto del cuadro comience a tener forma, ya que, este desprovisto de su marco no puede ser aún analizado y habrá de cambiar radicalmente.

Para el procedimiento pictórico elijo aprovechar las manchas que ha dejado el boceto que ha sido realizado tanto con lápiz como con óleo. Noto ya en la forma de construir los grises que tengo un especial disfrute en la propia huella de la pintura y que no me importa dejarla chorrear para que ella misma construya la riqueza del cuadro. En el rostro tales surcos que forma la trementina pueden llegar a imitar los pliegues de la piel si se tiene la suficiente destreza. Parte de estas primeras manchas están hechas con una disolución de gris no muy oscuro, de un cuarenta por ciento y tonos rojizos que serán la primera capa de color.

Posteriormente procedo al planteamiento de la imagen en términos de otros colores, tales como azules y verdes en el primer plano. Luego acentúo los negros, que hasta ahora eran bastante débiles, esta vez con más materia pictórica –la mayoría de color hasta el momento se ha aplicado con veladuras– la preponderancia de oscuros en el fondo es importante tanto para resaltar las figuras, construir profundidad, como para establecer la simbología de la escena.

c- En un primer momento pensaba que la acción de la chica debía ser mínima, simplemente como espectadora pero con el tiempo me dí cuenta que su postura era demasiado pasiva y que su frialdad ante la escena podía ser expresada no solamente mediante el no-acto sino también mediante la descripción, anotar sobre una libreta era sin duda lo que jamás nadie haría frente a un desastre nuclear. Tanto el hombre como la chica no pretenden intervenir en la escena.

El hombre del primer plano a pesar de llevar la mano sobre la boca, en un supuesto gesto de consterna-

Fig.200 Andrea Lucio
'La Historia', 2011.



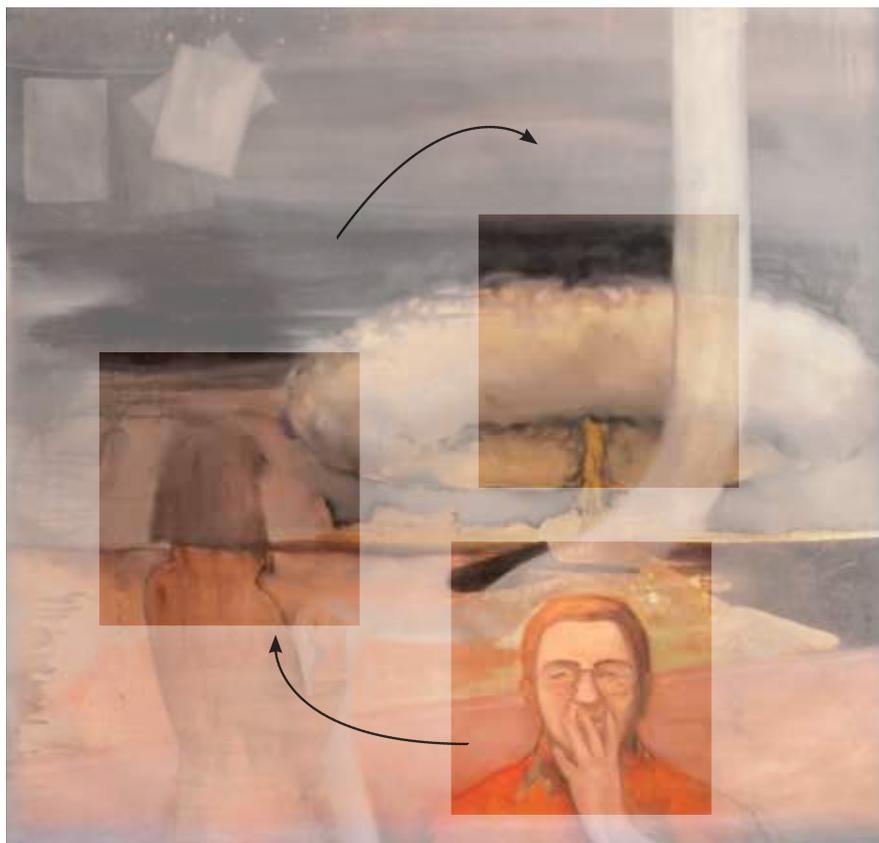


Fig.199 Andrea Lucio 'La Historia', 2011.

ción, no nos transmite una preocupación porque sus ojos y su boca están relajados

Sí se decide pintar así, habrá que tener algún tipo de idea previa antes de ponernos a buscar una imagen, de otra forma el proceso puede alargarse y hasta estancarse; sin embargo creo que este requerimiento no es únicamente necesario en una composición a partir de imágenes fotográficas, también es necesario en el proceso que se desarrolla al dibujar o pintar 'al vivo'. Por otra parte siempre habrá un grado de influencia de la imagen –intentaré más adelante adentrarme un poco en la compleja relación entre el hombre y la imagen–, Tanto si es un modelo vivo, como un modelo fotográfico, la rebeldía de la imagen ante nuestro deseo de dominio es de hecho uno de los más constantes estímulos para pintar y dibujar.



Fig.201 Andrea Lucio 'Responsabilidad', 2011.



Fig.202 Andrea Lucio 'Responsabilidad', 2011.

'Responsabilidad' o 'Indiferencia II'

a- El siguiente trabajo fue realizado sobre un lienzo figura veinte en el que esta vez la preparación del fondo del lienzo fue más homogénea así como un planteamiento de la figura en la centralidad del espacio.

El rostro o personaje principal para el siguiente cuadro, como era ya la intención, se planteo en la parte central del cuadro. La expresión del rostro como se había planteado continuaría siendo la misma. El desarrollo de la imagen estuvo influida por las marcas que había dejado la primera capa de pintura.

Este espacio indefinido pero quizás marcado por la coincidencia es el espacio perfecto para acompañar una especie de permeabilidad entre la imagen y el humano, ya que no existe una casualidad radical en el acto de escoger una imagen. Pintar es un acto de decisión, puede que más o menos significativo pero en todo caso con una clara relación de significado. Evidentemente parte del reto es comprender el grado de poder que las imágenes ejercen sobre nosotros. Creo que pintar del vivo es una experiencia muy concreta y especial a las otras, pero también creo que la pintura debe afrontar el reto de vivir en la época que le corresponde y ello implica la imposibilidad de negar la cantidad de otro tipo de imágenes a la que estamos expuestos y por tanto la influencia que ellas ejercen sobre nosotros¹.

¹ Esta inquietud apareció en las primeras clases de la asignatura "Visión de la naturaleza: pintura y paisajismo" y creo que es de hecho una cuestión muy presente para la pintura actual. El problema de lo Real, creo, está presente hoy más que nunca porque curiosamente el proceso actual histórico nos ha demostrado que aquella idea reciente de que el mundo trascendía a otro nivel, puesto que ya habíamos superado ciertos preceptos ha sido abolida en el inicio de éste siglo. Como decía Rancière, los ataques del 11-S echaron por la borda el despotismo humano que se había manifestado en la hipótesis de El fin de la Historia de.... La cada vez más evidente apresurada afirmación de la Muerte de la Historia, la Pintura o el Arte se solidifica en la abertura de lo Real del S-11 y de la crisis ideológica posterior porque estas ponen de manifiesto la pregunta sobre la realidad, sobre ¿qué es? Y por tanto ¿para qué los avances tecnológicos? ¿Son ellos realmente una visión más depurada de la realidad?

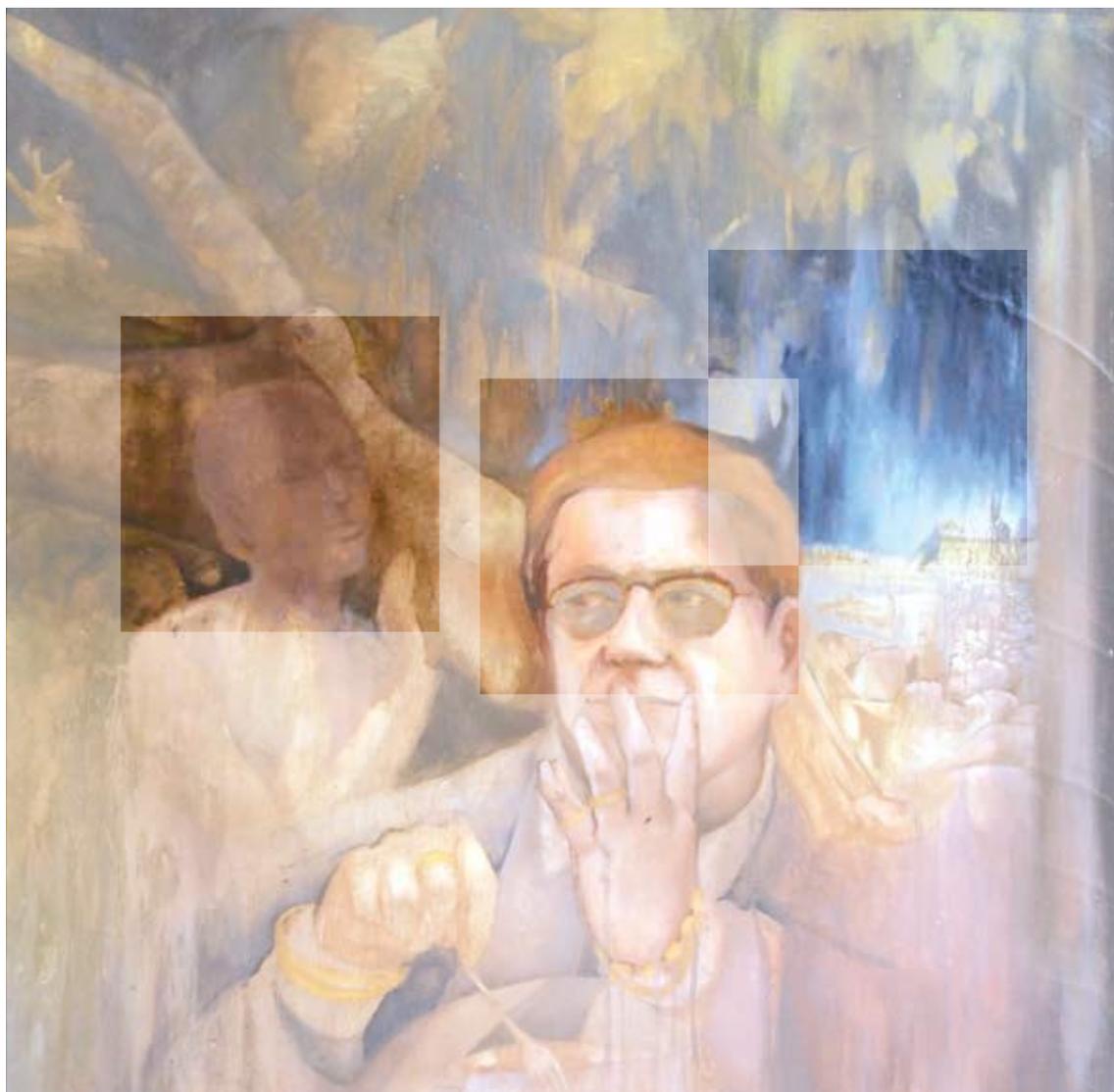


Fig.204 Andrea Lucio 'Responsabilidad', 2011.

A pesar de la evidente impronta del artista he de reconocer aquí que a medida que transcurría el proceso de éste trabajo fue más evidente que una cierta idea preconcebida de control del artista sobre su obra se fue desquebrajando.

Podría decir que de esa diferencia entre el resultado y la idea anterior que se tiene de la obra surge uno de los mejores ejercicios pedagógicos de la producción creativa. Es decir que el proceso de descubrimiento esta relacionado a las posibilidades de la observación y crítica de una idea inicial y no al espacio cultural que la creación en sí llegue a ocupar.

b- En la segunda etapa desarrollamos el contexto del cuadro a partir de la misma idea de relación entre el personaje principal y el entorno: 'indiferencia'. Esta vez, tomando en cuenta la experiencia anterior y pensando en un posible símil, sin que este se concrete más allá de un rápido boceto. La diferencia en estilo y también en escena se me antoja muy diferente a lo que me imaginaba por cuanto a pesar de intentar mantener una relación de evidente desinterés del protagonista respecto a su entorno, cada uno de los detalles que construyen la escena terminarán por desarrollar otra narración. Por decirlo de alguna forma, el cúmulo de diferencias de una a otra escena construyen 'otro' cuadro y una experiencia comunicativa singular y concreta que a menos de que no se tengan en cuenta desde el principio como imagen el resultado de la idea: 'indiferencia por el entorno' será difícilmente interpretable en términos de código.

Quizás podría destacar ya en este momento que la direccionalidad de estos ejercicios me plantean ¿si no sea posible acaso que el desarrollo de la pintura a través de un mensaje comunicativo concreto deje de lado otros aspectos del orden de la experimentación y la interpretación también importantes? Me pregunto si además de a nivel procesual, la evidencia de un mensaje influye en la percepción formal de la imagen, en alguna ocasión se resumía estos trabajos bajo la idea de 'ilustración'. Y pude reconocer en esa forma de lectura que evidentemente estas imágenes no responden a una tradición pictórica sino que están influidas mayoritariamente por otras formas expresivas, connotadas a la cultura popular o de masas.

'Malestar' o 'Indiferencia III'

a- El último trabajo sobre un personaje y su entorno a través de una intencionalidad lo completo finalmente con la conciencia de que los eventos del 2011 del colapso bancario de Wall Street por los cuales desarrollo este trabajo tienen una influencia clara en el sentido comunicativo. En este sentido la experiencia de pintar la elección consciente y verbalizada de cierta revelación pasó por un proceso anterior de desconocimiento. Ella misma a través de un diálogo entre impulso y conciencia nos irá descubriendo aquello que llamamos 'sentido'. Por ello los primeros trabajos, del tema son apenas esbozos de una cierta intencionalidad que finalmente sin tapujos revelan una posición del ejecutor.

El desarrollo de esta obra ha estado sometida a controlar cierto exceso de precisión que pareció haberse concentrado en la obra anterior para intentar con un mínimo de recursos centrarme en la expresión.

Curiosamente a mi parecer fue la indefinición la que pudo evocar una cierta intencionalidad de tradición pictórica moderna a la obra.

'Iluminación'

a- El desarrollo del trabajo procesual de 'Indiferencia' me llevó a trabajar sobre dos obras que intentaban expresar esta vez no tanto un concepto como una sensación a través de un escenario claramente descriptivo sino más bien abstracto y de que forma la influencia de ese escenario respecto al espacio podía dejar relegado al personaje a un plano secundario.

Fig.205 Andrea Lucio
'Malestar', 2011.

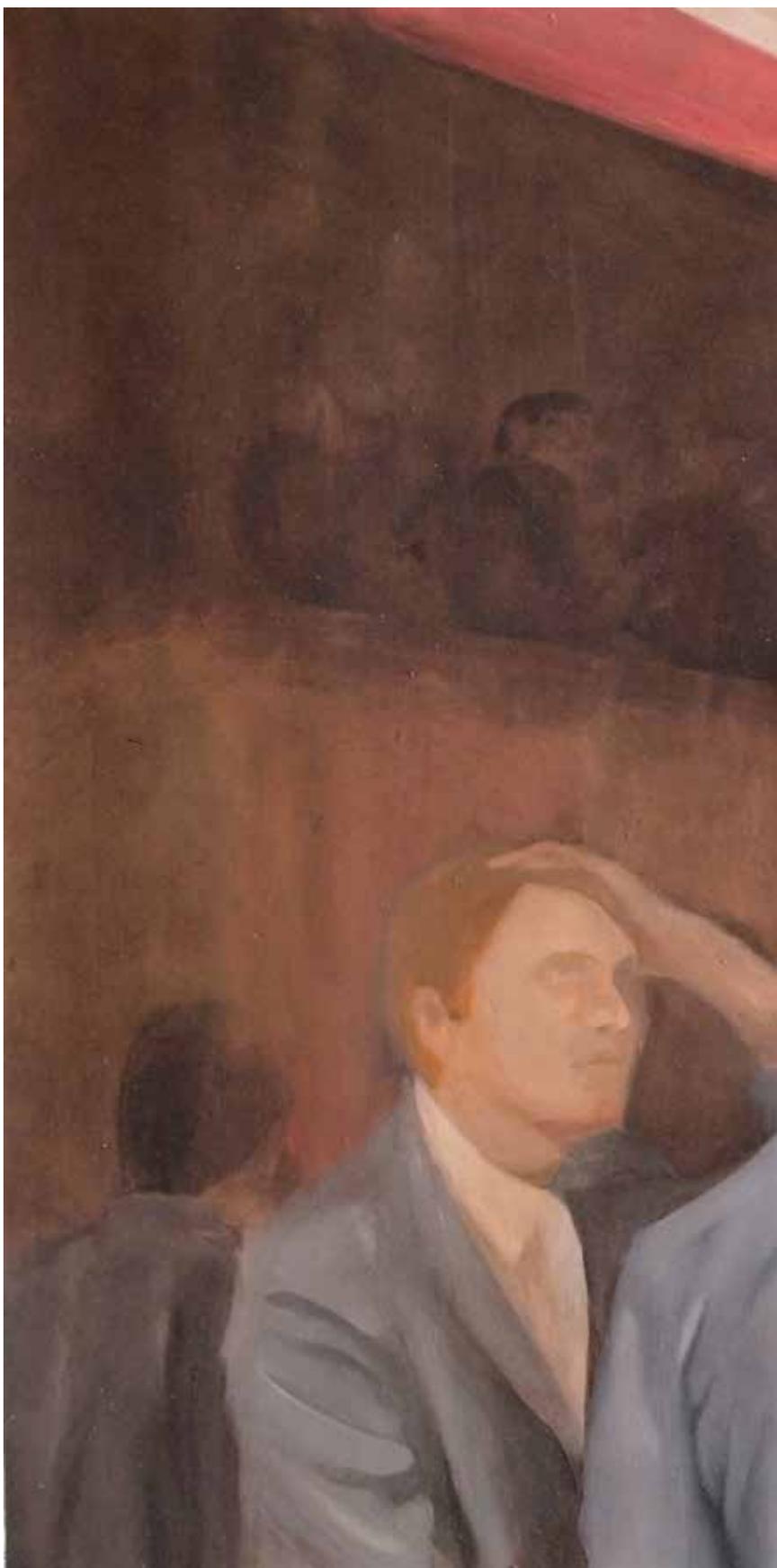






Fig.206 Andrea Lucio 'Bocetos Iluminación', 2011.

b– Ha sido interesante descubrir que a pesar de la importancia dada al entorno en el primer trabajo de 'Iluminación' (Fig.178), la figura, por pequeña que sea, sigue reclamando un espacio de preponderancia. Diríamos que de alguna manera el marco del personaje se convierte en expresión de él mismo y su teatralidad en el espacio del escenario.

Esta relación al escenario ha sido trabajada por antropólogos y dramaturgos a través de la descripción de roles en la sociedad. Creo que es sobre todo es de interés para este caso lo expresado por el dramaturgo Juan Villegas respecto a la necesidad de entender aquello que llamamos teatralidad a partir de dos pasos:

– La teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado.

– Supone que el objeto 'mirado' es ficción para el sujeto mirante —el espectador—. Lo que, en el fondo, afirma es que no sólo se requiere el sujeto espectador sino que este sujeto entienda el objeto mirado como representación. (Villegas, 1996, p.10)

Villegas a partir del análisis del uso y significado de la 'teatralidad' evidencia las connotaciones ideológicas de las diferentes estrategias o las implicaciones socioestéticas de los códigos estéticos. Sin embargo la mayor claridad de ese espacio ficticio nos permite generar una relación directa del personaje con su entorno sin que ello implique un punto de vista privilegiado, simplemente puntos de vista diferentes.

Elizabeth Burns elabora un análisis del mundo como escenario en su obra "Theatricality: a study of convention in the theatre and in social life". Burns observa que la imagen tradicional "el teatro del mundo" ("the world as a stage") ha sido utilizada por ciencias que analizan las conductas humanas —sociología, psicología social y otras ciencias sociales— para describir modos de comportamiento social.

c– Además del acto teatral que es el propio cuadro. Puede añadirse un plus de teatralidad representando una escena en el límite de la claridad, es decir como escena que no ilustra claramente un momento histórico pero que sin embargo a sucedido, sin que sea un icono. Emilio Orozco Díaz sugiere entender por teatralidad el hecho de que la vida social o las actividades se transforman en espectáculo, en 'acto público'.

De este modo, se permite hablar de la teatralidad de la

poesía, de las fiestas palaciegas, y de la vida cotidiana. Considera que la estética barroca busca la espectacularidad, la visualización, la construcción de objetos o discursos para ser vistos. Orozco Díaz comenta cómo la vida social a partir del Barroco se transformó en un espectáculo. Al referirse a la poesía, como una época de producción para la poesía, sobre todo animada por los certámenes, algo que en cierto modo la teatralizaba al convertirla en acto público y solemne ² (Villegas, 1996, p.12)

Pero la teatralidad de una escena puede encontrarse en un acto público claramente acotado y escenificado como en un espacio íntimo. La representación por tanto implica hacer público el rostro aunque este se encuentre menos en una postura de ser retratado (Fig 207).

La condición fundamental de la teatralidad social, según Burns, radica en que lo que sucede llega a ser percibido por alguien como consciente de ser 'teatral', a su juicio, la presencia de un espectador, consciente de ser espectador, transforma una situación en 'teatral'. De este modo, la teatralidad no constituye un modo de conducta, por el contrario, cualquier conducta puede transformarse en teatral cuando es interpretada por otros como tal.

Erving Goffman en su libro 'The Presentation of Self in Everyday Life' usa la imagen del teatro con el fin de retratar la importancia de la acción humana, es especialmente sugerente la descripción y el análisis que lleva a cabo en el capítulo titulado 'Performance'.³

Podríamos decir entonces que casi todo en la vida tiene el interés de ser teatralizado, representado y analizado; el evento o el acontecimiento radica en la decisión de hacerlo, de dar importancia a una escena tanto de consternación global, un desastre natural en la que un ser se ve involucrado (siguiente página Fig 208); tanto como a una escena cotidiana e íntima (siguiente página Fig. 209)



Fig.207 Andrea Lucio 'Bocetos Iluminación', 2011.

² La poesía presentada como espectáculo, en realidad, es un fenómeno muy anterior al período del barroco. En las cortes del siglo XV era un fenómeno corriente. Ver, por ejemplo, Rafael Lapesa, La poesía del Marqués de Santillana y especialmente las descripciones de las "justas poéticas" en los palacios.

³ La comunicación no verbal en forma de gestos que se hacen por el artista durante la interacción (Goffman: 40) sirven para agregar un acento de confirmación: Goffman utiliza el ejemplo de un árbitro de béisbol el cual en su lenguaje corporal comunica su decisión, mientras que esta procesando la información en la que se basa. Por ello, existe la posibilidad de inducir a error accidentalmente una audiencia con un lenguaje corporal no deseado, se sugiere entonces que el performer mantenga gestos a su mínima expresión o a una expresividad controlable.



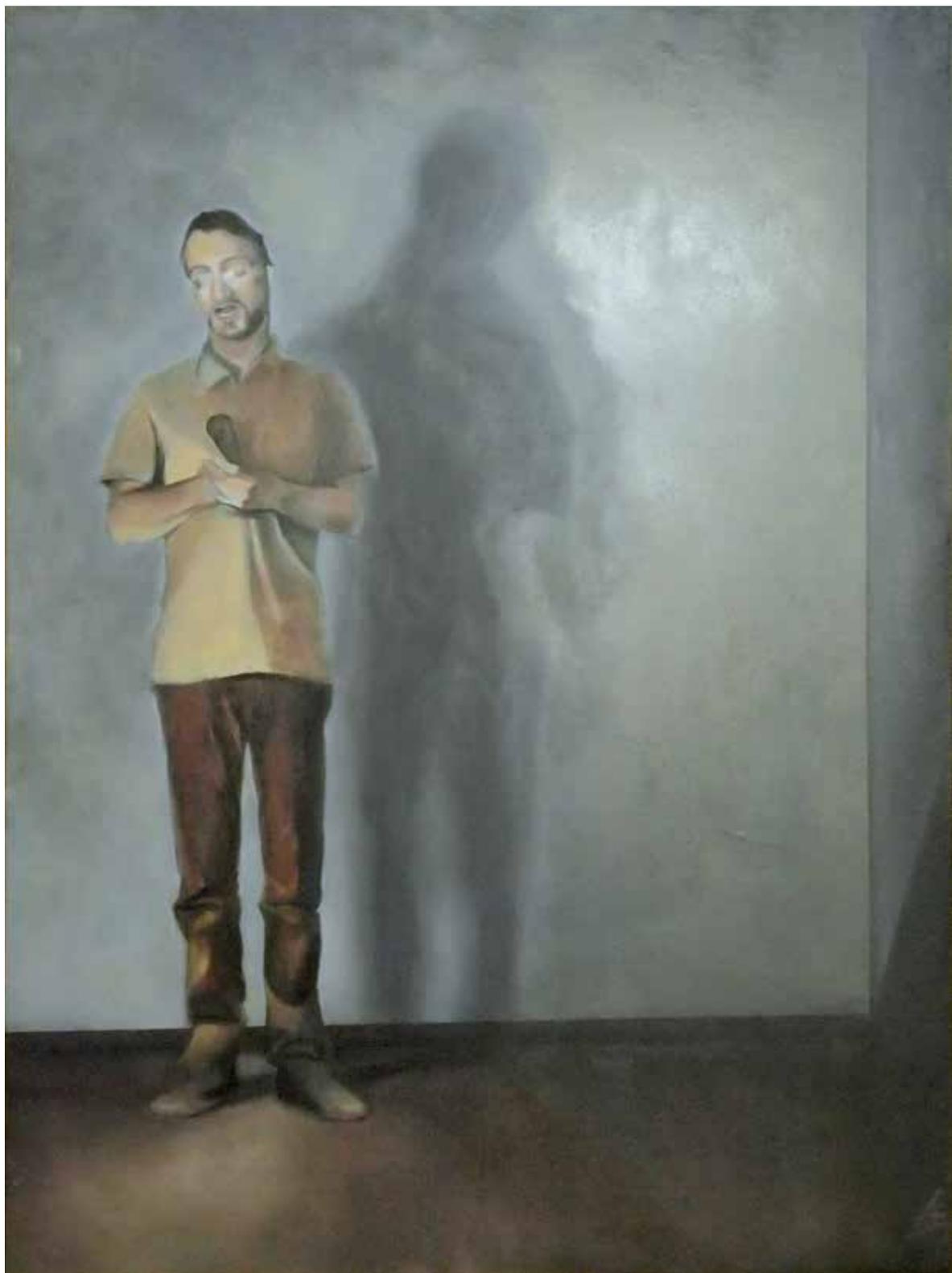


Fig.209 Andrea Lucio
'Iluminación II', 2011.



Fig.210 Andrea Lucio
'Iluminación II', 2011.

3.3. Tercera etapa procesual: rostro y gesto

3.3.1. El dibujo del gesto

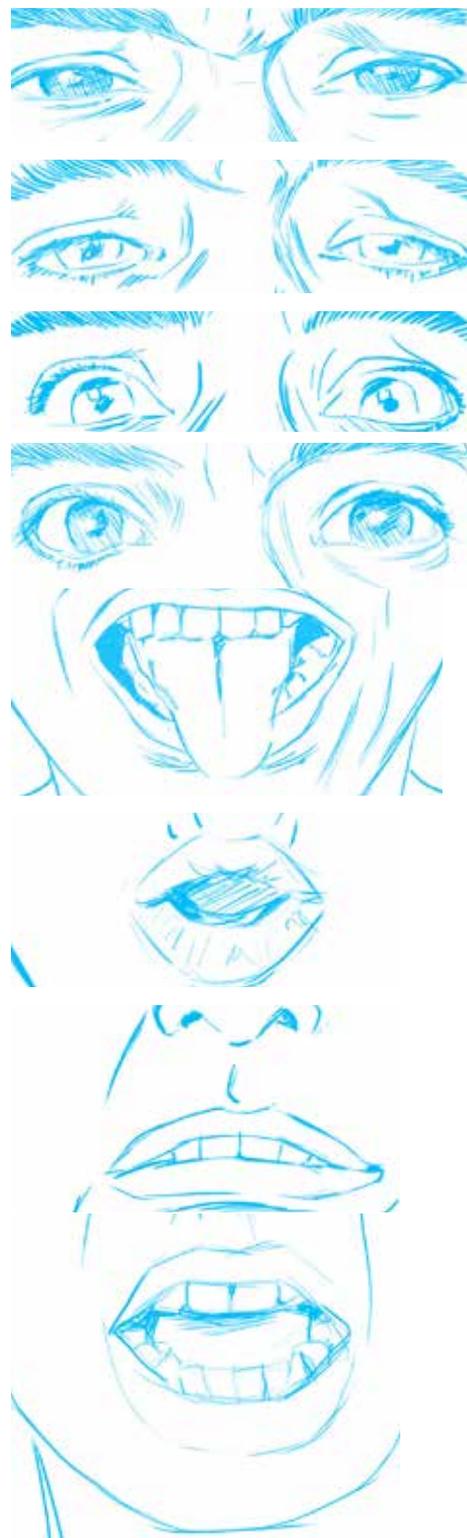
En el terreno de la representación del rostro tendemos a pensar su manifestación como una situación personal y arbitraria. Pero podríamos decir que no es así, la representación del rostro comprende dos planos culturales iniciales. El del pensamiento general implícito en el imaginario colectivo, del cual el artista no puede eludir y bajo cuya presión trabaja y el pensamiento cultural histórico que se pone en evidencia tanto en los sistemas de representación como en las elecciones formales y en las estrategias como en las prácticas realizadas.

A esos planos culturales habremos de añadir la influencia de la experiencia propia del rostro que sin duda marca al niño y posteriormente al adulto, siendo esta influencia muy potente pero sumamente inconsciente, de ahí seguramente su fuerza. Esta influencia se evidencia en el hecho de que la imagen propia marca sin quererlo la representación de cualquier posible alteridad. Las partes del rostro que dibujo sin tener a un modelo previo, tal como en la Fig.179, suelen parecerse a ciertos rasgos que podría reconocer en los míos propios.

Como ya se ha visto en el trabajo pictórico anterior la expresividad del rostro depende en gran medida de su contexto, diremos entonces que aunque es posible que separemos para la observación la imagen del rostro (Fig. 179) es necesario apuntar que este es un ejercicio que hace claramente teatral a la imagen por cuanto la sustraemos de cualquier contexto al que naturalmente solemos vincularla.

Quizás esta sea una de las primeras dificultades con las que pueda encontrarse la mayoría de disciplinas, que tal como nombrábamos en el capítulo del registro cognitivo del rostro, trabajen mediante un análisis segmentado. Este 'sin o con contexto' de la imagen no es mejor o peor simplemente connotan una diferencia clara a la realidad, teatraliza, y por tanto difícilmente podríamos decir que serviría para construir un conocimiento analítico del rostro.

No podríamos decir que alguien por estar siempre enfadado o con el ceño fruncido resultara ser una mala persona. Fijaros bien en los gestos de los rostros de la figura 178 ¿Podríamos decir que los rostros representan rabia, felicidad, sorpresa y miedo? De forma general podríamos decir que nos irradian cuatro gestos que luego de ser referencializados a los de rabia, felicidad, sorpresa y miedo, automáticamente se vinculan a estos. Pero lo



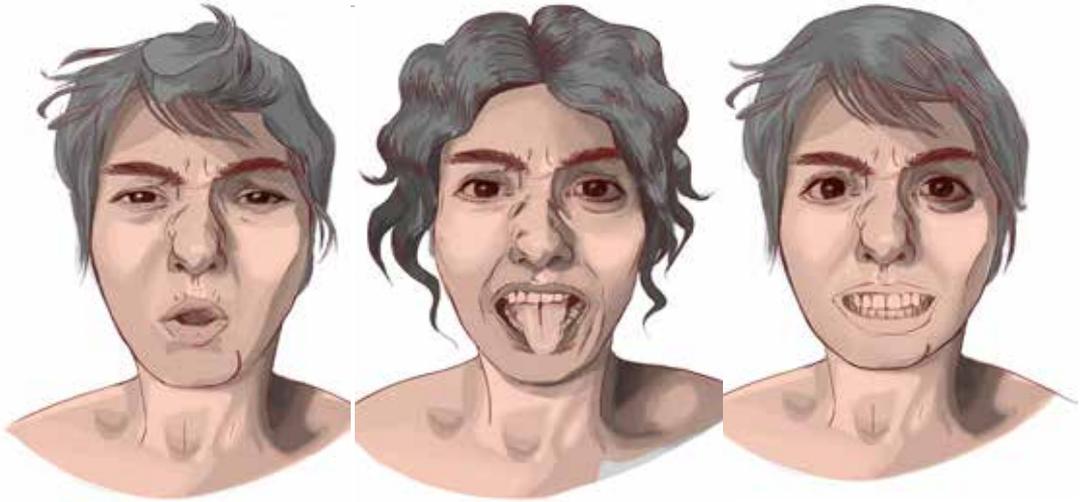


Fig.211 Andrea Lucio, 'Iluminación II', 2011.



Fig.212 Andrea Lucio, 'Iluminación II', 2011.



Fig.213 Andrea Lucio, 'Iluminación II', 2011.

cierto es que estas expresiones podrían referirse a muchos más aspectos de la vida cotidiana, así como la idea del ‘gesto de rabia’ podría vincularse a infinitas imágenes más en un solo rostro (Fig.179).

Volvamos a las imágenes de la Fig.179, tomando este mismo orden de expresiones dibujadas aquí podríamos decir que ¿Nuestra relación con los rostros sería de enfrentamiento, momento feliz, encuentro fortuito y espanto ante una cucaracha? Podrían estar definidos como parte de diversos acontecimientos aunque no sea completamente así representados cambiarían mucho si el cuerpo al cual pertenecieran estuviera en diferentes actitudes (Fig. 178 y 179) Evidentemente el rostro sigue referenciado a una actitud que al tener el ceño fruncido podríamos seguir relacionando a un enfado pero el contexto y por tanto la relación con respecto a la imagen cambia radicalmente.

De alguna forma reducir el gesto del rostro a un sentimiento único es nuevamente entender que habría una forma absoluta de identificar el sentimiento, de reducir la experiencia humana del sentir a una serie de patrones limitados. Difícilmente por tanto podríamos pensar que un gesto define una tendencia psicológica y menos que podamos descubrir una psicopatología a través de la expresión. Digamos que tanto para los gestos faciales como para los de manos u otros, hay una creencia popular sobre su interpretación intuitiva y por tanto, su comprensión universal.

Es por ello que la gestualidad ejerce una indudable fascinación para la mayoría de estudios sociales, su interdisciplinariedad se vincula con las corrientes menos racionales y normativas del pensamiento humano. En la práctica del dibujo no es evidente que el retratado actúe bajo el influjo de un sentimiento concreto, los intereses del pintor en el movimiento de un músculo, las proporciones y como esto actúa en relación a todo el rostro pero no en que el gesto tenga un nombre identificable, diríamos que la idea de ‘juzgar’ no aparece en el momento de la observación, ni la práctica del dibujo.

A pesar de que podamos asociar un gesto a un sentimiento, lo cierto es que la interpretación de la semiótica visual tiene ya un límite en el hecho de que tal como dice Charles W Morris “El retrato de una persona es icónico hasta cierto punto [...] porque la tela pintada no tiene la estructura de la piel, ni la facultad de hablar y de moverse que tiene la persona retratada”(1946). La interpretación en pintura es todavía más compleja si pensamos que nuestra experiencia pasa por aquello que vemos o sabemos, según el caso:

El artista Renacentista reproduce las propiedades que ve, el pintor cubista las que sabe (en cambio el público normal está acostumbrado a reconocer solamente las que ve y no reconoce en el cuadro las que sabe). Por lo tanto, el signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visibles), las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas.

(Eco, 1974, p.176)

Desde un punto de vista semiótico, la interpretación está regulada por la convención, por aquello que creemos saber del gesto; quizás podríamos decir que las posibilidades del dibujo y la pintura como práctica, están siempre en vías de desarrollo y son precisamente un dispositivo que evidencia las convenciones propias.

Según Eco es debido a la no normalización en la sociedad de la utilización de los códigos visuales –con respecto a los códigos del habla–, por lo que reconocemos un valor especial a aquellos que si los utilizan; como si “el que dibuja viene a ser un técnico del idiolecto porque, aún cuando utiliza un código que todos reconocemos, lo hace con mayor originalidad, utilizan-



do variantes facultativas, elementos de 'estilo' individuales⁴, en una forma que el que habla no introduce cuando ejercita su propia lengua" (Eco, 1974, p.184). Este valor pedagógico del dibujo y la pintura que se ha visto mermado por la idealización de la educación estética, es una tarea aún pendiente que intentó poner de manifiesto las vanguardias, enfocando su crítica fundamentalmente hacia la estética⁵.

4 Estos aspectos individuales y no adheribles mediante sistemas de codificación son quizás el espacio de menor argumentación de la teoría semiótica. Que podríamos delimitar en los espacios de confusión o expresión, donde la comunicación no es siempre el último fin.

5 Que ahora sabemos es capaz de restituirse en valor único independientemente de su relación con la realidad, relegando siempre el valor pedagógico a la anécdota.

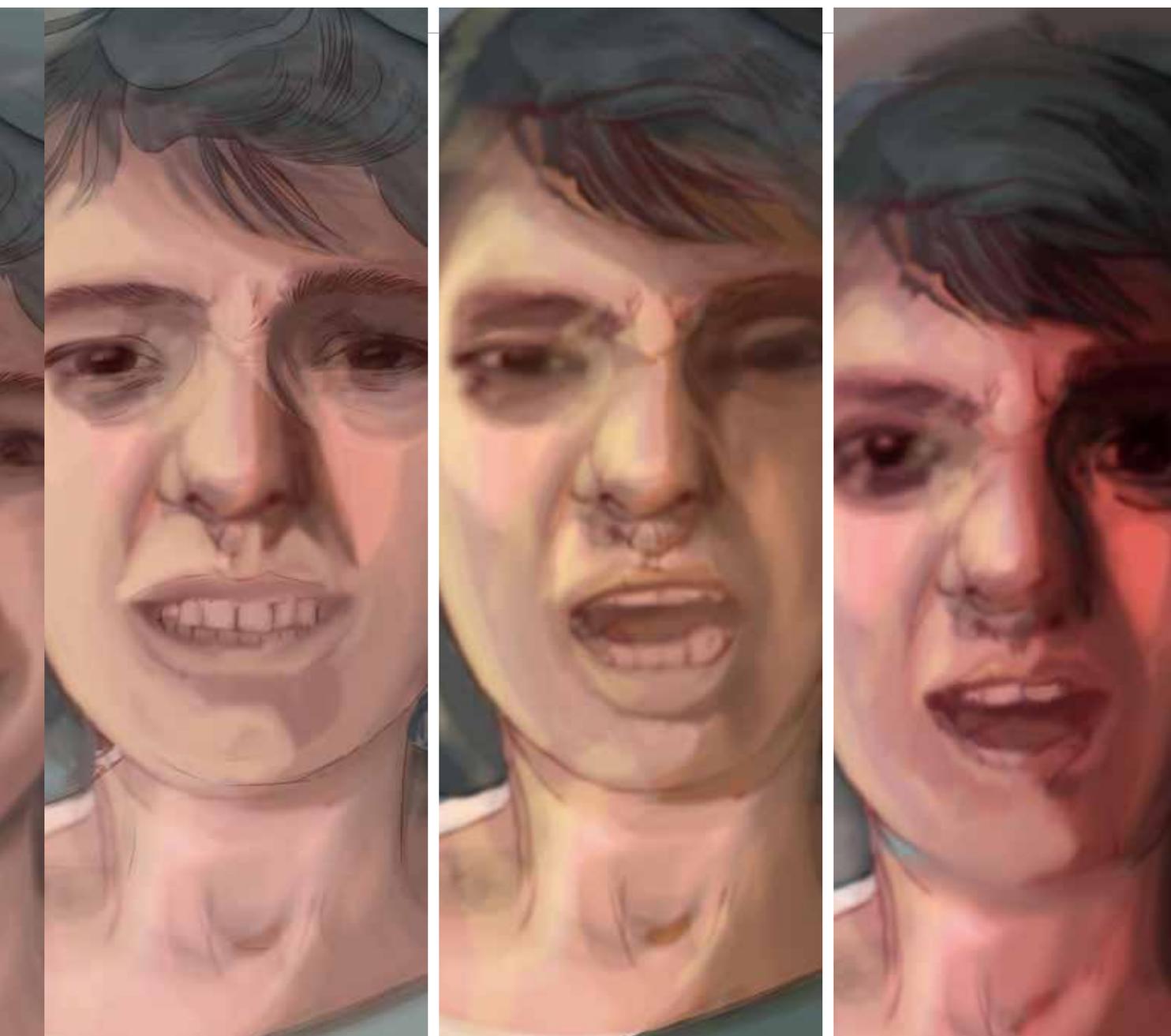


Fig.214 Andrea Lucio, 'Iluminación II', 201

Aunque es evidente que en las nociones de gusto o belleza existe para cada época convenciones que regulan nuestro criterio, sea seguramente este efecto el que hace que las reproducciones de los fisionomistas ahora se nos antojen como irreales y los dibujos de Louis-Léopold Boilly (Fig.36), personalmente, mucho más actuales, quizás por el parecido a una forma de interpretar las emociones de los dibujos animados de hoy en día.

La lectura de la imagen se inscribe en la de cierta época cultural, de hecho, es posible, como dice Eco, que cierta tradición de la expresión cómica que culmina en los cómics de hoy en día tenga sus orígenes en la pintura grotesca de Goya o Daumier y de allí, la relación estética que so-



Fig.215 Andrea Lucio
'Iluminación II', 2011.

lemos establecer con ella. Más allá de un estilo formal estético, dibujar significa una forma de entender y representar el rostro, que posee como tal una cierta genealogía que sin embargo es difícilmente rastreable porque se expresa en todas aquellas influencias 'artísticas' y culturales que plasma el pintor y lee el observador.

Un curioso experimento que se ha hecho sobre la transcripción de expresiones de la cara de los cómics [Canziani, 1965] ha dado unos resultados inesperados. Generalmente se consideraba que los dibujos de los cómics (piénsese en los personajes de Walt Disney y de LJacovitti) sacrificaban muchos elementos realistas para obtener el máximo de expresividad; y que esta expresividad era inmediata, de tal manera que los niños, más que los adultos, captaban las distintas expresiones de alegría, de terror, de hambre, de ira, de habilidad, etc., por medio de una especie de participación natural. El experimento ha demostrado que la capacidad de comprensión de la expresiones crece con la edad y con el grado de madurez, y es más reducida en los niños pequeños. Eso significa que en este caso la capacidad de reconocer la expresión de terror o de avaricia está en relación con un sistema de expectativas, con un código cultural, vinculado sin duda con los códigos de la expresividad, elaborados en otras épocas por las artes figurativas.

(Eco, 1974, p.180)

Hoy en día la relación del dibujo y la pintura están inevitablemente ligados al fuerte contacto con la interpretación de la expresividad a través de otros medios como la publicidad, el cine, los cómics, dibujos animados, etc. Muchos de estos medios han propuesto encuadres y formas de lectura que han influido a las perspectivas tradicionales de la pintura, los colores y la temática. Pintar fuera de las formas que se imponen a un tiempo puede resultar tan desagradable para un espectador que genera la misma sensación de un cuadro mal pintado: recuerdo alguna vez que se me dijo respecto a unos cuadros de pies (Fig.) que realizaba en la licenciatura, que el tipo de colores que había decidido utilizar ya no eran de este tiempo, quizás al lector como a mi pueda sorprenderle pero es cierto que hasta la paleta de colores cambia para cada época, lo cual no tiene que decir que no se pueda pintar con la paleta de la escuela de Amberes, por poner un ejemplo.

Efectivamente la utilización de determinados recursos es fundamental en el acto comunicativo, que es de alguna manera uno de los objetivos finales. Sin embargo, la belleza no es necesariamente el fin, lo obtuso o grotesco es también una cualidad estética significativa, aunque puede ser que con menos momentos gloriosos durante la historia del arte.



Fig.216 Andrea Lucio 'Oráculo I'. Óleo sobre tela, 80cm.x150 cm, 2011.



3.3.2. El proceso pictórico del gesto

a- Cuestiones pictóricas

En el proceso de un dibujo de un rostro, las primeras conclusiones hacia las cuales podemos apuntar es la gran diferencia existente entre los diversos procesos del cuadro, a pesar de haber planteado un dibujo (Fig. 174), el proceso de la aplicación del claro oscuro (Fig. 174) aportará valores que anteriormente en el dibujo del rostro no aparecían con tanta claridad, igual que en la aplicación del color otros nuevos factores, tales como la saturación o intensidad de los diferentes colores expresarán valores diferentes (Fig. 174).

Estas diferencias que son aplicables para cualquier cuadro darán a la pintura del rostro, sin embargo, una especial importancia a uno de sus grandes valores, el gesto. Ya que la sutilidad de este depende de las comisuras de los labios, la inclinación de los ojos o simplemente la marca clara de uno de los pliegues del músculo orbicular del ojo o músculo de la nariz.

Durante este desarrollo, diversos cambios habrán de ser aplicados hasta poder acercarse a la expresión deseada. Quizás el punto mayor de interés que puede revelar la expresión es aquella que limita entre uno y otro gesto, dando la impresión de vivacidad sin que caiga en un claro gesto identificable.

Frecuentemente se dice que es la 'magia', ese elemento extraño y escaso el que suele dar singularidad a la obra y este seguramente esta muy relacionado a la clara pretensión de algo que finalmente no es y que sin embargo puede expresar esa indefinición. Una *real teatralidad* a la obra.

b- Cuestiones de concepto

Tal como había verificado en los trabajos anteriores la influencia del contexto es fundamental. El planteamiento desarrollado en ésta obra que se produce en el 2011 era claramente una crítica política al FMI de la época y fue curioso ver como quienes reconocieron a Dominique Strauss-Kahn en la época –pocos– me preguntaban si le hacía un homenaje. Evidentemente mi intención era crítica y comencé a trabajar en una segunda pintura



Fig.218 Andrea Lucio Detalle 'Oráculo I'.



(Fig. 179) que terminaría durante el 2012 intentando hacer evidentes mis diferencias a partir de la construcción de un escenario que era el que simbólicamente yo pensaba estaba construyendo un organismo como el FMI.

Habiendo observado el proceso podemos decir que el primer intento de representación (Fig. 177), sobrio a pesar de tener el gesto pedante que le acompañaba por esa época a Strauss-Kahn, sigue siendo el acercamiento correcto. La 'sutilidad' a amén de los comentarios, de la segunda (Fig. 149) imagen no ayudan a construir un espacio más reflexivo donde depositar la mirada. La delicadeza en el discurso no significa que exista un posicionamiento político, existencial o crítico; que es el prisma bajo el que inevitablemente compone el artista.

Curiosamente esta percepción ha sido reafirmada gracias a los eventos en los que el propio personaje en la vida real ha sido relacionado. Strauss-Kahn fue posteriormente vinculado a un escándalo sexual que evidentemente primaría luego a su papel como representante del FMI y por tanto cualquier posible crítica a través de su vinculación con el FMI fue anulada.

Evidentemente los límites de cierta referencialidad de un personaje se terminan cuando el espectador no le conoce, lo cual en este caso será relativamente rápido pues no es un ícono de masas. En ese sentido el tratamiento formal de la obra sigue siendo mucho más interesante en la primera representación.

Este trabajo me evidenció formalmente que el carácter doble de la pintura es ya inherente a ella y que no es necesario verse forzado a desdoblarse el terreno de su autonomía. La denuncia no requiere una expresión explícita del conflicto social.



Fig.219 Andrea Lucio 'Oráculo III'. Óleo sobre tela, 2012.



Fig.220 Andrea Lucio 'Neolengua'. Digital, 20 cm.x 20 cm, 2011.

3.4. Cuarta etapa procesual: la acción

3.4.1. El acto de hablar y el personaje, acercamiento al rostro a través de imágenes virtuales.

Adentrándome en el concepto del rostro y su relación con la teatralidad me llevó a fijarme en el hecho de que el acto de hablar implica un momento crucial en la performatividad cotidiana en tanto que en este se despliegan todas las herramientas culturalmente adquiridas para expresar una idea.

En teatro, el estudio de los movimientos corporales y las gesticulaciones faciales son útiles como otra herramienta más de comunicación desde el escenario; el estudio de éstos movimientos faciales también es necesario para todos los personajes públicos que esperan comunicar un mensaje concreto y bien dirigido, como es el caso de los políticos o los periodistas.

En este sentido el trabajo de dibujo me llevó a identificar por lo menos dos formas de comunicación, una rápida, ordenada y repetitiva que suele vincularse a los políticos y algunos periodistas y otra lenta, confusa pero compleja que podría vincularse a filósofos, antropólogos y otros teóricos culturales.

Quien hace escuchar su voz es para poder transmitir un mensaje y en la base de esa transmisión de mensaje hay la creencia –aunque sea mínima– de una certeza, de un aviso importante, una cierta verdad que se desea transmitir en el discurso, una fuerza capaz de combinarse en otros discursos ya establecidos. Foucault



Fig.221 'Dirigentes VII', 2013.



Fig.222 'Dirigentes IX', 2013.





Fig.223 'Dirigentes X' y 'Dirigentes XI', 2013.



en “El origen del discurso” anota la violencia que es ejercida a través de todo discurso y el reforzamiento y dominio de ciertos discursos y prácticas sobre otras durante la historia:

Un principio de “especificidad”: no resolver el discurso en un juego de significaciones previas, no imaginarse que el mundo vuelve hacia nosotros una cara legible que no tendríamos más que descifrar; él no es cómplice de nuestro conocimiento; no hay providencia prediscursiva que lo disponga a nuestro favor.

Es necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad.

¿Es el discurso de hecho la única violencia moralmente posible? Si ello es así es entendible que quienes no suelen tener voz luchen porque su discurso sea escuchado con total convencimiento y quienes luchan porque su discurso continúe siendo el dominante también ejercerán la violencia.

La postura del actor o la interpretación de un papel de acuerdo al discurso que se quiera presentar como decía Goffman existe ya desde que existe un observador, el espectáculo –por decirle de alguna manera– se genera cuando quien habla sabe que le observan.

Hoy en día se espera que exista en el comportamiento gestual facial una especie de equilibrio entre la expresividad y el control que varía entorno al *discurso*, al que se adscribe el personaje público. Los políticos suelen querer transmitir mucho más una imagen de control por lo que sus movimientos corresponden a esa idea, aunque hay variantes también culturales como las que describe Roman Gubern que deben ser tomadas en cuenta (2001):





Fig.225 'Dirigentes V', 2011.

*El rostro impávido, testimoniando el control de las pasiones y de las emociones, se convirtió así en un atributo característico de la virtud protestante, mientras que la extroversión y la gran movilidad facial —que delataba falta de control de las emociones y vulnerabilidad al pecado— fue propia del catolicismo. Pero los jesuitas, desde la Contrarreforma, también valoraron la autorepresión psicológica, y uno de sus más ilustres miembros, Baltasar Gracián, prescribió la impassibilidad facial como virtud pública en *El cortesano* (p.41).*

En función del público, el discurso y lo que se quiera decir, el actor interpretará uno u otro personaje. Esta claro que nada tienen que ver los gestos y el comportamiento interpretado por un político, un presentador de televisión o un filósofo hablando para su auditorio. Probablemente el político intentará dar siempre una imagen mayor de control que los otros dos personajes, por ello puede que se permita mucho menos sonreír y que el escenario que le rodee fomente esa idea de jefe de Estado y patriotismos —es usual ver a los políticos acompañados de banderas o los colores distintivos de su grupo—. Por otro lado una periodista suele ser mucho más sonriente aunque suele gesticular mucho menos con las manos, tal vez porque la posición sentada dificulta ese tipo de movimientos pero también porque parecería mucho más pasional con los temas que habla, es decir que transmitiría una imagen menos objetiva e higiénica de los temas a tratar. Por el contrario un filósofo o un poeta en su escenario es de los tres personajes los que más se entregan al acompañamiento gestual del discurso, suelen marcar ciertos conceptos o definiciones con un enfático movimiento de manos, todo y ello hay que decir que algunas escuelas filosóficas son mucho menos expresivas, aún así los movimientos faciales suelen ser mucho más contundentes.

En función del público, el discurso y lo que se quiera decir, el actor interpretará uno u otro personaje. Esta claro que nada tienen que ver los gestos y el comportamiento interpretado por un político, un presentador de televisión o un filósofo hablando para su auditorio. Probablemente el político intentará dar siempre una imagen mayor de control que los otros dos personajes, por ello puede que se permita mucho menos sonreír y que el escenario que le rodee fomente esa idea de jefe de Estado y patriotismos –es usual ver a los políticos acompañados de banderas o los colores distintivos de su grupo–. Por otro lado una periodista suele ser mucho más sonriente aunque suele gesticular mucho menos con las manos, tal vez porque la posición sentada dificulta ese tipo de movimientos pero también porque parecería mucho más pasional con los temas que habla, es decir que transmitiría una imagen menos objetiva e higiénica de los temas a tratar. Por el contrario un filósofo o un poeta en su escenario son de los tres personajes los que más se entregan al acompañamiento gestual del discurso, suelen marcar ciertos conceptos o definiciones con un enfático movimiento de manos, todo y ello hay que decir que algunas escuelas filosóficas son mucho menos expresivas, aún así los movimientos faciales suelen ser mucho más contundentes.

Para concluir quiero citar unas palabras de Caro Baroja (1988): “La experiencia nos dice, en efecto, que ‘la imagen se vende’, que la impresión que produce un rostro frente a otro es decisiva, en momentos como el de la elección presidencial en los Estados Unidos, y que existe una técnica para realzar la imagen que hay que dar de un político o de un hombre que, en general, aspire a la popularidad. Lo que no hay es una técnica paralela para que, además, lo haga bien.” (p.284) En efecto los estudios de expresión facial pueden circunscribirnos a un determinado *discurso* pero no a la posibilidad de referirnos a un sistema capaz de juzgar.



Fig.226 'Dirigentes III', 2011.

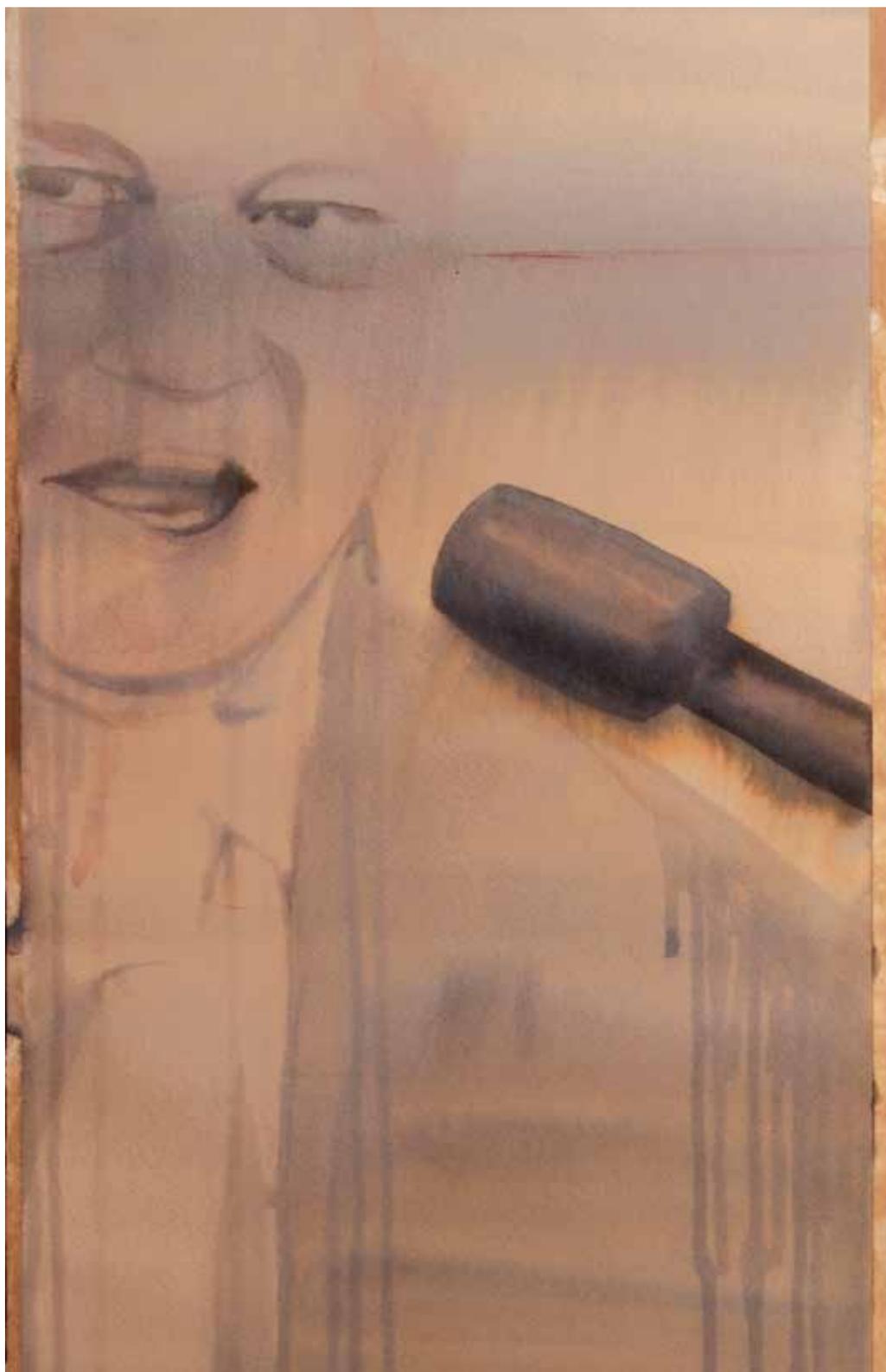


Fig.227 'Dirigentes IV', 2011.



Fig.228 'Dirigentes II', 2011.



Fig.229 'Dirigentes I', 2011.



Fig.230 Bocetos para el cómic de laioflautas, 2013.

3.4.2. El silencio y la historia, acercamiento al rostro a través de la experiencia.

Ervin Goffman dice que “Solemos interpretar, dar sentido a lo que experimentamos en función de un marco referencial, apoyado en anécdotas, estereotipos, vivencias, como una manera rápida de procesar información”.

Estas ideas preconcebidas también actúan en el hecho de pintar, quizás sea debido a ello que como parte de la necesidad de dar al dibujado un contexto puramente estético sentí la necesidad de hacerme consciente de la historia de aquel que dibujaba.

Después de haber pasado por una etapa dibujando e intentado pensar sobre los rostros mediáticos, tal como si fueran imágenes presentes pero luego inevitablemente vacías en la experiencia cercana; decidí hacer una crónica de los rostros que me parecían necesarios ser conocidos.

Habiendo leído y teorizado sobre el rostro como experiencia me parecía necesario, que además de los trabajos procesuales de diferentes rostros de la etapa de ‘Rostro y subjetividad’, pudiera acercarme a través de una idea de conjunto. Tales rostros, había pensado, no tendrán que negar la vida, el paso de su propia experiencia; así que los rostros de gente mayor podrían ser muy interesantes, además de en lo formal.



esa → comisión
de finanzas

aquí han habido
similares, en gracia
como por el batio a
los medios.

La privatización de ambulancias
comenzó hace muchos
años
→ Daniel "el niño"!!

Me jubilé
a jubilarme

María
Melina

Están deteriorando
como en la época
franca

tenían que dormir
fuera de casa después de
hacer huelga
37 años de lautas apor

Fig.231 Bocetos para el cómic de laioflautas, 2012.



Fig.232 Dibujo cómic de laioflautas, 2012.

PARTE I: IAIOFLAUTAS

En esta parte del trabajo procesual que parte a través de la relación de un grupo de gente mayor se dividirá, como más o menos a sucedido hasta ahora en dos experiencias dependientes de las conclusiones del trabajo anterior. Así como en el análisis de los rostros mediáticos de una primera parte del trabajo procesual me llevó a concluir que era necesario una segunda etapa –esta– que incluyera fundamentalmente el hecho del contacto.

De esta misma manera el primer trabajo de este apartado me ha llevado a trabajar sobre un segundo nivel más específico.

De esta forma el *acercamiento al rostro a través de la experiencia* se divide en una primera parte sobre el caso de los ‘iaioflautas’ y un segundo caso particular, el de ‘Antonia’.

En este punto de mi trabajo, conocí a los iaioflautas, no sé quien encontró a quien, pues las ideas se entrecruzan con tu propia vida y las conclusiones están muy ligadas a los sucesos que han podido cruzarse a la mirada de un momento concreto.

Por aquel entonces mi relación con las expresiones de cambio político ciudadano eran muy intensas y en cuanto pensé que el rostro de una mujer o hombre mayor, era dentro de todos los rostros el que posiblemente más intensamente me interpelaría como ser humano; se me ocurrió que conocer a los iaioflautas podría ser una experiencia muy importante para hablar de la alteridad del rostro.

Durante semanas estuve haciendo bocetos de las asambleas de ‘iaios’, conociéndolos un poco y luego me decidí por hacer algunos retratos a lápiz y bolígrafo. Ayudándome de otros bocetos y fotografías complementaba una corta exposición del retratado al natural. De esta forma llegué a elaborar unas decenas de dibujos que con el tiempo se expresaron como la forma de crear el escenario donde yo y los retratados generábamos un escenario, un lugar y una actividad antes inexistente. Más allá de esta actividad procesual de construcción de un espacio, la actividad del dibujo se llenaba por esos días de las anécdotas de una generación que en España me era desconocida, y que comenzaba a reconocer en anécdotas de años de hambre, clandestinidad y valentía. Los nuevos acontecimientos que les habían hecho volverse a reunir y dar su apoyo a las nuevas generaciones, dotaban mi concepción sobre ellos de un halo especialmente emotivo.

De alguna manera, dibujar esos rostros, durante horas y días era conocer a tu interlocutor por poco que hablara; construir un lugar de afecto en el que mediaba nuestra simple presencia, el estar ahí, compartiendo un lugar cuya única pretensión era construir el registro de ese momento, el retrato. Ese registro, al que no llegarían nunca las palabras. La fuerza emanaba, en cambio, de un espacio creado entorno a la mirada y a la falta de explicación del lenguaje que se concentraba en un dibujo. Después de compartir este espacio, que por la escusa del retrato no había dado, cualquier relación parece haber quedado en stand-by.

De esa experiencia de dibujos y de la producción de



Fig.233 Cartel hulga iaioflautas, 2012.



Fig.234 Dibujo cómic de laioflautas, 2012.

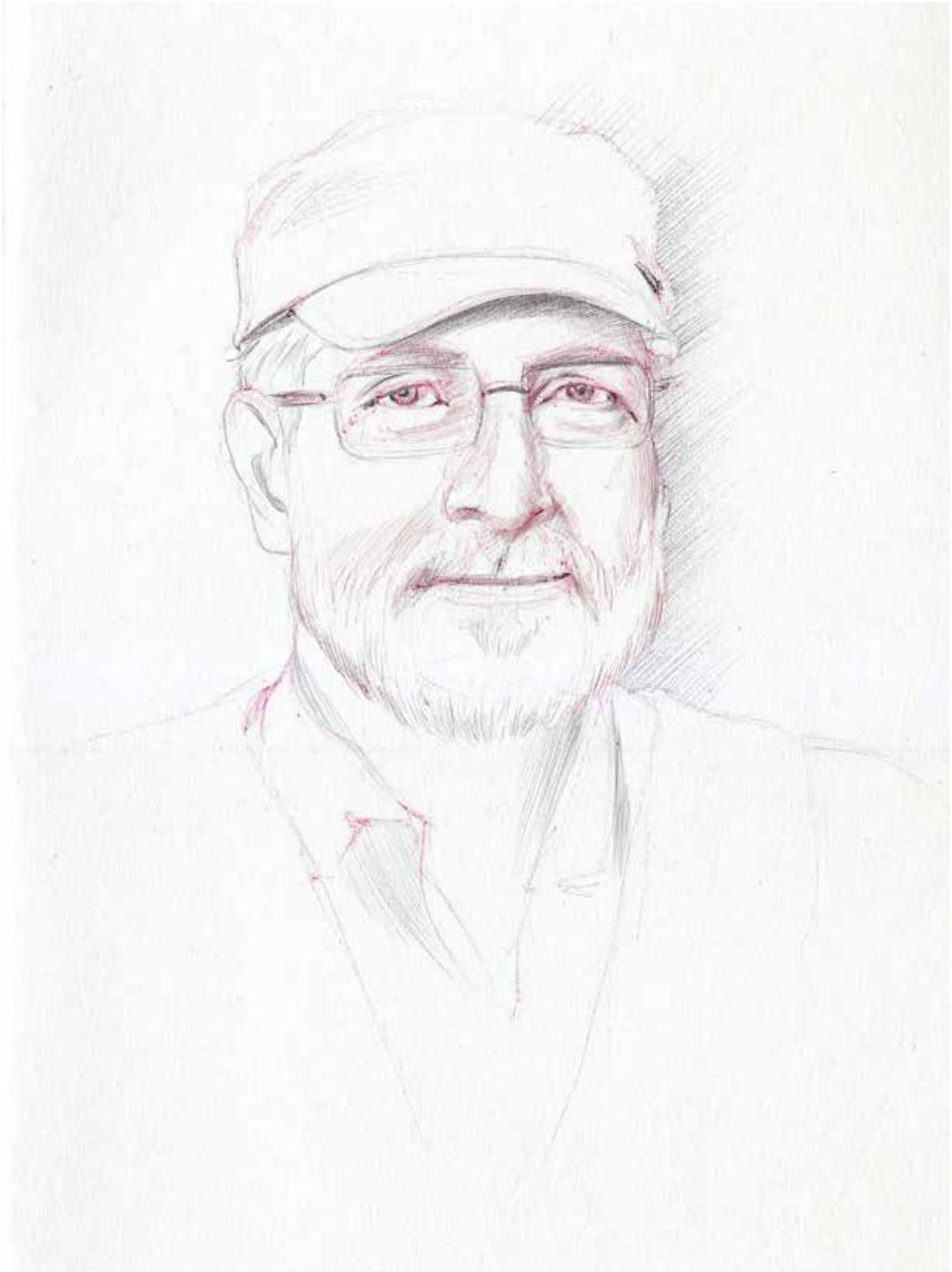


Fig.235 Dibujo cómic de laioflautas, 2012.

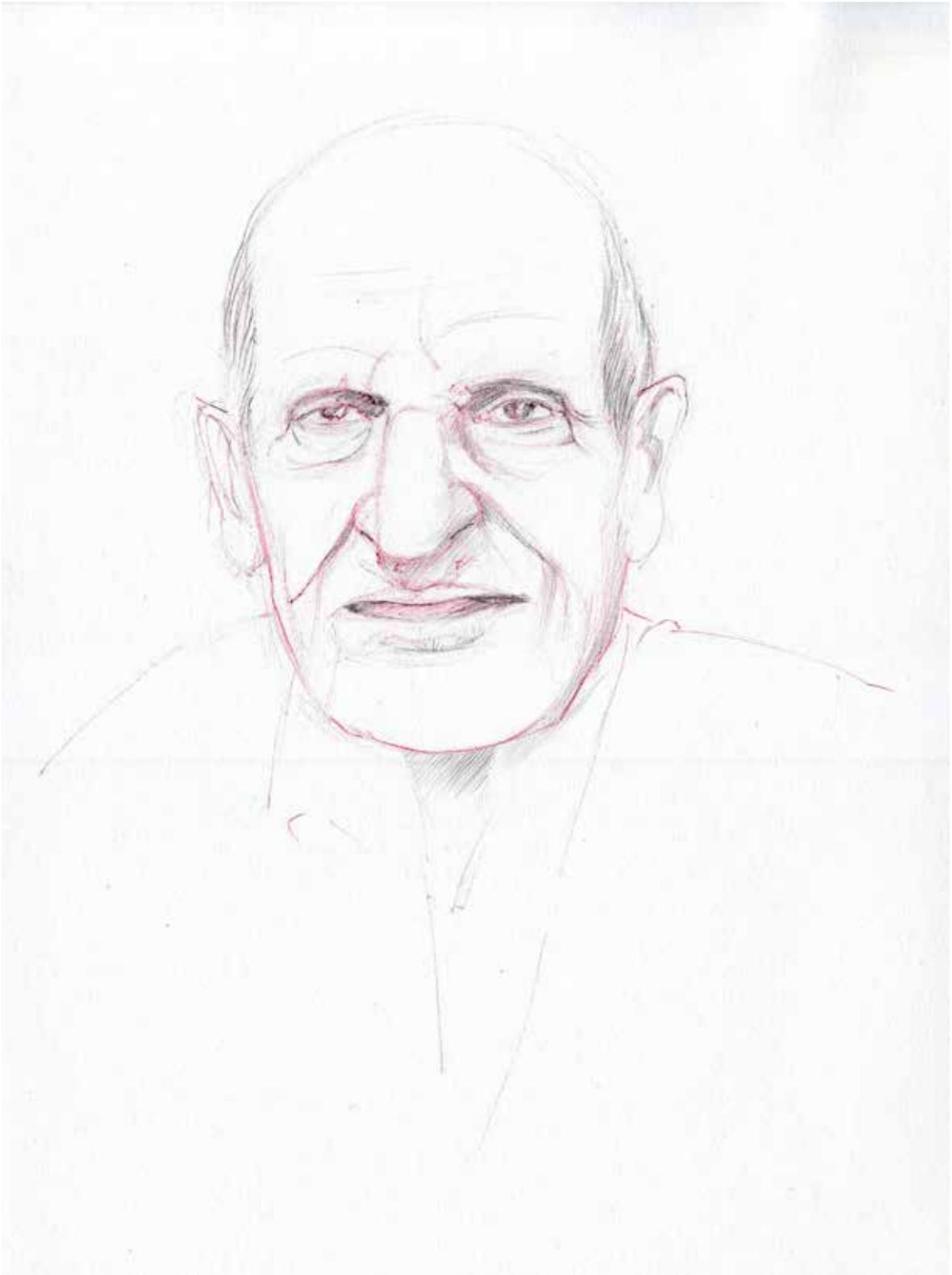


Fig.236 Dibujo cómic de laioflautas, 2012.



Fig.236 Dibujo cómic de laioflautas, 2012.

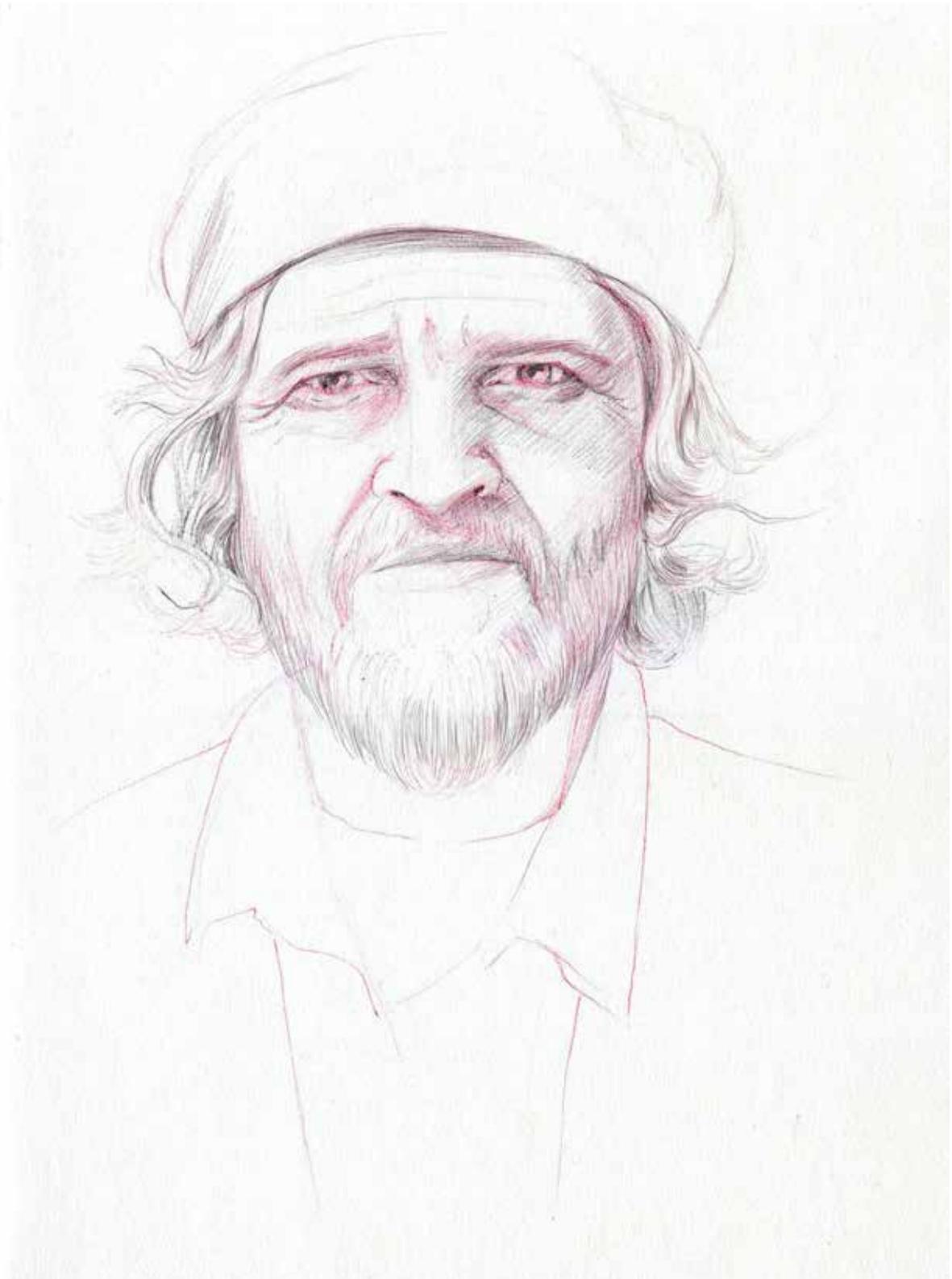


Fig.237 Dibujo cómic de laioflautas, 2012.

un cartel para construir simbólicamente lo que estaba sucediendo con la experiencia de los iaioflautas y la necesidad de que otro más se sumaran, decidimos crear el cómic 'Iaioflautas'. Una experiencia que pretendía compartir a partir del relato los acontecimientos fuertemente emotivos que compartimos durante esos días.

La misma distancia entre las palabras y los hechos que empuja de alguna manera este trabajo empujó la idea de construir el cómic, la dificultad de comunicar un estado emotivo a través de formas puramente académicas me llevó a explorar formas que estuvieran a medio camino entre la imagen 'pictórica' y el texto. Quizás también intentando descubrir que el lenguaje expresivo es inmensamente infinito, desde la poesía hasta el dibujo, pasando por el cómic, todas las formas expresivas no bastan para poder representar un experiencia crucial de nuestra vida.

Quizás a través de este pensamiento, el acercamiento filosófico de Lévinas pierda cierta resistencia y distancia; los rostros, los otros, una cierta idea de comunidad suele acompañar los eventos felices durante nuestra vida. Comenzando por nuestros padres, pasando posteriormente por toda la gente a la que queremos, el rostro acompaña el enamoramiento y los eventos de nuestra vida que se han marcado a través de la magia, sin palabras.

La imaginación es precisamente ese terreno donde la razón no penetra, de nuevo el esfuerzo de muchos escritores y filósofos de señalar los peligros de la interpretación con respecto a territorios como los de la imaginación cobran nuevamente relevancia.

Sin embargo esta tarea de traducir una idea es la que aquí me ocupa y por tanto un nuevo lenguaje complementario como el cómic se me reveló como una estrategia más para acercarme a esa idea. Sin pretensiones la idea del cómic se me presenta como *transparente* en la posibilidad de acercarme a unos rostros, tal como decía Susan Sontag en su libro, *Contra la interpretación*: "La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son".

De nuevo creo que es importante ofrecer una lectura corta a estas palabras, en cuanto son fundamentales para el desarrollo hacia el cual nos hemos dirigido en este trabajo.

A través de las palabras de Sontag: "las cosas tal como son", podríamos leer que aparece la idea de 'verdad', esta idea tan confusa en la representación actual por cuanto se ha cargado del mito de la razón, no debe ser leída desde mi punto de vista, sin tener en cuenta la medida del tiempo. 'Las cosas tal como son' solo pueden ser medianamente entendidas como 'verdad' en mi lugar y momento concreto. Y el intento por reproducirlas es la mayoría de veces, simplemente, el precario intento de querer atrapar el tiempo que no volverá.

Quizás crear hoy en día es, más bien, una estrategia. La cual a través de diferentes formas intentan atrapar y narrar eventos de la experiencia para intentar recordar, evocar porque si tenemos algo seguro es que olvidamos y de ahí nuestra necesidad de recordar

El tiempo de nuestra vida está mucho más dividido y marcado por acontecimientos que compartimos con otros, que por fracciones de treientos sesenta y cinco días, y sin embargo no parecemos ser tan conscientes de que el tiempo depende de nuestras vivencias, de nuestros recuerdos, gran parte de la sustancia de la vida depende de la consciencia de estar vivos, la felicidad existe en gran medida porque tenemos consciencia de haber sido tristes. La excusa de la aparición de monstruos, cybors o robbots en la mayoría de grandes libros de ciencia ficción, como *Frankenstein* o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, es el preguntarse por un organismo humano sin memoria; en otros términos, sobre la sustancia de la que depende la humanidad del hombre.

Quizás sea un trabajo como *Sobre el tiempo* de Norbert Elias el que ha ayudado en esta parte de mi investigación, su trabajo nos permite ver la importancia de la acción humana, de la invención del tiempo y el relativismo en relación a toda la historia de la humanidad:

Alguna vez leí la historia de un grupo de hombres que ascendían cada vez más por una desconocida y ya de por sí alta torre. Las primeras generaciones lograron subir a la quinta planta, las segundas a la séptima, las terceras hasta la décima. Con el tiempo, los descendientes llegaron al centésimo piso. Y entonces se vino abajo la escalera. Los hombres se instalaron en la centésima planta y con el tiempo se olvidaron que sus antepasados habían vivido siempre en un piso inferior y no recordaron más cómo habían llegado a esa altura. Se veían a sí mismos y al mundo desde la perspectiva de esa planta, sin saber cómo se había llegado hasta allí. Más aún, consideraban como simplemente humanas las representaciones que se hacían desde la perspectiva de su planta. El esfuerzo inútil por resolver un problema que en el fondo es simple, como el del tiempo, es una prueba de que se olvida el pasado social. Por el contrario, cuando se acuerda uno de él, se descubre uno a sí mismo.



Fig.238 Andrea Lucio, Cómico de 'aioflautas', 2012.

tuábamos un evento en nuestra propia historia, como significativo en nuestro propio tiempo.

Desde julio del 2012 la posibilidad de hacer una historia narrada en imágenes del surgimiento de un grupo de abuelos, llamados “Iaioflautas, me embarcó en una tarea que creía pertinente para el doctorado, elaborar esbozos de varios de sus rostros como parte del estudio para narrar la historia del surgimiento de un grupo de abuelos.

El cómic de los iaioflautas surge con la idea de dejar un registro visual de los movimientos sociales que surgen a raíz del 2011 en España. Esta necesidad de construir un relato común surge desde varios dispositivos políticos pasado un año, cuando vemos que nosotros mismos tenemos que hacer memoria, por un lado para recopilar los eventos que se han sucedido con rapidez desde el estallido social del 15M. Con la consciencia de que la historia se construye y ello empuja a que el movimiento social relate su historia desde su propia perspectiva, intentando revertir la idea de que “quienes quedan en la historia son los ganadores”, según el criterio de los dominantes.

A partir de los retratos que realicé a lápiz y tinta (Fig.38) y los bocetos a lápiz en los espacios cotidianos de reunión de los iaioflautas, se fue gestando la idea de intentar crear un personaje único a partir de varios de ellos. Esta idea se produjo por una mera necesidad narrativa, que pretendía resaltar los eventos históricos y describir los emocionales con una cierta unidad.

La experiencia del cómic contribuyó en este trabajo con una serie de retratos de los cuales solo algunos han sido incluidos;



Fig.239 Cómic de 'Iaioflautas', 2012.



Fig.239 Cómec de Iaioflautas, 2012.

en un primer momento mi propuesta había sido simplemente incluir los retratos para elaborar un libro de artista pero con el tiempo la posibilidad de narrar unos momentos que creíamos tenían el suficiente valor de un acontecimiento, nos dirigió hacia otros caminos.

El cómic recorre de la mano de Alex y Albert – un nieto y un abuelo, ambos personajes ficticios–, los eventos que dieron vida a los Iaioflautas después de mayo del 2011. Los dos personajes condensan la experiencia de muchos de los abuelos y jóvenes reales que por aquel entonces contaban sus historias en las plazas y luego en el Ateneu Roig.

Alex y Albert habían compartido hasta ese momento solo aquello que la cotidianidad les obligaba, pero la escasez de los tiempos les ayudará a ser el uno para el otro aquello que nunca se habían planteado ser. Tanto para Alex como para su abuelo, el 15M transforma esa sensación de inconformidad en una postura activa; su proceso de emancipación social les lleva a hablar de una sociedad que ya no les incluye. ¿Lo increíble? Que como ellos otros ciudadanos se reúnen para pensar colectivamente el sentirse fuera de lugar.

El cómic, es una ecuación más de la lectura de la realidad, de los episodios que han acompañado a los @Iaioflautas a través de su primer año de actividades que visibilizaban un escenario de injusticia económica.

Los Iaioflautas crearon diversos registros que circulan en Internet con una narrativa en base al hecho de actuar y twittear en directo cada una de sus acciones. Pero ha sido muy estimulante y de una significación especial todas las historias paralelas que ayudan a entender el espíritu Iaiofláutico, las experiencias personales de algunos de ellos y su vida anterior a la democracia. Muchos de los Iaioflautas tienen un pasado de resistencia durante el franquismo y esas experiencias son las que les convierten ahora en posibles super héroes, la experiencia cercana de algo que para nosotros –aún haciendo el mejor intento de abstracción– resulta lejano.

De la intervención creativa que acompañó este proceso puede destacar que este evento me proporcionaría no solamente el gusto por dibujar otras historia en este formato, sino también por acercarme a otro tipo de lugares donde creía que podía haber alguien al que dibujar, el mundo entero estaba abierto a esa posibilidad.

También que las posibilidades de narración son infinitas y también sus aplicaciones y que por tanto zambullirme en una experiencia nueva que compartía el texto como es el caso del cómic conllevaba prestar a otro tipo de variables que antes me eran indiferentes como es el caso de la secuencia como forma expresiva, sobre este hecho es muy interesante el trabajo de análisis de Umberto Eco (1962, p. 152-200) de presentación de un personaje – Steve Canyon– mediante la secuencia que realiza su autor Milton Caniff.





Fig.241 Dibujos cómic 'Antonia', 2014.



Fig.242 Imagen de 'Antònia La lluitadora feliç', 2014
Realización: Ari Giménez para 'Disticte15'

Luego del trabajo de laioflautas que partía de la necesidad de retratar un cierto espíritu de colectividad a través de un grupo de personas, decidí que era necesario adentrarme a la historia particular de algunas de estas historias. La de Antonia Jover me pareció muy significativa y surgió posteriormente la posibilidad de trabajar su historia en cómic junto con material audiovisual de la mano de un proyecto de 'Districte15'. El cómic suele ser bastante más conciso con el texto que otras expresiones literarias, por una cuestión espacio, en cambio añade la información del dibujo que aunque sencilla es rica en matices, esta sencillez se aprecia en el hecho de que con un golpe de ojo, el espectador reconoce espacios y personajes, sin embargo puede volver a la imagen y descubrir nuevas cosas o simplemente admirarla durante largo tiempo sin que sean agotadas las propiedades enriquecedoras del cómic; a ello podríamos atribuir el interés que despierta cada vez más el cómic dentro de los circuitos informativos de la prensa, en mi caso en particular soy llamada con cada vez más frecuencia a participar en pequeñas piezas informativas que por ser cómic suelen tener gran popularidad entre el público.

Además de la realización de retratos para la historia de Antonia Jover, también trabajamos en otro personaje, el fotógrafo de la prisión de la 'Modelo' Fernando Toro Botero, que finalmente nunca se desarrolló como historia de cómic.

La historia de Antonia Jover (Fig. 101) que ya había conocido a través de la realización del cómic de laioflautas, relata brevemente su relación con la clandestinidad en su juventud. Los textos sintetizados por Jordi de Miguel, me han permitido centrarme en el rostro y la figura de Antonia, aunque ha sido necesario para ello organizar varias sesiones donde se grabaron y realizaron varias entrevistas sobre su historia en general. En cada una de las sesiones también se realizaron dibujos desde varios ángulos, distancias y distintos entornos.

Todo el material grabado fue transcrito por Jordi de Miguel y se decidió las partes fundamentales, sobre todo descriptivas, que nos pudieran ayudar a narrar los eventos de su historia. De alguna forma mediante sus vivencias era posible hacer un retrato más complejo más allá del puramente visual, intentando transmitir la complejidad o diferencia de otros tiempos.

La historia

Como ella misma definiría sobre su historia *Mi vida son seis o siete vidas en una*: "Fins els tres anys he estat a la presó. Dels tres als 8 vaig estar amb els meus tietst i àvia a Alcalà. De 8 a 11 vaig viure amb la mare a Ventas, Madrid", después viviría con su padre y con diversos personajes que entendieron que la única forma de poder seguir defendiendo sus ideales era de forma clandestina.

Evidentemente narrar es discriminar, es escoger dentro de todos los valores posibles una his-



Fig.243 Imágenes de 'Antònia La lluitadora feliç', 2014. Realización: Ari Giménez para 'Districte15'





Fig.244 Imágenes de 'Antònia La lluitadora feliç', 2014. Realización: Ari Giménez para 'Disticte15'

toria que recoge algunos elementos de la historia del otro y otros elementos los descarta. Podríamos decir que la historia es hermana de la memoria y como esta última, debe olvidar para poder preservar; como el personaje de Borges, *Funes el memorioso* (1944), quien al recordar todo objeto y todo fenómeno con una memoria prodigiosa y detallada comenzó a dejar de vivir y pensar, de tanto recordar.

Esta labor entristece al deseo objeto de contar *La Historia* (El rostro) pero si, como hemos dicho, asumimos que no hay unidad propiamente dicha, sino solamente construcción de continuidad, este evento nos resulta inseparable de la condición misma de la vida, el lenguaje y la comunicación.

De las palabras de Antonia rescatamos sus ideas sociales, en las que tal como ella decía:

Si he abrazado estas ideas es porqué se lo que es vivir en una sociedad, lo que sería vivir en una sociedad socialista: que es el respeto entre las personas, el compartirlo todo. Mi madre, mi padre y yo hemos participado igualmente en el negocio, en las discusiones políticas, en todas las conversaciones. Entonces yo sí por una parte he estado aislada de la juventud, digamos, pero por otra parte he vivido esa vida de coherencia, esa vida socialista en la que todos participamos de todo. Y con Gregorio cuando vino pues actuaba igual.

Entonces tanto de mi padre como de Gregorio he aprendido esta coherencia, esta honestidad y este respeto por los demás. Si no ver que las personas actúan como hablan y yo en mi casa no he visto en la cuestión de si mujer o hombre o la cuestión de diferencias de género, no han existido. Todas estas cosas, es esa sociedad nueva en la que todos vivíamos bien.

Durante la época de clandestinidad el ajedrez era la posibilidad de salir fuera de casa, su mayor herramienta de distracción, de relación con otros y de expresión:

Me decían que tenía un juego muy violento, muy de ataque; pero yo creo que me salía la rabia interna que tenía porqué no podía participar...este ímpetu juvenil que no puedes participar en las luchas pues lo lanzaba en el tablero. Me preparaba unas partidas sanguinarias de mucho ataque y eso hacía que me destrozaban o destrozaba. Me duraban poco las partidas. También me sirvió para ir cogiendo un poco de paciencia, de decir "cuidado no te precipites que sino pierdes la partida". Si también te impacientas en la vida en...Todo, la clandestinidad también te sirve de esto: te sirve de guardar, no hablar lo que no tienes que hablar, de cargarte de paciencia y esto al final también te marca de decir "no; cuenta hasta cien antes de decir las cosas",no?

Cuando no luchas activamente y estas en casa, es una de las cosas que sufro. Si hay algunos momentos...De tanto en tanto necesitas la soledad, pensar...pero

necesitas aportar para ser feliz. Yo me siento más feliz cuando estoy con la gente luchando. Aunque a corto plazo no tenga beneficios, a la larga siempre queda algo. Me siento bien.

En el momento que luchas ya tienes la recompensa de luchar y participas y estás a gusto con las personas que luchan. No existe, para mí no existe. Recíproco no. Quizás me he trabajado un poco esto: pienso que si tienes un amor generoso es lo mismo, tu eres feliz amando, pero si tienes un amor generoso no esperas...ya eres feliz. Si tu amas ya eres feliz. Pues esto es lo mismo, si tu luchas ya tienes la recompensa en la lucha.

Consideraciones generales

En concreto, este trabajo, está en vías de poderse convertir en un trabajo más extenso, o bien a partir de la experiencia de estas crónicas esperamos desarrollar con Jordi de Miguel un grupo de relatos cortos sobre la alteridad; o bien un trabajo biográfico en ilustración de la figura de George Orwell, especialmente durante su tiempo en España.

El desarrollo de cualquier trabajo práctico exige un tiempo que supera siempre al tiempo de la idea o de las elucubraciones e hipótesis de este trabajo. Su expresión es a veces mucho más modesta en el campo del discurso de la imagen y en cambio mucho más extensa en el campo de la experiencia, de ese campo del que podríamos decir se nutre la idea base de este trabajo, la alteridad. La alteridad es sobre todo materia viva y su expresión suele trabajar con los recuerdos.

En referencia a la experimentación con otras formas expresivas como el cómic; ha sido muy interesante la construcción de otros intereses creativos a través del otro que a priori no me interesaban, acercándome a historias que habiendo no participado en ellas, las hacía más a través de la investigación, la síntesis y el recuento de los sucesos a través del dibujo.

He de decir que durante este trabajo mi acercamiento a formas narrativas visuales como el cómic ha influido en mi estilo actual, como no podía ser de otra manera.

Algunas prácticas culturales ya definen la riqueza de la posibilidad que establece la alteridad, como un clima, tal como decían en una conferencia uno de los gestores de la Casa invisible: “La Casa Invisible es un caldo de cultivo, un clima, un ambiente. Es una matriz para que la gente se produzca a sí misma, conociendo al otro. A veces de forma conflictiva, a veces de forma amistosa; pero es en esta fricción de lo problemático donde encontramos un espacio fértil (también frágil) para la creatividad y la inventiva”.



Antonia Jover 75 años laioflauta

GuiÓN: JORDI DE MIGUEL
DIBUJO: ANDREA LUCIO

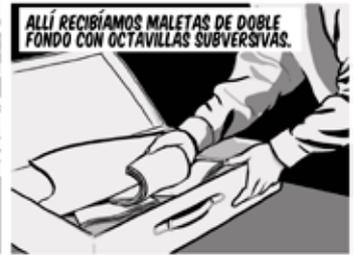
LA LUCHA ANTIFRANQUISTA HA MARCADO TODA MI VIDA. MIS PADRES FUERON ENCARCELADOS DURANTE LA GUERRA CIVIL Y YO CRECI EN UNA PRISION HASTA LOS TRES AÑOS.



CUANDO NOS REENCONTRAMOS TODOS, NOS INSTALAMOS EN BARCELONA, PERO NUNCA DEJAMOS DE MILITAR EN EL PSUC PARA DERROCAR LA DICTADURA.



PRIMERO COLABORAMOS DISTRIBUYENDO INFORMACIÓN. HASTA 1960 TUVIMOS UNA ZAPATERIA EN EL POBLENOU



ALLÍ RECIBIAMOS MALETAS DE DOBLE FONDO CON OCTAVILLAS SUBVERSIVAS.



LUEGO YO SALÍA CON MI PADRE A REPARTIRLAS. TENÍAMOS VARIOS PUNTOS DE CONTACTO EN LA CIUDAD: LA MAQUINISTA, EL ANTIGUO MERCAT EN LA CIUTADELLA...



PERO A FINALES DE LOS 50'S EMPEZARON A CAER MUCHOS COMPAÑEROS. EL PSUC DECIDIO REORGANIZAR LA LUCHA CLANDESTINA Y NOSOTROS CERRAMOS LA ZAPATERIA.

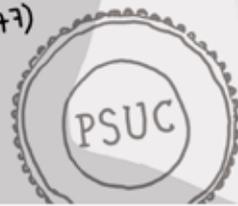


ENTONCES NOS PIDIERON QUE ALQUILÁRAMOS UNA CASA DONDE PODER ESCONDER A LOS DIRIGENTES DEL PARTIDO



ASÍ FUE COMO EN 1964 GREGORIO LÓPEZ RAIMUNDO VINO A VIVIR CON NOSOTROS 79120309

Gregorio Lopez Raimundo
SECRETARIO GENERAL
(1965-1977)



LA CASA DE LA CALLE PARE CLARET ERA IDEAL: CASI NO TENIA VECINOS Y, AL SER EXTERIOR, NOS PERMITIA COMUNICARNOS CON GREGORIO A TRAVES DE LAS PERSIANAS.



PERSIANA ARRIBA= NO HAY NADIE

PERSIANA A LA MITAD= HAY GENTE PERO SE PUEDE PASAR

PERSIANA ABAJO= PELIGRO, NO ENTRAR



DURANTE LOS DOCE AÑOS QUE GREGORIO ESTUVO CON NOSOTROS, YO LE HICE DE SECRETARIA. LE PASABA A MAQUINA LOS DOCUMENTOS POLITICOS QUE EL ESCRIBIA.



POR ENTONCES YO ERA MUY JOVEN Y SE HACIA DURO VIVIR EN ESAS CONDICIONES. NO PODIA TENER AMIGOS NI PARTICIPAR EN MANIFESTACIONES



POR ESO CONVERTÍ EL AJEDREZ EN UNA VÍA DE ESCAPE DONDE LANZAR MI RABIA Y MI ENERGIA CONTENIDA. JUGUE MUCHO Y EN 1969 INCLUSO LLEGUE A SER SUBCAMPEONA DE ESPANA, GRACIAS A LAS ENSEÑANZAS DE MI PADRE.



TAMBIÉN EL ME HABÍA ENSEÑADO A VER LA VIDA DE OTRA FORMA. TODAVIA RECUERDO LA CONVERSACION QUE TUUVIMOS EN NUESTRO REENCUENTRO. YO TENIA 16 AÑOS...



ESTUDIARÁS Y APRENDERÁS OTRAS MANERAS DE VIVIR MAS JUSTAS QUE ESTA, PERO TIENES QUE LUCHAR POR ELLAS

ERA UN LENGUAJE NUEVO PARA MI...



Fig.246 Andrea Lucio Crónica de 'Antonia Jover', 2014
 Realización: Andrea Lucio y Jordi de Miguel para 'Disticte15'



Fig.247 Crònica publicada en el periòdico La Directa 15/10/2014

PARTE III: CRÒNICAS DIBUJADAS DE EVENTOS

Presentaciones de la nueva versión del periódico La Directa (Fig. 247) y actos de presentación de partidos políticos como CupGirem y Barcelona en Comú.

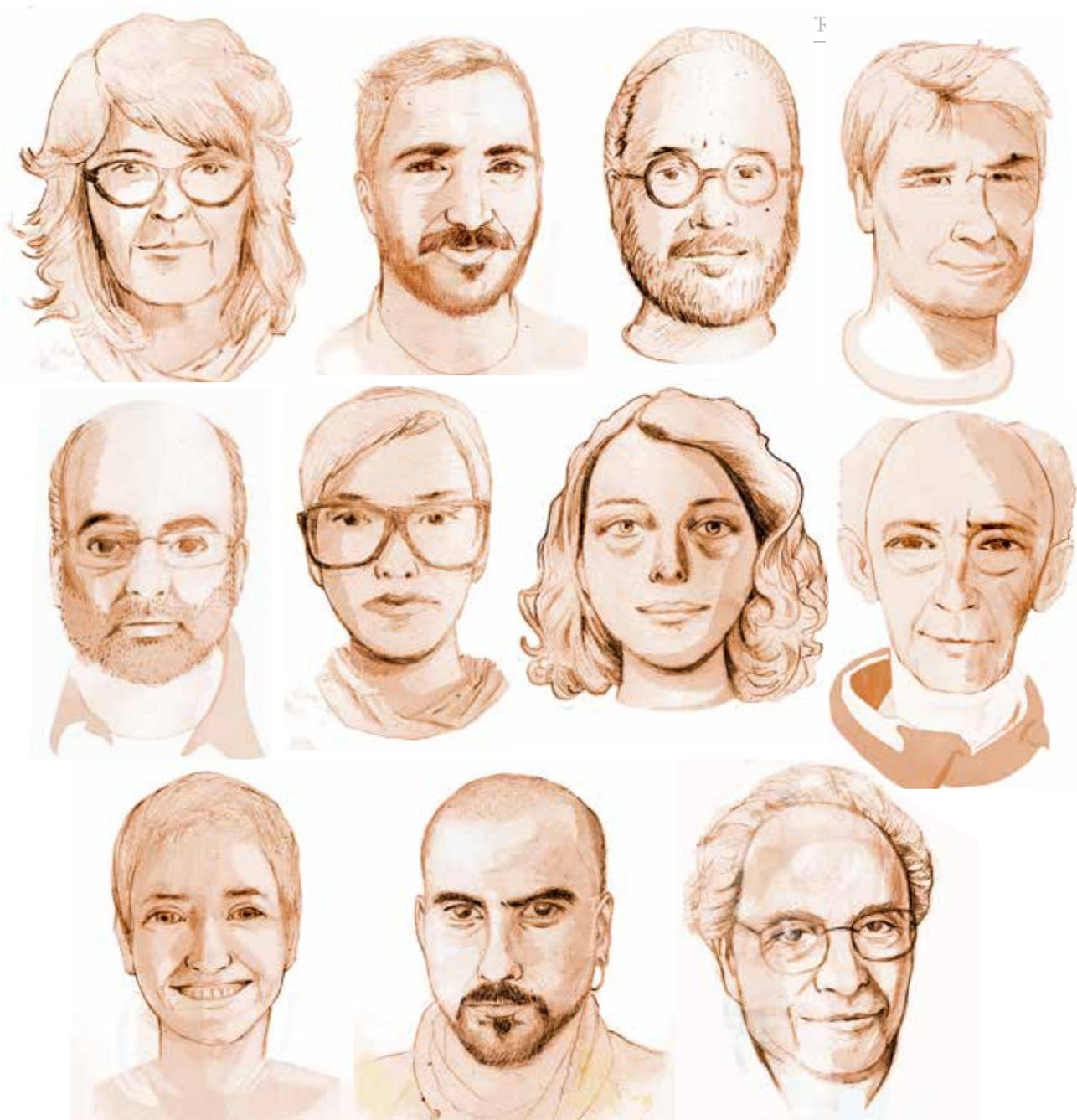


Fig.248 Retratos de izquierda a derecha y arriba a abajo: Andreu Gabriel, Guillem Martínez, Erika Irustra, Pepe Ribas, Montse Santolino, Antonio baños

PARTE II: RETRATOS DE COLUMNISTAS DEL PERIÓDICO 'LA DIRECTA'

Realización de retratos de periodistas para la columna de opinión en <https://directa.cat>, diario impreso y digital (Fig. 248).

Los retratados han sido: Montse Santolino, Antonio Baños, Andreu Gabriel, Guillem Martínez, Erika Irustra, Joana Garcia Grenzner, Pepe Ribas, Sonia Moll, Pau Llonch, Julià de Jòdar.

4. El rostro propio

El proceso del trabajo procesual me llevaron a concluir las prácticas retomando mi obra personal pictórica y el autorretrato como motivo central para intentar ver en que medida ha influido en mi obra personal.

Así pues describo aquí brevemente algunas consideraciones y dejo paso de habla a la propia obra, quizás algunas ideas como 'el libro de artista' hayan entendido parte del valor que se transfirió a algo que no es únicamente el texto.

El dibujo y la pintura dirigida a la representación del otro son una acción ética, en tanto que decisión radical y puesta en escena del otro con relación al mundo propio, aún el autorretrato constituye una construcción de la alteridad. En la que el retratista plasma su punto de vista del modelo, sea idealista o satírico, el valor del dibujo es precisamente el valor marcado del punto de vista de quien ve, y ello se constituye en valor en contra de la objetivación del mundo.

En la época moderna el hombre se constituye como sujeto, es decir, desde que el sujeto ensalza el pensamiento como el mecanismo de conocimiento basado en la forma del *cógito cartesiano*. A través de éste acto el mundo pasa a ser autoreferencial. Por ello el artista-creador durante las vanguardias ha encontrado toda su potencia, como no serlo si la fotografía, por demás le había eclipsado como técnica reprográfica.

La paradoja en relación con la imposibilidad de pensar el otro si no es a través de uno mismo, se manifiesta por primera vez desde el rostro propio, nuestro rostro, afirmo, es desconocido y hay variedad de ejemplos que lo demuestran.

En pintura la dificultad de pintarnos a nosotros mismos está atravesado por el hecho de que nuestra propia imagen es mucho menos familiar para nosotros que el continuo pensamiento que elabora la idea de quiénes somos, de ahí la sensación de enajenación que podemos sufrir con nuestro rostro. De hecho la identificación del rostro propio es uno de los puntos más complejos del proceso de inmersión en el lenguaje; de pequeños reconocemos como el primer rostro, el rostro de la madre pero es solo a través del lenguaje, del nombre, que es dado por ella, que entendemos que una imagen que se mueve al unísono de nuestro cuerpo es la representación de nosotros.

De hecho más adelante en la adultez experimentaremos no solemos vernos a través del espejo como el resto de gente nos ve, siempre nos vemos a nosotros mismos al revés. Y estos aparentes insignificantes detalles dan peso al rostro como el lugar de la huella, pues nuestra capacidad para familiarizarnos con detalles muy precisos del rostro hacen que cualquier mínimo cambio se perciba como otro rostro. Ejemplo de ello es la práctica del dibujo en el que se aprende rápidamente la necesidad de la precisión, aunque en dibujo la correspondencia total no sea el fin último –para eso existe la fotografía– sino intentar captar expresiones y detalles característicos.

Quizás como apunta Gombrich es necesario para el buen retratista no solo el mecanismo de diferenciación sino también de proyección, tal como destaca de Rembrand:

Seguramente no es casual que Rembrand no dejara nunca de estudiar, durante toda su vida, su propio rostro con todos sus cambios y humores. Pero esta intensa preocupación por sus propios rasgos sirvió para agudizar su sensibilidad visual frente al aspecto de su modelo y no para dificultarla.

(Gombrich, 1983, p.61)

Estamos seguros que la posibilidad de vernos ha influido en el hecho de ver a los otros y de esta misma forma vernos fotografiados también nos ha ayudado a distinguir algunos gestos o

detalles que en el espejo podrían pasar desapercibidos.

En literatura la popularidad de los escritos autobiográficos es relativamente reciente, derivados de la mayoría de ellos del movimiento romántico, este género experimentó también nuevas formas de referencialidad hablando desde el pasado, el presente o como si fuese una tercera persona. Estas formas autoreferenciales se han expandido hoy en día a través de los diferentes soportes de Internet como blogs, diarios, webs, etc., algunas formas periodísticas de hoy en día fomentan la investigación de eventos sociales o políticos a través de la crónica, adentrándose en el lugar del tema de estudio para narrar desde adentro. Esta cuestión de la delimitación del *afuera* y *adentro* de la representación es en sí mismo un tema crucial de la época actual, las formas expresivas que he intentado definir en este capítulo y que podríamos decir están incluidas en la idea del 'rostro propio' son al final ideas periféricas o de alteridad que entiendo deben estar incluidas en el discurso de la construcción del 'yo'

La multiplicidad que revela el cuerpo propio y sobre todo el rostro en las imágenes que se relacionan a nosotros en Internet es cada vez mayor, en cada siguiente generación, la lectura de este tipo de alteridades me temo escapa la idea empática del rostro que he intentado construir en este trabajo y se inscribe más bien en una concepción hedonista pero muy influyente de la actual construcción del 'yo'.

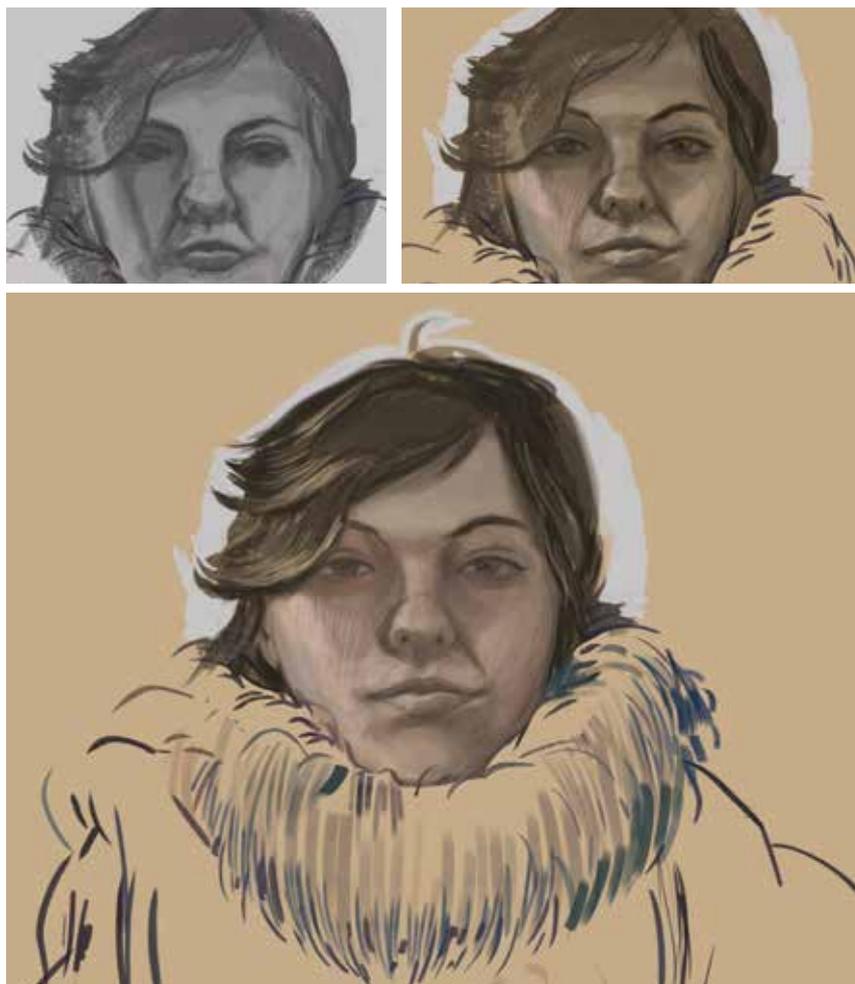


Fig.248a Digital
Selfportrait.



Fig.249 Andrea Lucio
'Retrato #9. Óleo sobre
lienzo, 2015.



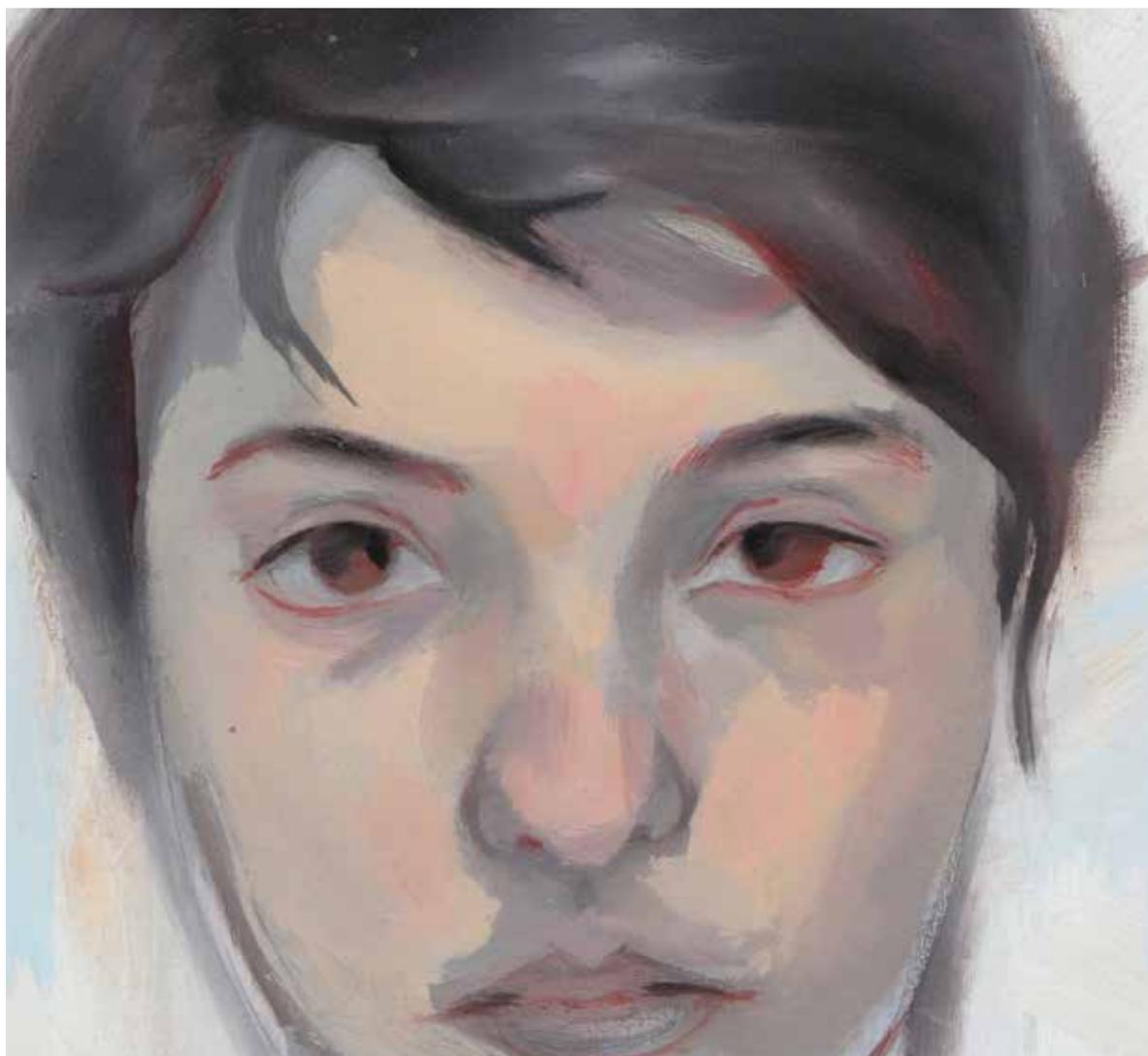


Fig.250 Andrea Lucio
'Retrato #5. Óleo
sobre lienzo, 2015.





Fig.251 Andrea Lucio 'Retrato #1.
Óleo sobre lienzo, 2015.





Fig.252 Andrea Lucio "Fusiforme VI". Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm.

El tejido entre lo mío y lo otro: Alteridad e identidad

Además de la razonable duda sobre la tautología: “sé es lo que sé es”, la implicación del mundo de la apariencia incrementa una supuesta evidencia, no sería por tanto, igual decir: “se ve lo que se ve”. Para el término de identidad griego, más precisamente dentro de la tradición estoica (Séneca, Epicteto, Marco Aurelio) hay una búsqueda de sí mismo, esta idea de sí mismo es la que me parece especialmente compleja y que sería posible abordar desde otra perspectiva. Más aún cuando el campo del pensarse uno mismo en la actualidad remite cada vez más a continentes ideologizados que promueven una total libertad al tiempo que imponen una obligada reafirmación de estereotipos.

La riqueza de nuestro lenguaje a la hora de describir un rostro está medido por la capacidad de ver, identificar y posteriormente comunicar. Sin embargo, el mayor despliegue de estas capacidades no nos permite acceder al rostro del otro. Existen por otro lado descripciones de las expresiones o características del humor de la persona que podrían ayudar a comprobar que A = A según ciertos patrones. Sin embargo creo que hay otros rasgos de ese rostro que no se incluyen en esa idea descriptiva. Buen ejercicio de ello es la comprobación de que ciertas prácticas descriptivas que desde el principio de la investigación me han causado curiosidad como son los retratos hablados pueden operar de una forma distinta, dejando en evidencia el papel central de la interpretación que nos diría que A es A solo en función de B (del punto de vista de otro).

La pintura y el dibujo en tanto que expresiones humanas están atados por los tres registros del lenguaje: lo real, lo imaginario y lo simbólico. Ciertamente el lenguaje visual posee particularidades que le diferencian de otras formas expresivas, sin embargo la compleja relación de traducción o lectura sigue siendo dada por el corte que ejerce el sujeto sobre el lenguaje, en este caso de un observador sobre una imagen. Las imágenes en tanto que significantes son asemánticas y es gracias al ‘valor lingüístico’, es decir, a la cadena social que construye para el sujeto la unidad lingüística que una imagen construye un valor denotativo pero también connotativo y de relación única para cada sujeto.

El registro del imaginario construye sobre el lenguaje un efecto encantadoramente unitario, aunque paradójicamente es este el que hace de la construcción del lenguaje algo absolutamente personal. Por dar un ejemplo extremo sobre la versatilidad de la interpretación, pensemos en la forma como se construye el sentido de aquello que llamamos poesía. Una palabra posee la capacidad de llamar a –cierto objeto, ser o acción de– lo real, es decir, al sistema estructuralmente acordado del que todos los seres humanos hacemos parte cuando se nos enseña un lenguaje; sin embargo, lo poético se sitúa en el espacio en que pretende valorar otros aspectos de esa palabra, por su sonoridad o tal vez capacidad de volver a renombrarse a sí misma de otra manera. Entendemos claramente a través de la poética que un significante puede ser cualquier cosa.

Es importante sin embargo volver a resaltar que aunque el mundo que responde a cada uno de los sujetos de una forma particular se instaure siempre dentro de un conjunto de





Fig. 253 Andrea Lucio "Fusiforme VI". Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm.

reglas y por tanto dentro de un espacio social: “No podemos dejar de ser nosotros pero somos profundamente nosotros a condición de nuestra relación con el Otro”, en ese sentido creo en la reformulación que plantea Lévinas respecto a la identidad en tanto que no estamos encerrados en nuestro Yo sino que dependemos de la relación con otros, de su mirada y como nos dibuja. Con una mirada que ante la certeza de la desaparición, recuerda.

Gracias al lenguaje tenemos la sensación de unidad sobre nosotros mismos y nuestro propio cuerpo, pero lo cierto es que los primeros gestos de un bebé al mirarse las manos revelan la extrañeza con que percibe su propio cuerpo y que este le obedezca. Así mismo la paulatina consciencia del bebé sobre su imagen en el espejo y las primeras veces que se nombra a través de él, nos muestran el poder del lenguaje sobre nuestro cuerpo. Porque lo cierto es que lo que vemos esta fuera de nosotros que si bien puede responder a la explicación lógica de los efectos de la luz que revelan nuestra imagen sobre una superficie, el efecto perceptivo es claramente: “hay otro en el espejo”.



Fig. 254 Andrea Lucio “Fusiforme VI”. Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm.

Trabajos procesuales del cambio del rostro, su inestabilidad y la dificultad de una unidad, que sin embargo se construye como idea continuamente, de manera independiente en cada una de las intervenciones pictóricas.

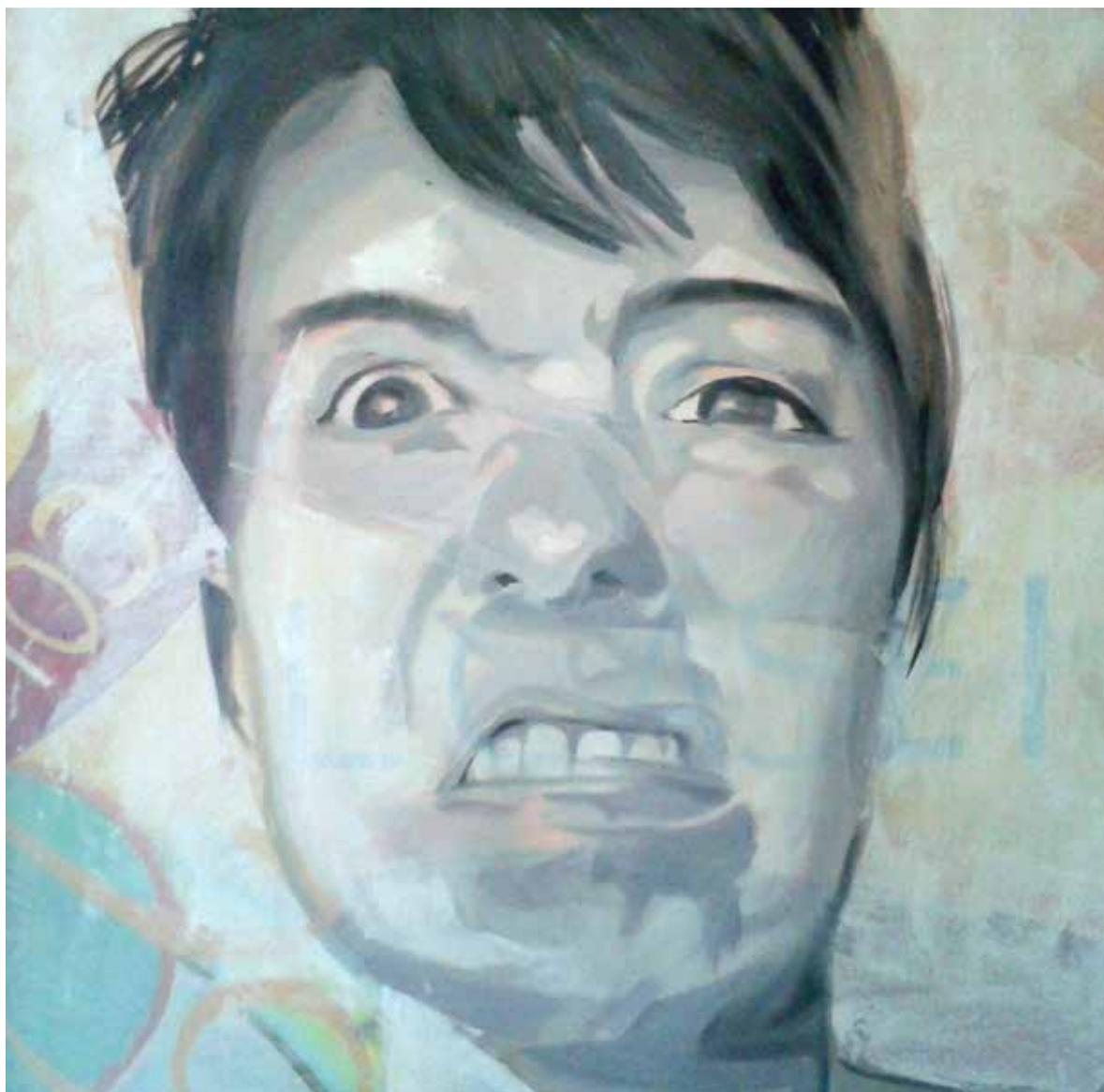


Fig.256 Andrea Lucio "Fusiforme VI". Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm.

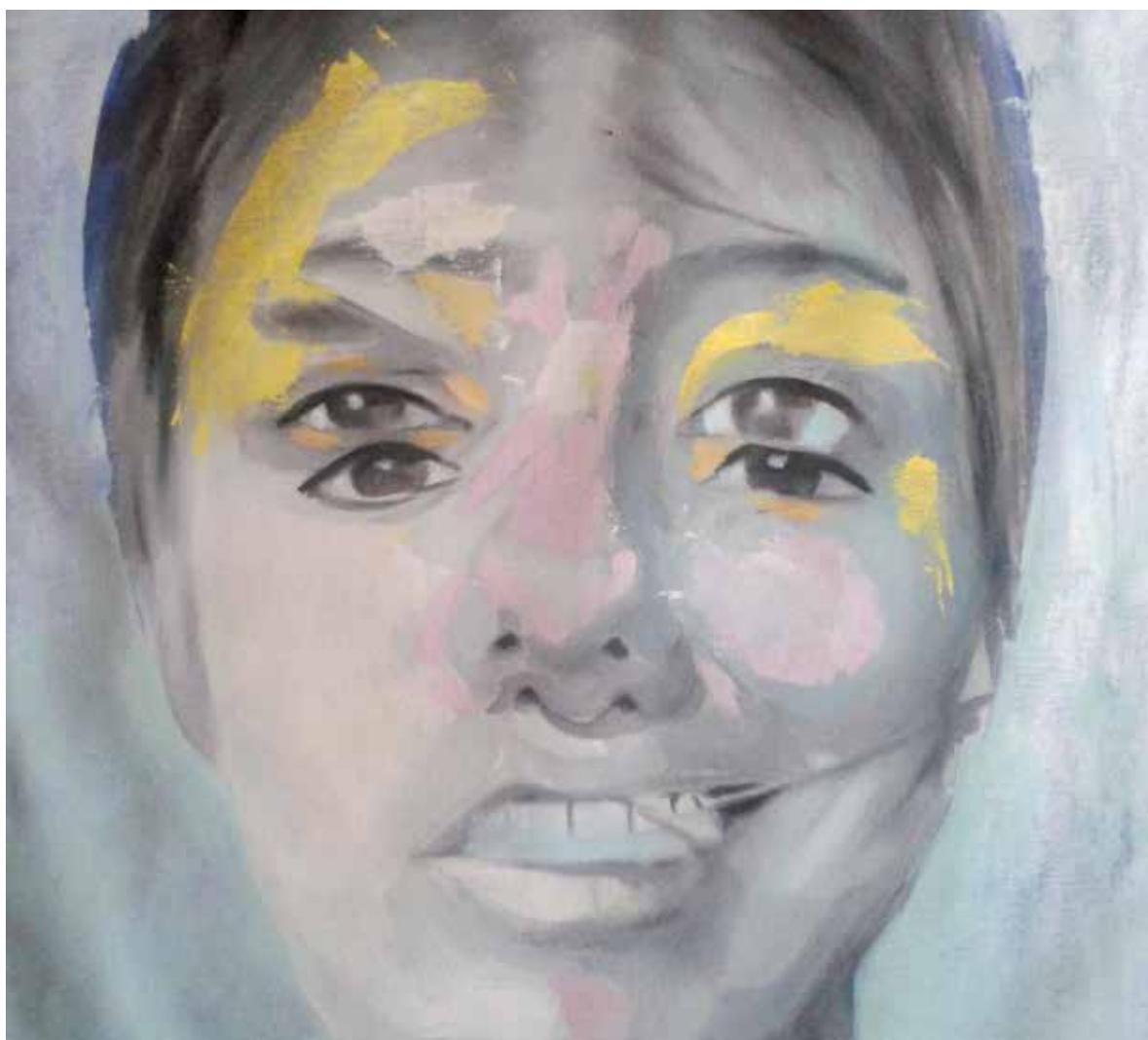


Fig.255 Andrea Lucio "Fusiforme VI". Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm.



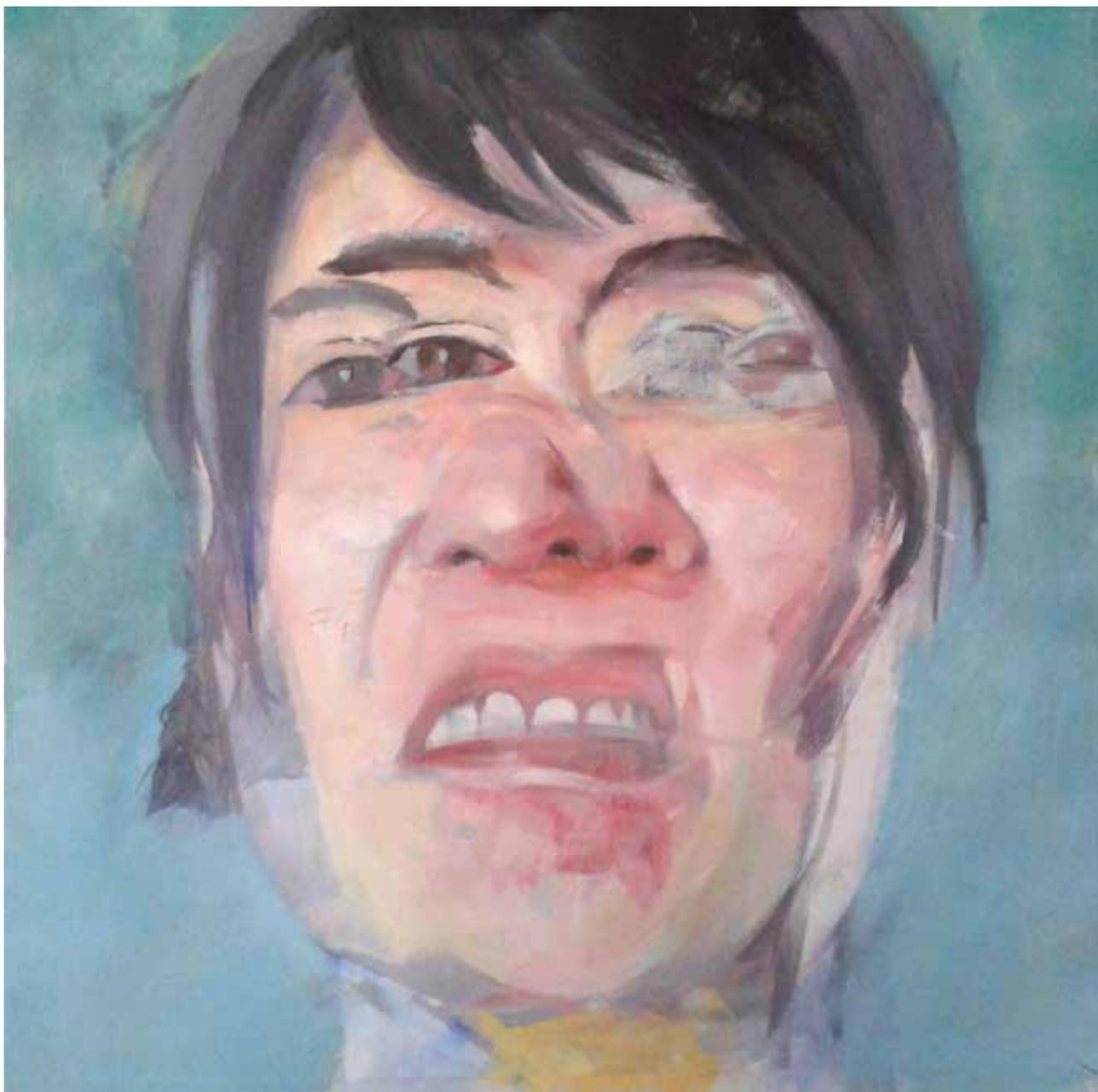
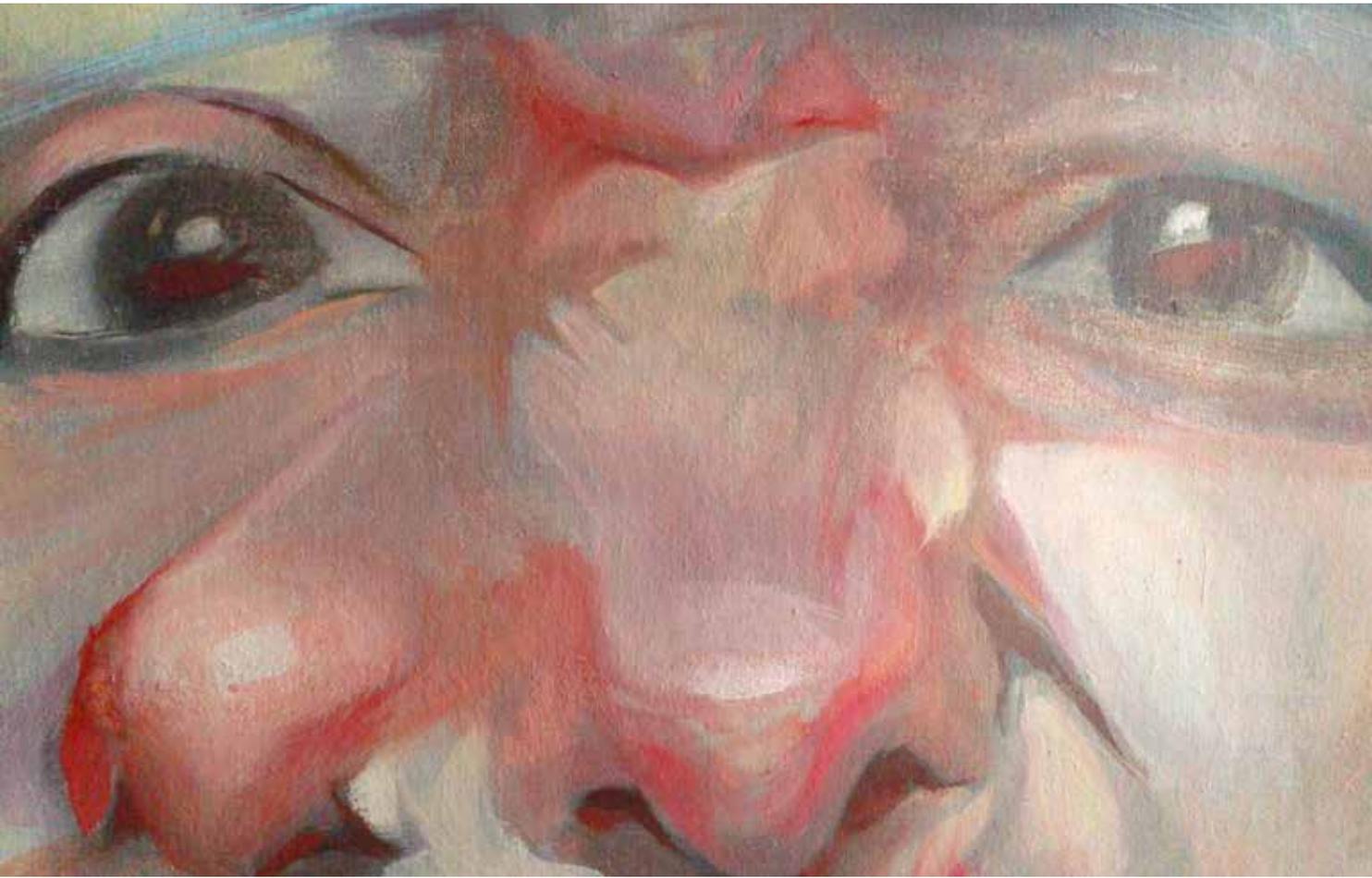


Fig.257 Andrea Lucio 'Fusiforne IV'. Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm, 2015.



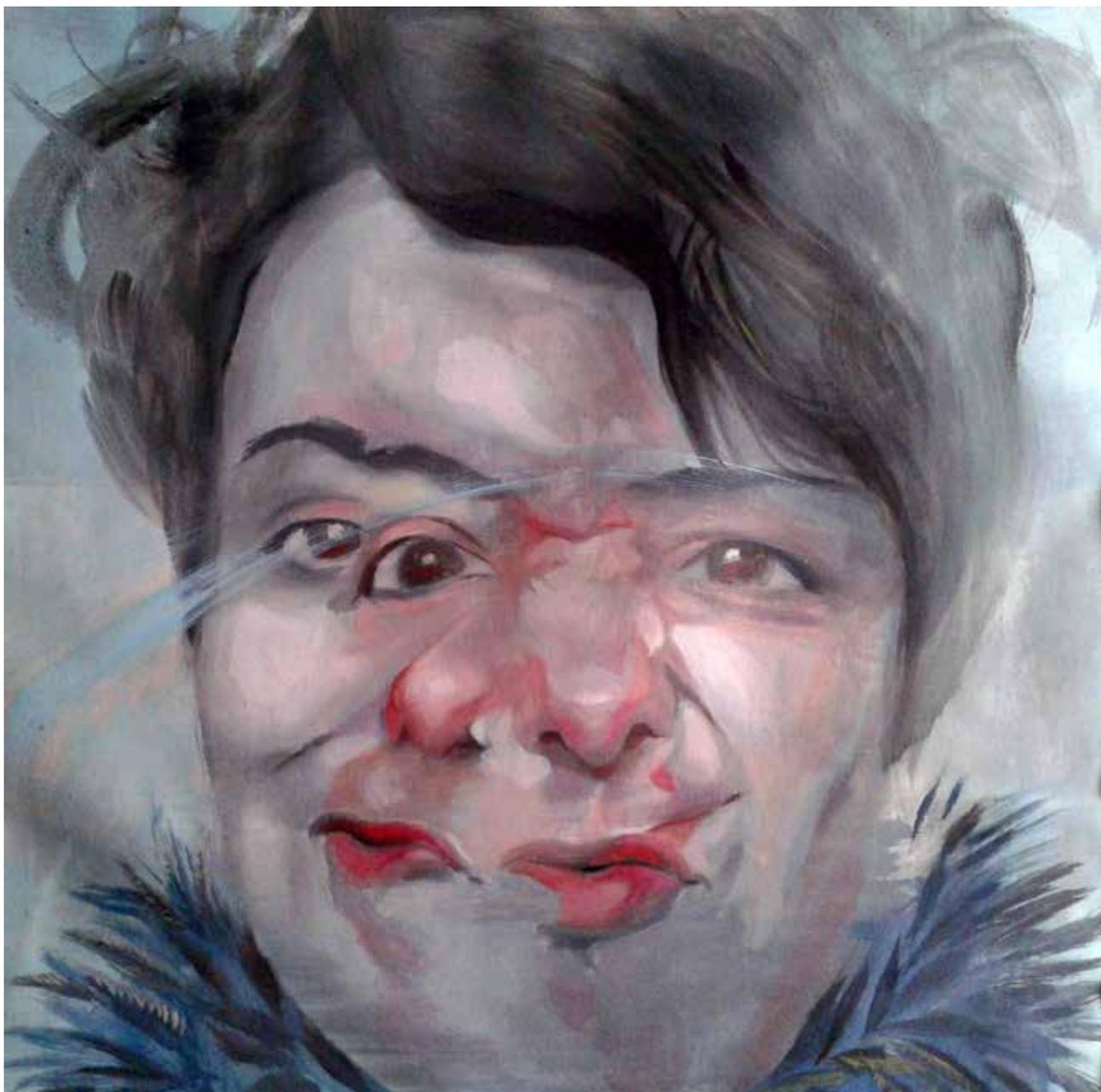


Fig.258 Andrea Lucio 'Fusifforme V'. Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm, 2015.



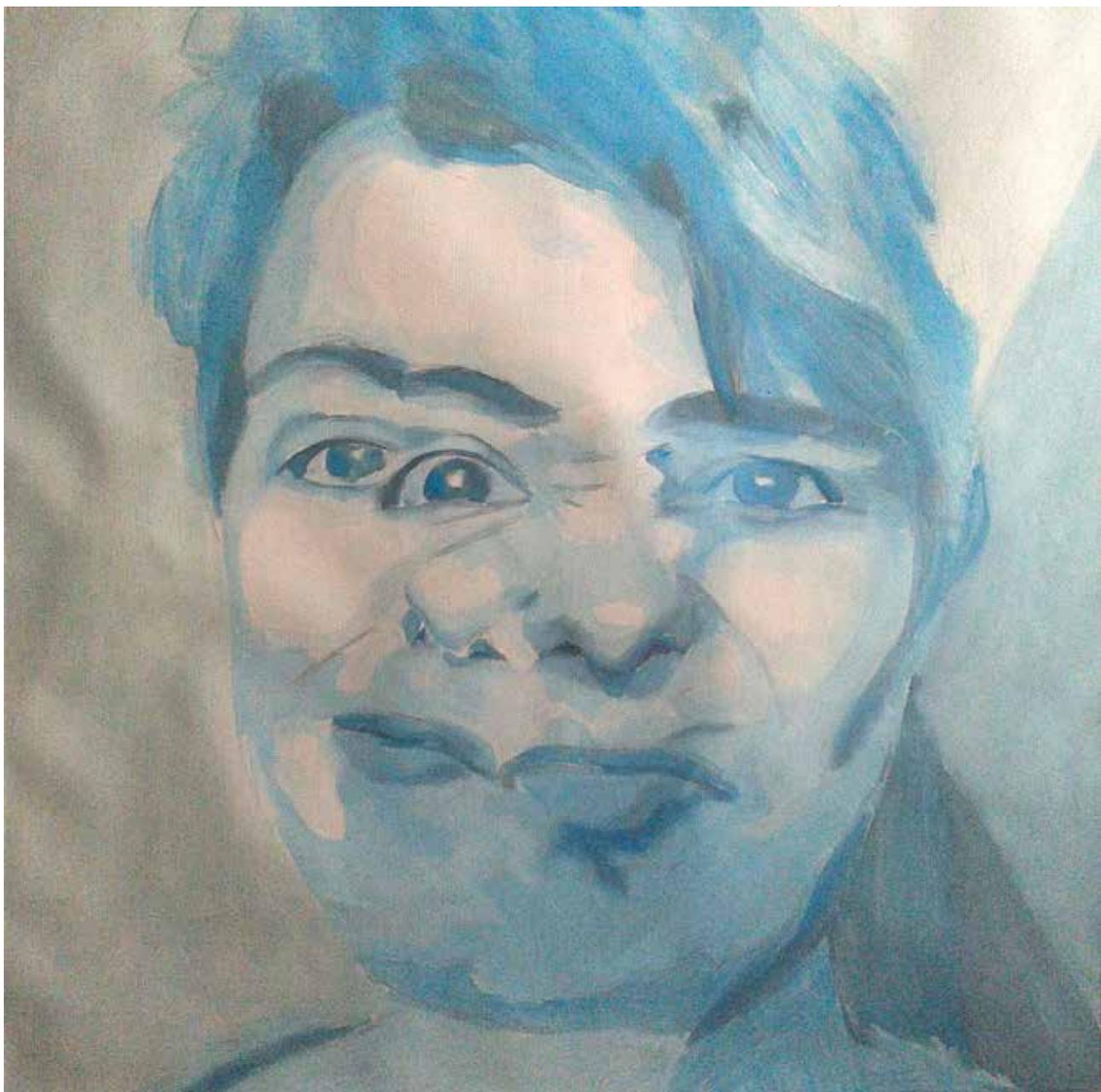
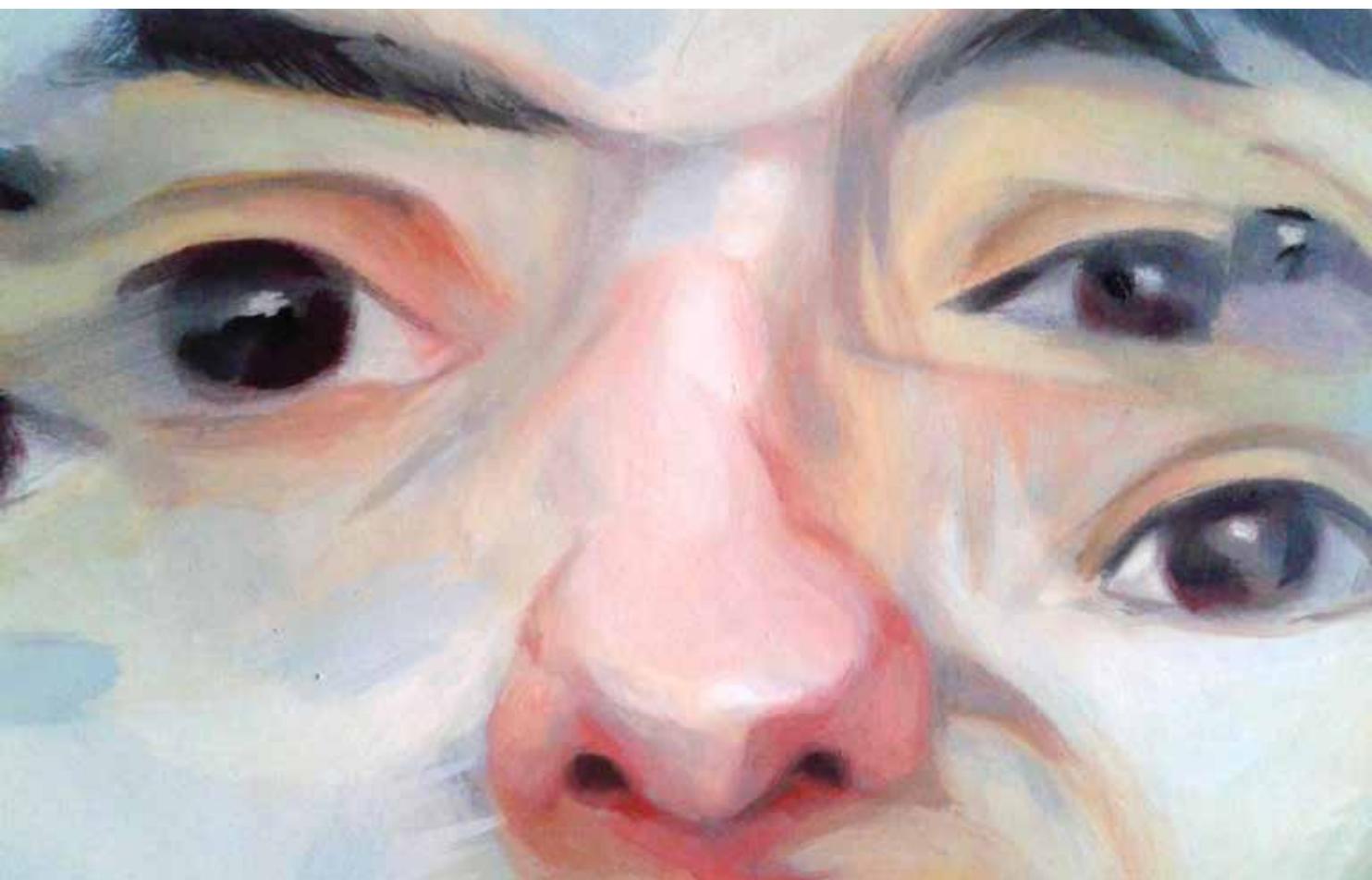


Fig.259 Andrea Lucio 'Fusiforme VI'. Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm, 2015.



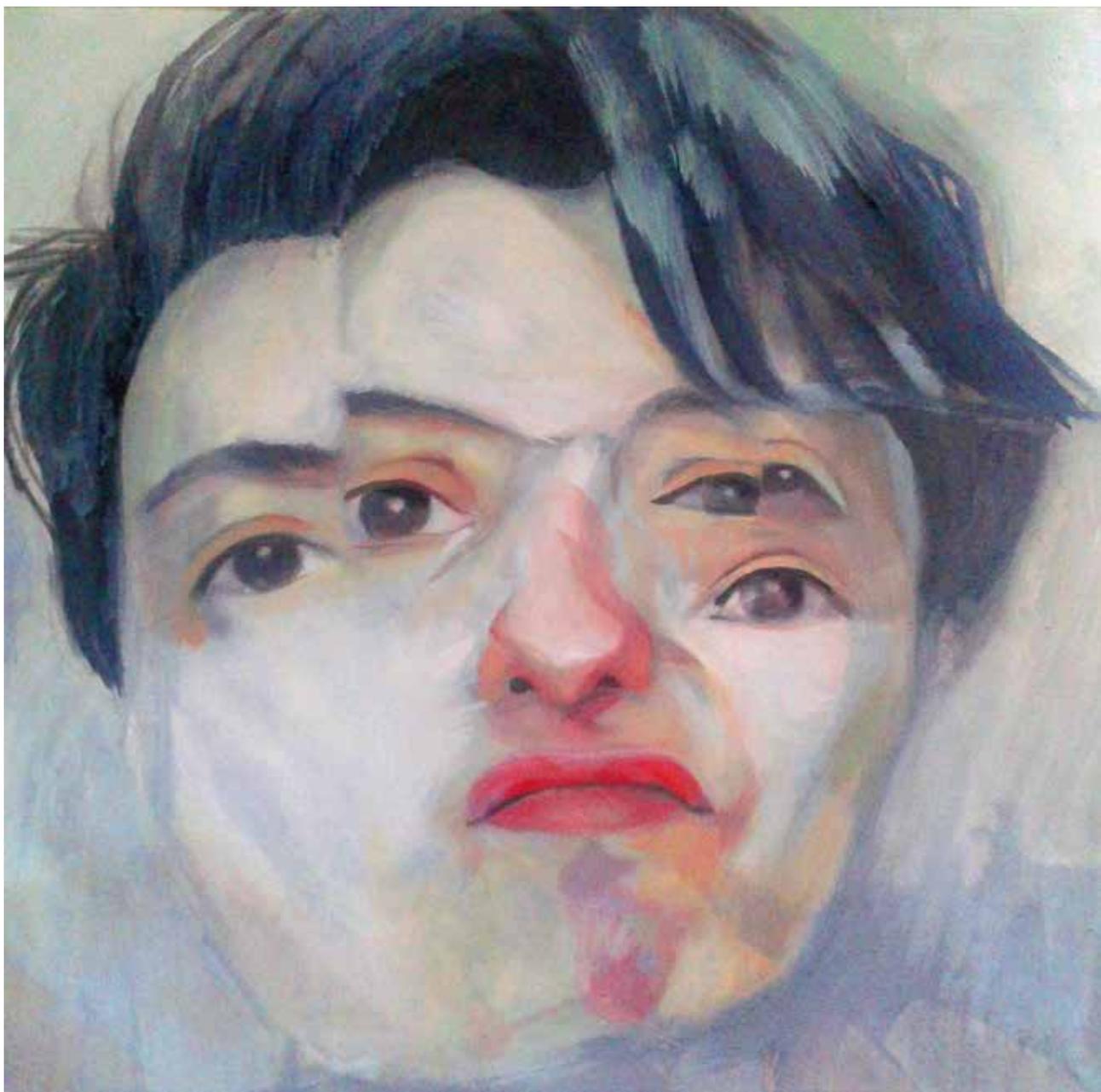


Fig.260 Andrea Lucio 'Fusiforme II'. Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm, 2015.





Fig.261 Andrea Lucio 'Fusiforme I'. Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm, 2015.





Fig.262 Andrea Lucio 'Fusiforme VII'. Óleo sobre tela, 50cm.x50 cm, 2015.



Principales conclusiones.

I- Metodológicamente los mayores avances han sido desarrollados en relación a la delimitación del problema y el desarrollo de dos formas inseparables pero muy distintas de acercamiento al rostro, por un lado el cognitivo y por el otro el sensible. La diferenciación de estas dos formas del registro me permitieron tener presente la importancia del punto de vista, de la percepción del objeto en cuestión, en todo momento y la imposibilidad de construir una verdad fisionómica más allá de la experiencia personal.

Por ello el trabajo diferencia el registro cognitivo y sensible; y un tercer capítulo que aborda la cuestión del rostro como espejo, el concepto de alteridad, la identificación y significación del rostro a través de una división levinasiana del rostro y las representaciones más frecuentes sobre el 'otro'.

II- Respecto a la hipótesis central, de la dependencia de la construcción del yo de la experiencia a través del otro –la alteridad– y su relación con la representación en el dibujo, me cuestiono sobre las teorías que asumen que la modernidad depende de una cierta ruptura con el otro. Es curioso que el propio Francastel afirme que una de las cuestiones que determina la propia evolución es el hecho de que en nuestra época ya “no se cree en la persona ni en ninguna clase de jerarquía entre los seres vivientes”. Nuestra época sufre una crisis de identificación, hasta aquí podría decir que nos añadimos a la corriente pesimista de la evolución; sin embargo –y no sé si ello es positivo–, los seres humanos ‘controlamos’ mucho menos sobre la vida de lo que estamos acostumbrados a imaginar. La superficie de nuestro cuerpo y sus sentidos son frágiles y muy influenciados, cualquiera que haga un retrato sabe que intentar dibujar a otra persona es un acto en el que te juegas la honra y podríamos decir que el cariño. Nadie nos odiará, espero, pero es posible notar el enfado de alguien cuando a modo de broma le haces una caricatura de su rostro y exageras alguna parte de su cara o a la inversa; en alguna ocasión, haciendo retratos rápidos, una mujer se me acercó para pedirme que le corrigiera una parte de su cara, porque consideraba que se veía mejor con una nariz más pequeña.

Así que a pesar de la crisis de identificación y el empeño de la racionalización de las relaciones sociales, el ser humano es y parece que continuará siendo un ser eminentemente sensible con todas las paradojas que ello comporta.

III- **El arte y la sacralidad no fue una moda.** Es importante sin embargo volver a resaltar que aunque el mundo que responde a cada uno de los sujetos de una forma particular se instaura siempre dentro de un conjunto de reglas y por tanto dentro de un espacio social: “No podemos dejar de ser nosotros pero somos profundamente nosotros a condición de nuestra relación con el Otro”, en ese sentido creo en la reformulación que plantea Lévinas respecto a la identidad en tanto que no estamos encerrados en nuestro Yo sino que dependemos de la relación con otros, por lo que más que identidad me interesa la alteridad y su relación con el rostro.

A pesar de nuestro nihilismo¹ creo que la práctica artística tiene mucho que ofrecer en la crea-
 1 “Parece que la cultura del siglo XX asistió a la extinción de todo proyecto de “re-apropiación”[...] La perspectiva de la re-apropiación ha sufrido un deterioro no solo en cuanto a fracasos prácticos que nada quitan a su

ción de vínculos y construcción de sentido. Para ello es indispensable reflexionar sobre las formas de inscripción de tales prácticas en el mundo actual que pasan por la cimentación de lugares del habla o expresivos² y ya no la sacralidad de la imagen artística que antaño poseía pero quizás si en nuevos espacios sagrados más terrenales del lenguaje y el espacio común. Para ello es necesario defender el hacer-creativo y pensar en las implicaciones de la sistematización y tecnologización de la imagen vinculada a las instituciones de control o representación visual de las emociones desde los ámbitos de diseño o publicidad. El dibujo del rostro es sin duda un evento que nos llama a la ruptura de la imagen dada y nos insta a la construcción, apropiación y evidencia la inevitable subjetividad e interpretación del mundo, en contra de la imagen 'objetiva'.

Pienso, por ejemplo, que la poesía expresionista no ha renunciado en vano a la forma, para buscar la forma 'interna', intentó también escapar al modo de ser que le imponía su mundo –ser poesía de 'cultura'–, en su forma poética opaca se esfuerza por cuestionar la apariencia, es decir, la propia 'existencia'.

IV- La pérdida de significado de la imagen en el capitalismo actual y el rostro como mecanismo de ruptura ideológica. Es necesario revisar las contradicciones creadas a partir de la caída y el resurgimiento de ciertos valores, como es la idea instaurada, desde las vanguardias artísticas, de que *la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello*. Tal afirmación le ha costado al artista enfrentarse al vacío, pero sobre todo y más peligroso, no haber estado en el espacio de disputa histórico³ donde lo bello se convirtió en reclamo publicitario del capitalismo de la imagen. Si bien es cierto *la conducta estética no es sino un juego*⁴, quienes creemos en que ello debería continuar teniendo este espacio nos hallamos en un problema de orden de inscripción en una sociedad cada vez más capitalizada. La cuestión estética ha estado siempre presente en los momentos revolucionarios, la capitalización del sentido por parte de los discursos dominantes y el consumo de estos alejados de su vertiente de profanatoria o de sentido vital es un problema no solo para el espacio estético sino también para la propia idea de cambio⁵.

En ese sentido creo que las construcciones críticas o inquietantes que evidencian la inestabilidad o imperfección en el campo de la representación del rostro siguen siendo necesarias, donde la ficción constituye una inmensa fuente de construcción de contrasentidos y mutaciones. En un mundo actual plagado de imágenes y falta de significados; en la que creo que es parte causante la dificultad de crear experiencia, como actitud implicada y abierta frente a las posibilidades del mundo, hay una suerte de facilidad de la producción-consumo y merma de los tiempos que anula nuestras posibles relaciones con el otro, su imagen, la experiencia del acto y por tanto, el significado.

dimensión ideal y normativa, sino que, en realidad, la perspectiva de la re-apropiación perdió precisamente su significación de norma ideal" Vattimo, Gianni (1986) "El fin de la modernidad", Barcelona: Gedisa, pg.27

2 Aquello que estaba planteándome era en definitiva lo que ya había sido formulado innumerables veces por pintores, filósofos y estudiosos del arte a partir del momento en que existió una consciencia de que es a través de nosotros y nuestros sentidos que el mundo se configura y como nuestra forma de ver esta determinada por lo visible, de ahí la famosa cuestión de que sea imposible imaginar un extraterrestre o una forma de vida de otro planeta que no sea semejante a nosotros mismos. Quizás no exista en nuestra relación con la imagen una 'fórmula revolucionaria' como podría haber visto Benjamin; quizás lo único a lo que podemos aspirar es a resistirnos al sentido ya dado desde una perspectiva siempre personal, no universal. El cambio depende de la apropiación del sentido de la imágenes.

3 En un breve y extraordinario artículo sobre el cine de Guy Deboard, Giorgio Agamben ha insistido en el "carácter eminentemente histórico" de la imagen.

4 Freud, Sigmund (1973) "El chiste y su relación", Madrid: Alianza Editorial, pg.9

5 Y ¿por qué ha de ser precisamente el arte y la relación con éste lo que produzca el cambio de la medida en rotación, es decir, una revolución en la manera de pensar? «Porque precisamente a través de la belleza caminamos hacia la libertad.» dijo Goethe a propósito de la Revolución francesa como cita Safransky (2009)

V- Identificación y rostro. Gracias al lenguaje tenemos la sensación de unidad sobre nosotros mismos y nuestro propio cuerpo, pero lo cierto es que los primeros gestos de un bebé al mirarse las manos revelan la extrañeza con que percibe su propio cuerpo y que este le obedezca. Así mismo la paulatina consciencia del bebé sobre su imagen en el espejo y las primeras veces que se nombra a través de él, nos muestran el poder del lenguaje sobre nuestro cuerpo. Porque lo cierto es que lo que vemos esta fuera de nosotros que si bien puede responder a la explicación lógica de los efectos de la luz que revelan nuestra imagen sobre una superficie, el efecto perceptivo es claramente: “hay otro en el espejo”.

Esta confusión entre la dialéctica afuera-adentro que en una primera instancia se da sobre nuestro cuerpo se repetirá de diversas formas a lo largo de nuestra vida y la vida de la humanidad, como lo demuestra el uso del lenguaje en la construcción de sentido en una palabra como ‘identidad’, habiéndome encontrado con la dificultad de definición pero con el extendido uso, intenté definirla y construir una genealogía de su uso en el capítulo tercero, sin embargo, creo que esa primera meta se queda enseguida muy lejana y solamente aspiro a aclarar un poco los usos históricos más importantes y llego a establecer que la mejor forma de reconocer la existencia de la relación de imitación, sin caer en un uso demasiado ideologizado es a través del uso de una palabra como ‘identificación’.

Abordar algunos planteamientos confusos de la construcción de identidad, me pareció necesario como parte del trabajo, pues es un concepto muy cercano y frecuentemente usado que sin embargo se ve reducido a un concepto de acotación, tal como lo describe Lévinas:

La identidad del individuo no consiste en ser parecido a sí mismo y en dejarse identificar desde fuera por el índice que lo señala sino, en ser el mismo –ser en sí mismo–, en identificarse desde el interior. Existe un paso lógico de lo parecido al Mismo; la singularidad surge lógicamente a partir de la esfera lógica expuesta a la mirada y organizada como totalidad por el retorno, si se puede decir así de la convexidad en lo cóncavo. Y todo el análisis de la interioridad trata de describir en esta obra las condiciones de este retorno.

(Lévinas, 1999, p.293)

La idea de identidad está estrechamente ligada a la idea de unidad, la pregunta pues, es si existe unidad en el sujeto y si esa forma de expresión es el rostro. Más allá de pretender responder a ésta pregunta, durante el *capítulo III* intento iluminar el término a través de la visión de algunos filósofos, para los cuales –resumiendo a groso modo– tal entidad del ser depende de alguna variante: en Platón a la semejanza del mundo de las Ideas, en Agustín y alguna filosofía medieval al padre o Dios, en Hegel al autoconocimiento o la acción humana del conocimiento, o bien en Heidegger al Yo y su proyecto. Mediante el análisis histórico me doy cuenta que mi pregunta esta mal formulada ya que si existen discursos que explican la unidad mediante una imagen del rostro no tiene sentido preguntar si existen esos discursos si no más bien como proponer otros, espacio que queda abierto para futuros trabajos.

VI. La multiplicidad de la expresión del rostro en la actualidad. Debido a los resultados de este capítulo, tanto los relacionados a la alteridad como a la identidad, y sobre todo en el extenso desarrollo en algunas de las expresiones modernas artísticas que cuestionan la unidad del hombre, no solamente como resultado de una percepción confusa sino también como crítica a la hegemonía artística, veo necesario sintetizar algunas de estas que critican la tradicional forma del rostro humano. El desarrollo de estas expresiones tales como la máscara, la caricatura, el doble o lo femenino son algunas de estas expresiones pero creo que también hubiera podido hacer referencia al extranjero o al ‘mutante’ como versión moderna de la expresión de una división

producida dentro de la crítica ecológica y seguramente otras más que se me escapan.

VII. La supervivencia humana depende del reconocimiento del 'otro'. Para Baudelaire, como para Benjamin y una parte del espíritu romántico la apariencia es por un lado una fuerte crítica al “[...] *dogma platónico del Logos se tambalea después de dos milenios de vigencia cuando, con el objeto de combatir los errores racionalistas de la ilustración, el romanticismo concibe la escritura poética como educadora de la humanidad*” (Caro Valverde, 1999, p.16). Esta perspectiva hija del vacío que engendra el objeto moderno –concebido como mercancía– fortalece la presencia de lo que después se llamará ficción o la antihumanidad. “[...] *El hilo conductor de esta incursión por el laberinto de la escritura, ese 'otro' reprimido por el socratismo y reivindicado, a partir del movimiento romántico, por Nietzsche y Mallarmé, vuelve a ser retomado por ciertos escritores que predicen o pisan los escombros del imperio austrohúngaro.*” (Caro Valverde, 1999, p.18)

Diversas expresiones representativas en la modernidad –muy especialmente el romanticismo y sus hijas– expresan esta ‘resistencia’ o acentuación en la narrativa de relativización del hombre en su ‘normalidad’. Lo curioso es que la ‘resistencia’ no siempre esta cercana a la duda de la ‘normalidad’ del hombre, fructúa en función del discurso dominante del momento y el espacio de inscripción. La ficción ha sido crítica pero también lo han sido las voces como la de Lévinas que hacen un llamado a los hombres de la tierra y a la posibilidad de recobrar el valor y el significado, a través del ‘otro’.

La accesibilidad a recursos visuales constituyen en la actualidad por encima de cualquier época anterior, un amplio espectro de imágenes posibles: ceremoniales comunicativos como la televisión, Internet –en el que la interactividad concede un feedback, capaz de construir otros nuevos tantos significados–; y todas aquellas expresiones del objeto visual, junto con las acciones, comportamientos y elaboraciones discursivas que este suscita; han generado, como parecería evidente; por un lado la sobre valoración de la imagen y por el otro lado un continuo fluido de significantes repitiendo monótonamente su disponibilidad para una reducida lista de significados.

El problema de la pérdida del valor y el significado sobre los objetos se evidencia en el arte pero es la expansión de toda una nueva forma de relación del hombre con el mundo, su sobre explotación y devastación, aún no definida en sus consecuencias, en tensión y que pone en cuestión ¿qué significa que exista la humanidad?.

Hipótesis primera

La representación artística, en tanto que despliegue de las herramientas humanas para poder comprender el espacio que excede el cuerpo propio es experiencia de alteridad en la época moderna.

Hipótesis segunda

La práctica del dibujo y la de la pintura como experiencia del otro podrían reforzar al reconocimiento de la alteridad planteado por Lévinas a través del rostro.

FACTORES HISTORICOS QUE IMPULSAN LA PRESENCIA DE LA ALTERIDAD EN LA MODERNIDAD, EN SU DOBLE ACEPCION, TANTO COMO PELIGRO, O BIEN, COMO POSIBILIDAD.

1.

DISCURSIVOS

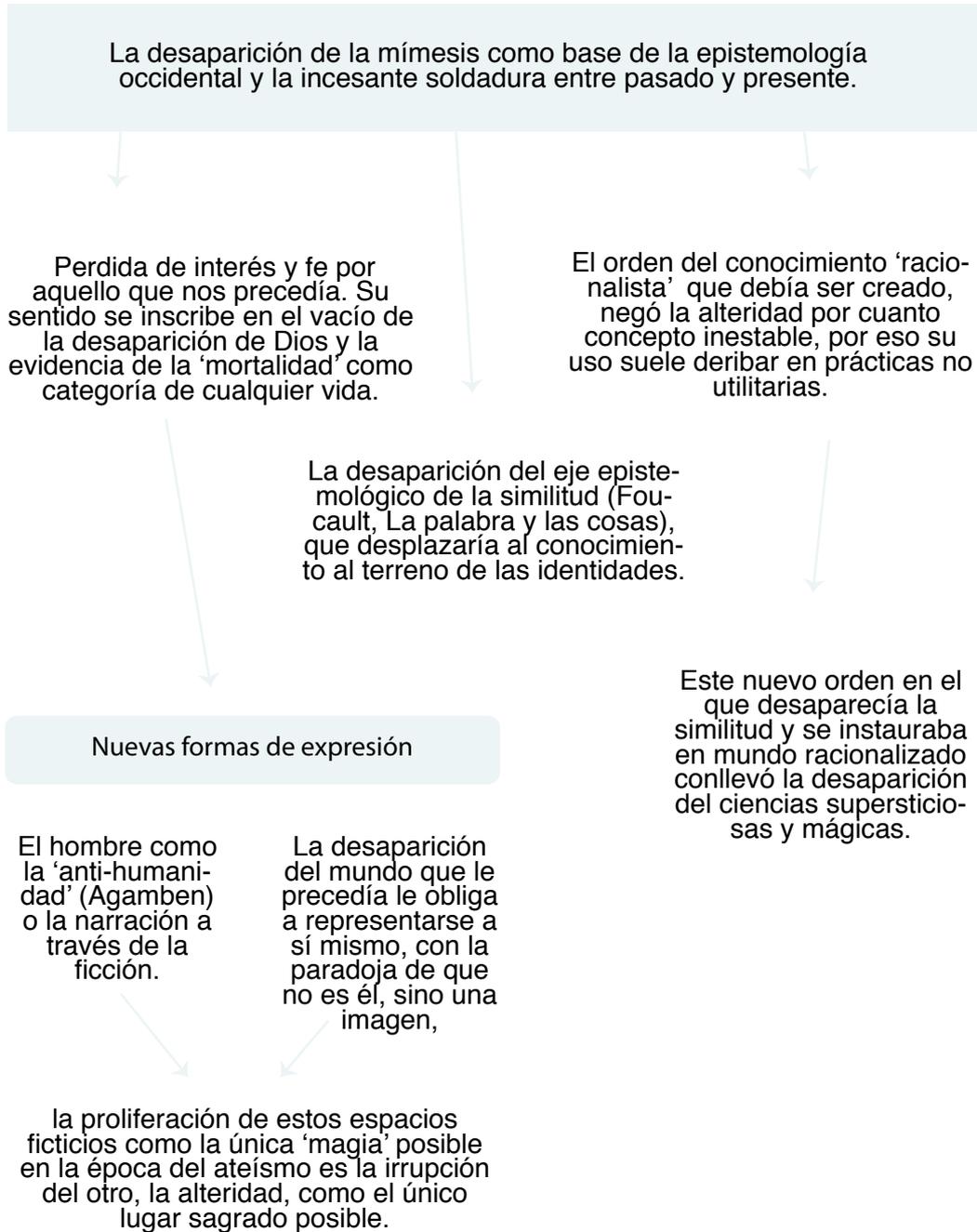
La representación del yo, del rostro, durante la modernidad ha sido influido por los análisis sobre el inconsciente y la formación del 'yo', formación estructural que sin embargo depende de la perspectiva del Otro y por tanto la experiencia es una manifestación de la división, en contraposición a las construcciones unitarias desde la teorización.

El ejercicio de la representación es en si mismo evidencia de la alteridad, de la división entre afuera y adentro, otro y 'yo'. Evidencia también de la imposibilidad y el conflicto.

La alteridad se me ocurre como el mejor mecanismo ético y creativo (lo creativo es sin duda una forma de ética > 'otra salida'). Es sin duda una fuente continua del conocimiento no acordado, acotado o ordenado (racionalismo), sino del conocimiento dudativo, confuso, creativo y dividido (inconsciente, conciente).

2.

ESTETICOS



Conclusiones secundarias y algunas reflexiones.

A propósito de la representación del rostro en la historia.

1. Según la historia del retrato diríamos que siempre ha existido una vinculación de la imagen –rostro– con el Ser, la forma en que éste se ha representado depende de cuestiones técnicas, simbólicas o expresivas que influyen de forma distinta en cada época y que dialogan constantemente con el pensamiento de su época y con su posibilidad constitutiva; es decir con la posibilidad y la imposibilidad. La expresión de la impresión que nos suscita el rostro que sobrevive a toda la historia del arte se debaten entre la disputa de la vida y la muerte.

El arte y el rostro como motivo, lugar de expresión del artista, evidencia constantemente la imposibilidad de la permanencia y su deseo, caducidad y creación, la tensión en la que se instaura la reflexión filosófica de la estética se debate entre una perspectiva ontológica y una perspectiva infinita. Estas dos formas de explicar la vida desde la abstracción o bien desde las particularidades se ha impuesto intercaladamente en repetidas ocasiones durante la historia del arte.

La experiencia de la fugacidad y de la aparición, suscita dos movimientos ambivalentes, la preservación y sentir con tristeza la imposibilidad de nuestro intento.

El rostro en el arte desea la permanencia de un cuerpo que sabe esta condenado a su desaparición, la imagen del rostro permanece pero nunca como si fuera el cuerpo, sobrevivir a la muerte continúa y continuará siendo un imposible aunque la imagen tenga la posibilidad de permanecer. Aunque las imágenes permanecen siempre de forma inimaginada, siempre distinta de lo esperado por el propio autor, el propio gesto contradice la expresión: la volatilidad y desaparición de una obra puede evocarnos la vida mientras que su perfección y estabilidad puede remitirnos a la muerte. Zygmunt Bauman diría ‘El precio de esta eternidad es la muerte irrevocable’. En su libro *Arte ¿líquido?*, Bauman compara la obra de Calder con la de Mondrian a partir de tal paradoja:

Calder reconocía en Mondrian un alma afín: ambos estaban fascinados y hechizados por el juego de lo pasajero/duradero, pero una misma fascinación suscitó dos proyectos artísticos claramente distintos. Si Mondrian buscó la excelencia absoluta de la composición perfecta en la que las cosas quedaban para siempre fijas, Calder rechazó esta finitud e hizo que, con el movimiento, las cosas exploran siempre nuevas posibilidades

Los objetos muertos son reacios a vivir. Calder quiso impregnarlos con la esencia de la vida: que pudieran resistirse a los deseos de su creador. Les dio esa rebeldía y esa irreverencia que son la esencia de la vida. Damien Hirst quiere parar la muerte justo un instante antes de que se produzca, como una especie de ‘mortalidad suspendida’[...] Hirsty quiere que los seres que vivieron perduren en sus gestos, se perpetúen inmoviles sin dejar de ser lo que el destino les impone: un ser marcado por el recuerdo de la vida, que muestra sus movimientos y sus cambios.

(Bauman, 2007, p.12-14)

2. ¿Qué tiene de especial la representación del rostro hoy para el *homo faber*? Partiendo de la imagen de representación del rostro, cuyo plano de referencia analiza este trabajo, podríamos decir que la nueva etapa del *homo faber* después del fin del mito de Dios, inaugura la aparición de un personaje como el *autor*, su gesto y su experiencia sobrepasan el valor mimético que antes era el fin último de la obra. Gracias a la consciencia de si mismo y su potencia creadora, el *homo faber* de la modernidad desarrolla el conocimiento científico y la técnica como los dos mecanismos de dominio de la realidad, que acuden a suplir al mito y su aspecto mimético. Según

el poeta alemán Lessing, la Ilustración, de la que nació nuestra mentalidad moderna, se afirmó sobre el rechazo a tres creencias: en la Revelación, en la Providencia y en la Condena Eterna. Tres creencias tras las que se escondía la aterradora naturaleza de la mortalidad humana.

De allí la ruptura y los discursos que predicen el punto límite de la ideología, la terminación de una época vinculada a la tradición –la interpretación del fin de una época o de una forma de relacionarse con el conocimiento ha llevado a que se vaticinara en repetidas ocasiones, y en un tono apocalíptico, el *fin*⁶ de las disciplinas, el fin del hombre, el hombre moderno no puede evitar hablar repetidamente de su mortalidad–. Una obra como la de Jean Baudrillard esta construida en torno a la crítica de la virtualidad y mercantilización del signo hoy en día y de que forma ello interfiere en la realidad, como si el referente existiera solo mediante la invocación del signo. Aunque el propio Baudrillard reconoce que quizás sea del simulacro y su propia cualidad irónica de donde se puedan generar formas auténticas. La mayoría de críticas referentes al fin del arte asientan su análisis epistemológico entorno al mercado del arte, no considero que pensar el arte sobre estos límites sea la forma apropiada de acercarse a la expresión creativa hoy en día. El mercado del arte suele ser una respuesta a formas de representación que se crean fuera de él, especialmente en el cine e Internet, muchas veces empujados hasta esos espacios por la cultura popular; el ‘mercado artístico’ no es más un espacio de vanguardia. La representación de la antihumanidad, héroe o mutante es sin duda el ejemplo más evidente del recorrido de una representación moderna que cumple con estos estándares, desde lo popular hasta lo *mainstream*, pasando por el ‘mercado de arte’ cuando ya ha sido aceptado por la mayoría de la sociedad, la diferencia es que en un espacio como el artístico suelen ahondarse sobre nuevas formas de representación.

Aunque más allá del fin o el comienzo, es seguro que nuestra forma de acceder al conocimiento ha variado significativamente debido a la tecnificación de nuestras sociedades. En el caso de las artes es muy claro como la aparición de la fotografía, los ecaneres, los rayos X, la virtualidad, etc desnudan a la pintura en su objetivo mimético y cuestionan los antiguos estándares de la ‘apariencia’ del mundo. Haciendo que los pintores de principios del siglo XX se replanteen consciente o inconscientemente la relación entre representación, designación y referencialidad.

3. La importancia del cambio de valor de uso en los objetos afectó a la obra de arte, Baudelaire lo entendió rápidamente y por ello hizo manifiesta la destrucción del objeto en su forma clásica, aunque esta necesidad expresiva sembraría una paradoja: la destrucción del vínculo con la tradición hizo de la propia autonegación su posibilidad de sobrevivencia pero al mismo tiempo perdía la que le garantizaba la pertenencia a tal tradición.

La lectura de que el arte moderno debía ser separación de la tradición académica, acabaría con el tiempo, paradójicamente rompiendo con la relación material del arte, muy relacionada en el ámbito cultural al menosprecio y paulatina desaparición de los saberes milenarios sobre formas de ‘hacer’, tanto en la artesanía como en el aprendizaje de técnicas pictóricas y de dibujo.

Más allá de la pérdida de conocimientos el desarrollo histórico del arte en este sentido nos lleva a preguntarnos sobre la concepción de creación y del acto de ‘hacer’ en el mundo moderno. A pesar del esfuerzo de los espacios artísticos por apropiarse del acto creativo quizás ya no se en-

6 El concepto del *fin de la historia* de Hegel de la *Fenomenología del Espíritu*, ha sido reinterpretado ampliamente por varios autores en el siglo XX, como el fin de la filosofía, el fin de la historia, el fin del arte y en el lenguaje narrativo como el auge de eventos apocalípticos tanto en cine, literatura y cómic. Sin embargo estoy bastante de acuerdo con algunos comentarios de Zizek que se preguntan por qué parece más fácil pensar el fin del mundo que pensar en acuerdos de como convivir todos juntos en él. Estas expresiones discursivas y narrativas son una forma de evadir el problema real y la posible solución ante la falta de decisión política y la responsabilidad del ser humano en el deterioro del planeta que vive.

cuentre como antes en esos lugares. La ‘profanación’, término utilizado por Agamben para describir el poder humano de apoderarse del mundo –como mimesis del mundo sacro–, desaparece en el mundo moderno; pero si se encuentra en algún lugar quizás sea en los lugares donde no se le espera; ahí se expresa con más energía el intento por reconstruir y representar nuestro mundo.

4. Quizás, el motivo de que el valor de otros espacios no museísticos no sea evidente y que el arte continúe construyendo un valor estético privilegiado sea, según Agamben, que la desactivación del valor de uso del objeto y el surgimiento del valor inmaterial referido a la acumulación y el intercambio del objeto como mercancía han acompañado, según Agamben, un nuevo desarrollo ‘supersticioso’ del objeto.

La condición excepcional del arte en la esfera estética se interpreta artificiosamente como una supervivencia de una condición en la que el trabajo manual y trabajo intelectual aún no están divididos.

Influencia de la propuesta levinasiana, alguna anotación crítica.

5. Como ya hemos dicho, en el pensamiento de Lévinas la dignidad no depende de nuestra similitud, el rostro del otro es merecedor del respeto no tanto porque se parezca a mi, sino por el hecho de nuestra compartida diferencia.

El rostro y la idea de alteridad de Lévinas finalmente nos habla de la posibilidad del hombre en la tierra, de la posibilidad ética del hombre no como un ser perfecto sino como un ser imperfecto en compañía de los otros. No en otro espacio trascendental, no en otra dimensión, sino aquí; en esta tierra están los elementos necesarios para esa emancipación, para la posibilidad y la imposibilidad.

No estoy tan segura de que la vida plena que describen algunas interpretaciones exista y que se llame capitalismo, modernidad o Dios, exista un impedimento a batir después del cual el hombre se encontraría libre. Creo que el planteamiento de Lévinas nos plantea enfrentarnos a los espacios de diferencia, al infinito, allí donde el entendimiento no penetra, tal como describe a través de su idea del rostro:

[...] me pregunto si se puede hablar de una mirada vuelta hacia el rostro, pues la mirada es conocimiento y percepción. Pienso, más bien, que el acceso al rostro es de entrada ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente y puede describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de encontrar el otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos! Cuando observamos el color de los ojos, no estamos en relación social con el otro. (Lévinas, 2000 p.71)

Lo cual por supuesto no significa una solución o un estado de superación, la emancipación es claramente una situación de conflicto y de apuesta por el otro, lo que Lévinas describió como la defensa de la humanidad. En este trabajo, concretamente el capítulo IV, hablo de la ficción como crítica al humanismo creo que es necesario aclarar que me refiero al humanismo positivista muy frecuente en nuestros días y alejado de aquel de la Ilustración, sin duda no el definido como uno de los libros de Lévinas: el *Humanismo de Otro Hombre*:

La ocasión es buena para que nos preguntemos, para terminar, si las aspiraciones de la juventud en el mundo de hoy a pesar de la violencia y de la irresponsabilidad en la que degeneran, se producen al margen de un pensamiento consagrado a la subjetividad definida desde la responsabilidad y en contra de la noción de ser.*

La idea de una subjetividad, incapaz de encerrarse en sí –hasta llegar a la sustitución– responsable de todos los otros y, consiguientemente, la idea de la defensa del hombre, entendida como defensa del hombre otro que yo, preside lo que, en nuestros días, se llama crítico del humanismo. Una crítica que rechaza la responsabilidad fijada, como pura literatura, y en la que Decir (Dire) convertido en Dicho (Dit) entra en conjunción con sus propias condiciones, estructura con sus contextos y pierde la juventud del decir: juventud que es ruptura del contexto, palabra que corta, palabra nietzscheana, palabra, palabra profética, sin estatuto en el ser, pero sin arbitrariedad por que proviene de la sinceridad, es decir, de la misma responsabilidad por el otro.

**Es interesante constatar cómo entre los "sentimientos" más imperantes en mayo del 68 destacaban el rechazo de una humanidad que se definiera no por su vulnerabilidad más pasiva que toda pasividad, por su deuda hacia el otro (autre), sino por su satisfacción, por sus logros y sus conquistas. Más allá del capitalismo y la explotación, lo que se cuestionaba eran sus condiciones: la persona entendida como acumulación de ser, valorada por los méritos, los títulos, la competencia profesional [...] que dan lugar a una sociedad jerarquizada; una sociedad que se mantiene más allá de las necesidades de consumo y a la que ninguna inspiración religiosa logrará volver igualitaria.*

(Lévinas, 1993 p.96)

No puedo decir con precisión hasta que punto el trabajo de alteridad en Lévinas ha influido mi reciente obra plástica y de pensamiento, su obra como espero se haya podido notar en este trabajo de investigación, ha construido una masa de conocimiento no siempre homogénea pero sin duda siempre creciente y curiosa. Sin embargo creo que es necesario que nombre aquí por lo menos un elemento crítico según mi lectura.

Creo que el trabajo levinasiano tiende a asumir, quizás ingenuamente, que el rostro posee tal fuerza de convocatoria como consciencia del otro; quizás en un mundo idílico sería así, y seguramente muchos de los espíritus semejantes a los de Lévinas sean capaces de leer tal poder ético que desprende el rostro, pero la fuerza del individualismo no hace tan evidente que se pueda interpretar y actuar en función de la perspectiva filosófica levinasiana.

6. De hecho, quizás la obra levinasiana centra su análisis en la alteridad de tal manera que algunos factores que atraviezan al Ser desde otros espacios que no son la ontología, son quizás más escasos. Si pienso en el ser actual, sus avances y dificultades, tal como los he visto también en mi práctica, están muy vinculados a un factor que creo indispensable considerar, el *tiempo*. Pero ¿Qué tiempo?

Lévinas describe de esta forma nuestra relación con el tiempo en su libro *Dios, la muerte y el tiempo*:

*Pensar en el tiempo independientemente de la muerte a la que lleva la síntesis pasiva del envejecimiento, definir el tiempo independientemente de la muerte o la nada de ese final que significa la muerte. Concebir la muerte en función del tiempo, sin ver en ella el proyecto del tiempo. Pensar en el sentido de la muerte: no hacerla inofensiva, ni justificarla, ni prometer la vida eterna sino intentar mostrar el sentido que otorga a la aventura humana es decir, a la **esencia** del ser o al más allá de la **esencia**. Concebir el tiempo sin dejar de reconocer en la muerte una diferencia respecto a la nada surgida de la simple negación del ser.*

(Lévinas, 1994, p.134)

[...] La temporalidad del tiempo es ambigua, desde luego. La duración del tiempo es ambigua desde luego. La duración del tiempo puede mostrarse como continuidad en una sinopsis en la que se produce una interiorización del tiempo [...]. El tiempo pierde su diacronía para reagruparse como continuidad del recuerdo y la

aspiración se ofrece a la unidad de la percepción trascendental para constituirse en unidad de un flujo, unidad de una persona en un mundo habitado.

(Lévinas, 1994, p.137-138)

Desde luego la constitución del tiempo en cuanto medida humana esta muy delimitada por ¿qué significa ser?. ¿Cuál es el tiempo moderno?

Se acercan las navidades, este fin de semana salí al centro de Barcelona. ¡Qué familiar y distante me resultan las escenas navideñas entre las multitudes! Era imposible evitar ser llevado por las hordas de compradores que bajaban por Paseo del Ángel, en el camino: imágenes publicitarias cubrían las bolsas, las tiendas y lonas de más de cinco pisos de altura se desplegaban de algún edificio, me dirigía hacia un museo. Pero mi intención se fue evaporando entre la multitud, 'no siempre tengo el tiempo ni la energía suficiente para dejarme llevar por la observación de un evento caótico como este', pensé. Más allá de que pudiera dibujarlo tuve la sensación de que el valor fundamental con que empezaba cualquier posible trabajo creativo dependía del tiempo, la posibilidad de detenerme sobre cada uno de los rostros que pasaban. Sin duda no es garantía de que esa observación, ese detenimiento del tiempo pueda llevarnos a la creación de algo con valor pero sí, quizás, la única garantía de hacer algo sincero.

El tiempo es uno de los motivos que dificulta hoy en día el que podamos dotar de sentido a las imágenes, aunque esta diste del sentido del creador, en definitiva que podamos darle un sentido propio. La velocidad de nuestro tiempo impide pensar a un tiempo que sea humano, apropiarnos de los objetos y nuestra mirada, como diría Agamben del poder de profanación.

La velocidad de la época moderna nos ha dirigido hacia la construcción de maniobras siempre dentro del campo de la aceleración, desde la estrategia de *choc* de Baudelaire (p.103-105), pasando por la multitud o el movimiento como referentes visuales, hasta la propia exigencia del arte como acto novedoso; todas ellas hablan de un tiempo específico, uno que no es lento y que tiene la obligación de cambiar e impactar. Impactar sobre nuestro cuerpo.

Estamos en un momento de la historia en el que la sociedad es irrecuperable para la consciencia, en el que el sentido común capitalista está compuesto a base de la velocidad del nihilismo de la mercancía, de hedonismo de masas o subordinación tecnológica, cómo pensar una transformación, cómo comunicar desde el pensamiento débil o desde el arte si la velocidad nos aleja del sentido.

El problema de la velocidad supera virtualmente la finitud del cuerpo y supera las cosas, cuando en la propia aceleración a la que nuestro tiempo nos empuja nos vamos deshaciendo de las cosas como si fueran obstáculos que nos impiden la velocidad, aunque no exista lugar a donde llegar.

Detrás del aceleramiento de la vida cotidiana se encuentra el desarrollo tecnológico, no pienso juzgar aquí su existencia ya que su diversidad hace que cada uno de los descubrimientos tecnológicos nos afecte de forma distinta, varía desde aquellos descubrimientos que nos permiten hoy en día vivir más años, hasta la posibilidad de matar más rápidamente, como sucede con la bomba atómica. El espectro tecnológico en nuestros días es amplísimo y cada vez más afecta profundamente nuestra relación con el mundo, es nuestro intermediario, traductor. La tecnología ha llegado a nuestro mundo para quedarse pero sin duda, como ya se lo plantean muchos filósofos, habrá que ver de que manera nos relacionamos y regulamos las posibilidades tecnológicas. En un mundo ideológicamente liberal, hablar de regulación o límites es como llamar al demonio pero hemos de aceptar que existe un capital natural y antropológico en peligro que debemos preservar.

La tecnología es una cultura del emplazamiento, es decir que el mundo de la técnica y el capitalismo están preparados para rechazar lo imposible y de alguna forma el Arte ha querido siempre pensar lo imposible. ¿Cómo poder pensar lo imposible después de la tecnología?. Tenemos pocas pistas al respecto, quizás lo único que podemos decir es que debemos asumir que seguimos siendo humanos a pesar de la ideologización tecnológica. Esto quiere decir que en el proyecto de pensar un nuevo mundo es necesario asumir la incoherencia, el conflicto, la imperfección y la diferencia, el paso del tiempo a pesar de todo, nuestra mortalidad, hay que pensar cosas que no encajan, de hecho el lazo social es hijo de lo imposible.

Pintar es casi siempre llegar al no-lugar, al *background without place* que nombra Badiou (p.135-137) Es por eso que el camino se hace fundamental, como en Alicia en el país de las maravillas caminamos hacia el no-lugar, hacia el espejo, hacia la muerte. El arte es irremediamente una mirada nostálgica y vital hacia lo inevitable, hacia el paso del tiempo.

Frente a las teorías positivistas del avance tecnológico y a la propia experiencia de este trabajo puedo decir que la memoria del sujeto y la de su perspectiva es limitada a la propia experiencia y no comparable a la historia de la humanidad. Que ahora tengamos acceso al movimiento-cine y a otras formas del tiempo más rápidas no significa que guardemos una perspectiva de todo el espectro del tiempo, de hecho puede que la dificultad del sentido de nuestro tiempo este muy relacionada a la finitud de nuestro propio cuerpo y ser. En contra partida al punto de vista que valora la velocidad de la imagen aquello que necesita de un tiempo más lento recupera la significación, por lo menos en la medida de nuestro cuerpo o 'tiempo de vida':

It Was A Very Good Year
 When I was seventeen, it was a very
 good year
 It was a very good year for small
 town girls
 And soft summer nights
 We'd hide from the lights
 On the village green
 When I was seventeen
 When I was twenty-one, it was a
 very good year
 It was a very good year for city girls
 Who lived up the stairs
 With all that perfumed hair
 That came undone
 When I was twenty-one

*When I was thirty-five, it was a very
 good year*
 It was a very good year for
 blue-blooded girls
 Of independent means
 We'd ride in limousines
 Their chauffeurs would drive
 When I was thirty-five

*But now the days are short, I'm in
 the autumn of my years*
 And I think of my life as vintage wine
 From fine old kegs
 From the brim to the dregs
 It poured sweet and clear
 It was a very good year.
 (Frank Sinatra)

El tiempo, su paso, su marca en nuestro tiempo, nuestros recuerdos, la pérdida de la imagen y la sensación que se agarra a nuestra piel es difícilmente un lenguaje que pueda expresarse en la teoría. El tiempo y su paso se expresa y se expresará siempre en la música, el dibujo, el cine, la danza, la literatura, etc. De alguna forma es nuestra finitud la que marca nuestra necesidad de expresión y la importancia del arte en las sociedades humanas.

La observación del rostro y la construcción de significado a través del dibujo me obliga a someterme a otro tiempo y quizás sean las prácticas que obligan a ello, las que hoy en día, se nos revelen como trascendentales. Participar de otro tiempo, implica poner en duda los 'paquetes' ideológicos que vinculan al rostro con una identidad reducida a categorías o acotaciones que le

definen en su totalidad y volver sobre las preguntas inconclusas que revisten al ser de inexplicabilidad.

Esta investigación, el hecho de concebir el rostro a través de la alteridad es aceptar, por un lado, que no existe en la significación algo que llamamos 'objetivo' y por otro lado, identificar los campos ideológicos que han sido construidos en torno a este, asumir una postura en torno a los discursos del rostro y proponer una significación en la que, a través de mi práctica artística, puedo identificarme.

La creación del significado de alteridad como forma expresiva del rostro tiene en la teoría sus límites como cualquier otra construcción y su valor radica, personalmente, en la oposición a los discursos individualistas que claramente construyen muros entre afuera y adentro del 'yo'. Es la forma de expresar la duda que acompaña mi práctica pictórica, sin que crea que un cuadro pueda expresar el desarrollo teórico de la obra.

De hecho me pregunto si los cuadros, cómics o dibujos que he podido realizar y que tenían por el entorno o el contenido textual, una construcción más marcadamente ideológica no van en contra de la apertura que ha significado el desarrollo teórico de la alteridad. Dudo que pueda haber una expresión fluida entre el significado que quiere transmitir una obra y la experiencia de la obra en si misma. Me sorprendió, mientras hacía esta investigación, que la definición, que un artista como Damian Hirst, hacía sobre su obra fuera tan reivindicativa cuando la experiencia que tenía como espectadora hablaba, en cambio, de las obras del 'artista polémico' o el 'artista vivo que más ganaba', dejando atrás el poder reivindicativo y político que él mismo describía de su obra.

Por eso creo que la parte más revolucionaria de la práctica, que atañe a otra lógica, es la experiencia en si del tiempo y la construcción que este evento puede generar, su fuerza pedagógica. Dibujar, como amasar plastilina, labrar o caminar pueden ser prácticas que operen sobre el sujeto de tal forma que se reapropie de su tiempo y de la significación. El tiempo del artista de mercado está a partir de ahora probablemente en conflicto constante con el tiempo del profanador de objetos, el buscador de significados para sí.

7. Quizás sean en la posibilidad de detener el tiempo lo que hace que la práctica del dibujo y de la pintura del otro puedan añadir fuerza al reconocimiento de la alteridad planteado por Lévinas a través del rostro, asumiendo que ello tiene sus límites. Pero también creo que la práctica, 'hacer', es hoy en día un valor en desuso que reivindicar, pedagógico en su evidencia de los límites. Esta práctica no tiene porque desconocer el valor técnico de la ejecución pictórica aunque es cierto que sus intereses sobre el rostro como valor de alteridad impulsan a que un valor como el técnico comparta su espacio de importancia con otros como el pedagógico o psicológico, sin que ellos necesariamente deban aspirar a convertirse en una obra artística.

Los límites de la práctica de los que aquí somos conscientes no son menospreciables si pensamos que en el centro de la posibilidad del sentido de la imagen esta el tiempo. No son menospreciables porque sabemos que en el juego desastroso de las equivalencias del capitalismo, el tiempo es el valor máximo y la posibilidad de acceder al sentido, como a la propia práctica del dibujo, esta atravesada según la lógica actual por el dinero. Así que podríamos decir que uno de sus límites es el tiempo y las implicaciones relacionadas a ello, como la posibilidad de que solo quienes poseen el dinero tengan el tiempo para pintar.

Quizás sea por eso que muchos de los discursos legitimatorios del discurso de la precarización de trabajo proceden del ámbito artístico y cultural; desde la flexibilidad, la deslocalización o la relación de trabajo gratuito a cambio de 'distinción'. Los artistas y bohemios han aceptado siempre

la ‘desregulación’ laboral, aunque quizás no haya solución si asumimos que el dinero no paga la obra de arte, la puesta en juego de sí mismo, la regulación es imposible.

Por otro lado, las prácticas artísticas, como ruptura de la normalización de la existencia y los discursos de la creatividad han existido apropiados por parte de las élites. Por eso los neoliberales son ahora los que se revelan contra los estados y son los jóvenes ‘revolucionarios’ los que parecen por sus discursos más conservadores.

¿Qué tiene que ver esto con pintar? Estas reflexiones están detrás de la producción que interfiere en cualquier creación, aunque el arte no debe responder sino a su autor y su sentimiento ingobernable y sincero no tendrá porque ocuparse de todo ello mediante la representación.

Personalmente, no creo que la relación del trabajo estético deba expresar directamente una reivindicación política o reducirse a panfleto pero hemos de aceptar que en el centro de la posibilidad misma de la práctica y de la posibilidad del sentido se encuentra el problema material de la preservación y el tiempo. Esta relación material que no he podido abordar, en este trabajo, es sin duda una vía a desarrollar para próximas investigaciones.

Sobre aspectos teóricos

8. Al analizar el rostro a través de los dos registros nombrados por Lévinas: el rostro cognitivo y el rostro sensible recopilamos y estructuramos información para reflexionar sobre la percepción del rostro y evidenciar diferentes enfoques del análisis sobre el rostro y las posibilidades que ofrece la propia perspectiva del dibujo. Es el caso de la mayoría de tratados y manuales de dibujo que divide en secciones el rostro para que nuestra mirada e intelecto lo analicen y reproduzcan.

Por un lado los juicios de valor en el registro cognitivo se establecen según forma, tamaño, color y otras características, en todas estas variantes el análisis racional compara, separa y jerarquiza; por lo que formas comparativas como la unidad, semejanza o familiaridad han sido fundamentales para un discurso complejo, que si bien no apela a mi práctica y a la que aquí defiendo; he descubierto que es firme e influye en la mayoría de los discursos. Entiendo que la estabilidad de los preceptos redondos, clasificativos y concretos constituyan la más aceptada forma de acercarse al pensamiento, si como ya dijimos, la velocidad del tiempo es fundamental como característica moderna. Efectivamente las relaciones cognitivas nos ofrecen titulares, definiciones y formas claras de sintetizar el contenido: rostro: cara, parte frontal de la cabeza.

Por otro lado lo que hemos decidido llamar ‘registro sensible’, no tan evidentemente acotable, intenta retomar aquellas formas que piensan el rostro como fenómeno sensible desde la historicidad concreta, personal o el mito. En ellas se construye también un discurso, que sin embargo, se diferencia al ‘cognitivo’ porque sus explicaciones son más obtusas e independientes al gran discurso.

Los mejores referentes en este sentido tal como pude observar, no son ni siquiera textos filosóficos a menos que ellos tengan una forma expresiva cercana a la literatura. Los mejores textos son novelas, tales como *La obra maestra desconocida*, *El vizconde demediado*, *El retrato de Dorian Gray*, *El hombre de arena* o referentes visuales tales como cinematográficos o plásticos.

9. Las formas modernas de pensar la experiencia del rostro a través de su ‘registro sensible’ son menos descriptivas y más relaciones y versan desde la práctica pictórica, pasando por la psicoanalítica, hasta el legado filosófico de Lévinas o Deleuze. A modo conclusivo resumiré algunas de los pensamientos que describen estas nuevas formas de representación, designación, referencia y semejanza:

a– A pesar de las diferencias, la capacidad de representación del rostro se basa en gran medida en su poder simbólico o de simplificación, que se evidencia en su lectura y que remite rápidamente a la identificación. La simplificación o condensación del gesto o aquello que ‘sobresale’ –o *rostrum*– como símbolo, es para algunos autores el ser. Y para otros autores la apariencia, aunque en teoría las dos convivan, o ese sea el deseo, en la práctica no es tan evidente construir esa relación y esta sujeta a la interpretación.

b– Lévinas plantea un cambio de perspectiva; la posibilidad de dar sentido a la construcción de una nueva vía política a través de la generosidad-para-el-otro y su lugar empírico o imagen poética: el rostro. Este desplazamiento de la constitución del sujeto que incluye al otro y que él llama alteridad, evidencia la fragilidad del yo y la necesidad de que sea puesto en duda, en tanto que depende de otros. El propio discurso de Lévinas es mucho más frágil que el de Deleuze quien cree que la configuración del otro se articula bajo la forma del rostro, de tal forma que, el rostro es la presencia concreta –espacio empírico– del otro como expresión de un mundo posible –espacio metafísico–.

El dibujo, la pintura, la música, la poesía en tanto expresiones humanas de comunicación que recurren a los sentidos para transmitir significado; han tenido y tienen la gran capacidad de representar otro ‘orden’ –otro sentido–. Este cuerpo autónomo de la palabra, la música, la pintura, etc, que no es asequible por el intelecto, es la constatación de la existencia del cuerpo que antecede a la psique.

e– La dificultad de abordar el rostro como un simple órgano o forma es debido a que dependemos de nuestros ojos y sentidos, como operadores simbólicos, según el psicoanálisis la posibilidad de poder ver y creer comprender, estaría mediada por la ficción de unidad que construye el registro de lo imaginario, pero que cae y deja ver el terreno imposible de comprender: lo real.

Efectivamente el espejo, el otro, la imagen especular de nuestra realidad nos ayuda a entender nuestra experiencia aunque no la suplanta.

f– El sentido de pensar el rostro tal como lo expresan Deleuze y Lévinas es el de abrir el campo general del ser, de la subjetividad, de la identidad y de la historia, en búsqueda de un sentido particular escapando a un sentido general.

Algunas preguntas sobre la representación de la alteridad del rostro en la modernidad

10. Al ocuparnos brevemente de algunas de las apreciaciones científicas o pseudo científicas desarrolladas a través de la fisonomía y actualmente desplazados a una perspectiva psicológica o antropológica, resaltan especialmente los inicios de la fisionómica por cuanto estuvieron muy unidos a un desarrollo simbólico del dibujo anatómico.

Desde Giovanni Battista Della Porta, pasando por Charles Le Brun hasta Johan Kaspar Lavater, la historia de la fisonomía nos descubre una construcción del rostro contradictoria, escurridiza, a mayor información y clasificación de sus partes, mayor es la apariencia de un rostro muerto, la apariencia está recubierta por el dualismo vital del orden-caos y su equilibrio es crucial en los estudios artísticos, como no suele ser desde una perspectiva científica. Tal afirmación implica reconocer la importancia del componente ‘mágico’ que la fisionomía abandono en su empresa racionalista.

La religión que regía las mentes premodernas era, como dijo el filósofo Cornelius Castoriadis una máscara: una máscara que escondía el caos constitutivo del ser. Ahora el caos ya no está tapado.
(Bauman, 2007, p.14)

El arte trataba su deformidad y aún lo sigue haciendo, aunque los medios tecnológicos y muchas de las nuevas formas visuales insisten en negar nuestra mortalidad. No es el caso de la preservación del cuerpo a través de la deformidad como metáfora de algo imposible como plateó Frankenstein y toda su influencia en creación de personajes de mundos distópicos.

La construcción creativa es titubeante y dividida, no expresa a un ser humano como ente sino como un lugar en construcción; la alteridad se centra obligatoriamente en el lugar creativo y ‘mágico’ de la época moderna a consecuencia de ciertos precedentes: La desaparición de la importancia mimética es motivo y consecuencia de que el hombre ya no se interese, ni crea en aquello que le precede. La desaparición del mundo que le precedía –Dios– le obliga a representarse a sí mismo, con la paradoja de que no es él, sino su doble. La desaparición de la episteme occidental a partir de la similitud (Foucault), construye un conocimiento a partir de las identidades y de lo que el hombre designa –lo no explicable no existe–. El orden del conocimiento ‘racionalista’ que debía ser creado, negó la alteridad por cuanto concepto inestable, este nuevo orden conllevó la desaparición de las ciencias supersticiosas y mágicas. En contra del conocimiento unitario del yo, acercamientos a la realidad como el descubrimiento del inconsciente o las narraciones y representaciones que contradicen el exceso de la centralidad y unidad del hombre –destacables son los esfuerzos de la primera literatura romántica, muy unida a lo siniestro y madre de la ciencia ficción, como es el caso de Poe, Novalis, Friedrich Hölderlin, E.T.A.–, construyen nuevas formas de expresión fuera del hombre como la ‘anti-humanidad’ (Agamben) o la ficción: la proliferación de estos espacios ficticios como la única ‘magia’ posible en la época del ateísmo es la irrupción del otro, la alteridad, como el único lugar sagrado posible.

11. Este espacio de sacralidad moderna que nos ofrece el otro y como representación de éste, el rostro, lo ha desarrollado con profundidad en su vertiente ética Lévinas. Observar al otro desde la perspectiva de alteridad es entender que la incerteza, el misterio, la intuición o el silencio no nos ataca, la potencia de la alteridad radica sobre todo en que permanecerá fuera de nuestro orden.

Relacionado a ello abordé en el ‘capítulo IV’ perspectivas sobre el rostro del ‘otro’ y expresiones de la manifestación de la división del rostro en la modernidad; quedando abierta o por profundizar dos líneas de análisis respecto a las posibilidades de la perspectiva de la alteridad en relación a ciertos discursos dominantes hoy en día.

¿Cómo pensar el rostro, al otro y el ‘yo’ después de la aparición de los medios de reproducción de la imagen y la construcción imaginaria de una sociedad tecnológica? ¿Cómo no pensar en la necesidad ética de Lévinas de la alteridad cuando el problema del egocentrismo, de la idealización como perspectiva ideológica se alza sobre las posibilidades reales en la tierra como peligro para nuestro propio futuro?, Como le escuche decir a Jorge Alemán: ‘La emancipación tiene que pensar ya no como todo se transforma porque eso ya lo realiza el capitalismo sino que queremos que no se desvanezca en el aire, hay un acento conservador en el proyecto emancipatorio revolucionario’ de hoy.

La representación artística, en tanto que despliegue de las herramientas humanas para poder comprender el espacio que excede el cuerpo propio es experiencia de alteridad en la modernidad y construye la crítica al futuro evolucionista a través de narrativas como la ‘ficción’ o prácticas psicoanalíticas y teorías filosóficas que describen con el surgimiento del yo a través del proceso de identificación del otro en contraposición a los discursos de la autoconsciencia del éxito y la evolución de la especie.

La perspectiva de alteridad igual que la metáfora del freno de mano de Benjamin nos permite

detenernos a valorar la importancia de nuestras decisiones y llamar a nuestra sensatez. ¿Cuál es el sentido del consumo en un planeta en los límites de la sostenibilidad y más de la mitad de la población en los límites de la sobrevivencia? ¿Vale la pena que demos tanta importancia a la imagen de nosotros mismos? ¿A la imagen fantasmal de la belleza en occidente en lugar de otros valores? La alteridad no es un acto de heroicidad no significa pensar que se salvará a otro –acto prepotente de más– significa ser consciente y consecuente con mis actos en función del punto de vista del otro, de la alteridad. Retomar la mirada sensata y tener en cuenta mis límites y el de los otros, en una época que llama continuamente a la posibilidad de todo, es un acto significativo.

La alteridad y su apuesta por la mezcla hace que seamos mejores seres humanos, una muestra de ello han sido las experiencias de totalitarismo desarrolladas durante el siglo XX y XXI que han terminado en locuras colectivas derivadas de la incapacidad de aceptar y negociar a partir de la diferencia que implica la alteridad y la propia riqueza de este conflicto.

Escuchamos con más frecuencia de lo que es saludable: ‘que un atuendo que no pertenece a nuestra tradición es erróneo’, ‘que los comportamientos que no entendemos deberían ser erradicados junto con las personas que los profesan’; ‘que nosotros, los poseedores del saber, conocemos lo que conviene al *otro*’; ‘que la historia se vive desde la perspectiva de la evolución según la cual unos segmentos de la población de la tierra son sus exponentes y el resto primitivismo’; etc.

Los acontecimientos que enfrentamos en la actualidad nos ponen de manifiesto que hoy más que nunca es necesario asumir la importancia de la alteridad, fortalecer los canales y las herramientas de diálogo y negociación con los otros y también con uno mismo para reservar espacios de nuestro pensamiento a aquello que no entendemos o ‘las piezas que no encajan’. El futuro del ser humano, de las otras especies y del planeta depende hoy en día de la gestión de nosotros mismos, la historia nos ha demostrado como en el ‘Angelus Novus’⁷ que los avances tecnológicos de hoy, más allá de asegurarnos un futuro nos lo pueden quitar.

La UE se enfrenta en estos días a una grave crisis de integración que ha puesto en evidencia la falta de solidaridad dentro de Europa, entre el sur y el norte, pero también entre los inmigrantes y los nativos, entre los ‘nuevos’ y ‘antiguos’ migrantes. Políticas basadas en las advertencias, como la de la UE a Grecia de una suspensión de su pertenencia al espacio Schengen, de libre movimiento entre los estados miembros, si no controla mejor sus fronteras exteriores, y la estrategia del aumento del valor monetario en lugar del humanitario nos arrojan a la peligrosa ideologización del otro como objeto.

Aspectos procesuales

12. El deseo

Una de las primeras conclusiones del trabajo procesual es que al querer trabajar a partir de una consciencia de alteridad sobre la representación del rostro, me fue imposible no expandirme hacia otros campos que no incluyeran el retrato, esto se hizo evidente en el trabajo de cómic que

⁷ Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

me había llevado a elaborar en la práctica la complejidad de la representación. Esta dificultad de la construcción de la homogeneidad de los procesos esta muy relacionado ahora visto en perspectiva con el propio hecho de que la creación está intimamente ligada al deseo al deseo por construir algo más allá del retrato o simplemente por conocer ese rostro que no es un objeto sino una persona, una historia.

Ese deseo como el mismo cuerpo del trabajo teórico de Lévinas debe estar muy relacionado al ‘ser exterioridad’, a la influencia de las relaciones que se construyen de la práctica, como diría Lévinas:

Comprender el ser exterioridad –romper con el existir panorámico del ser y con la totalidad en la que se produce– permite comprender el sentido de lo finito, sin que su limitación, en el seno infinito, exija una incomprensible caída de lo infinito, sin que la finitud consista en una nostalgia de lo infinito, en un mal retorno. Plantear el ser como exterioridad, es percibir lo infinito como Deseo de lo infinito, y por ello, comprender que la producción de lo infinito invoca la separación, la producción de la arbitrariedad absoluta del yo o del origen.

(Lévinas, 1999, p.296)

Quizás detrás de estas conclusiones metodológicas no diga nada nuevo, pero la idea de la construcción del conocimiento a partir del saber y no del deseo es muy común desde las perspectivas pedagógicas y epistemológicas. Todo lo contrario, desde Freud con el psicoanálisis o Rancière desde la antropología con *El maestro ignorante*, existen varias propuestas sobre la importancia de esa piedra preciosa en bruto que es el deseo, en palabras de Lévinas:

En el acceso al rostro ciertamente hay también un acceso a la idea de Dios. En Descartes la idea del Infinito sigue siendo una idea teórica, una contemplación, un saber. Pienso, en lo que a mí concierne, que la relación con el Infinito no es un saber, sino un Deseo. He intentado describir la diferencia entre el Deseo y la necesidad por el hecho de que el Deseo no puede ser satisfecho; que el Deseo, de alguna manera se alimenta de sus propias hambres y aumenta con su satisfacción; que el deseo es como un pensamiento que piensa más de lo que piensa. Estructura paradójica, sin duda, pero que no lo es más que esa presencia del Infinito en un acto finito.

(Lévinas, 2000, p.78)

Quizás pueda decir que de ello se deriva también la dificultad que he encontrado para poder construir mi trabajo pictórico o de dibujo de la misma forma que desarrollaba el discurso. Sin duda este brete, ya expresado por otros trabajos en artes, esta muy relacionada a la forma de trabajar del la creación que responde de maneras divergentes a un plan de trabajo pautado y no esquemático.

13. Pintar del vivo es una experiencia muy concreta y especial a las otras, pero también creo que la pintura debe afrontar el reto de vivir en la época que le corresponde y ello implica la imposibilidad de negar la cantidad de otro tipo de imágenes a la que estamos expuestos y por tanto la influencia que ellas ejercen sobre nosotros. La utilización de la técnica implica una cierta forma de trabajo pero la materia prima imaginaria ‘las imágenes’ invaden todos los campos de visión.

14. En ese sentido, las posibilidades de la fragmentación de la ‘constelación’ benjaminiana como constructora de un nuevo discurso no dominante se antojan dudosas; la lógica del fragmento, a los ojos de hoy en día, es un discurso dominante.

Creo que algunas palabras de Lévinas nos ayudan, ahora, nuevamente, al final de este recorrido a construir eso que es el acto creativo:

El mundo interior es contestado tanto por Heidegger como por las ciencias humanas.

Pensar –tras el fin de la metafísica– es responder al lenguaje silencioso de la llamada responder a la paz que es el lenguaje original desde el fondo de una escucha; maravillarse de este silencio y de esta paz. Simplicidad y maravilla que son también resistencia y extrema atención del poeta y del artista: es, en el sentido propio del término guardar silencio.

El poema o la obra de arte guardan silencio, dejan ser a la esencia del ser, como el pastor guarda su rebaño. El ser requiere el hombre como una patria o un suelo requieren sus autóctonos. El extrañamiento del hombre en el mundo, su condición de apátrida, testimoniaría los postreros asaltos de la metafísica y del humanismo que ella sostiene.

(Lévinas, 1993, p.86)

Bibliografía

Libros citados

- Adorno, Theodor (1983). Teoría estética. Esplugas de Llobregat: Historia del pensamiento, pp.346.
- Agamben, Giorgio (1995). Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental. (Trad. de Tomás Segovia). Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (1998). El hombre sin contenido. Barcelona: Áltera, pp 191.
- Agamben, Giorgio (2005). Profanaciones. (Trad. de Edgardo Dobry). Barcelona: Ed. Anagrama, pp.128.
- Altuna, Belén (2010). Una historia moral del rostro, Valencia: Pre-textos.
- Antich, Xavier (2007). Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía pp.100.
- Aumont, Jacques (1998). El rostro en el cine. (Trad. José Ángel Alcalde). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Ariès, Philippe & Duby, Georges (1987-1989). Historia de la vida privada. Madrid: Taurus, cop.
- Aumont, Jacques (1998). La estética hoy. (Trad. Marco Aurélio Galmarini). Madrid: Cátedra, pp.335.
- Ávila Crespo, Remedios (2000) Identidad y Alteridad. Una aproximación filosófica al problema del doble”, Revista de Filosofía Daimon nº20 5-23. Original: (1999) Granada.
- Azara, Pedro (2002). El ojo y la sombra, una mirada al retrato de occidente. Barcelona: Gustavo Gili.
- Badiou, Alain (2011). Drawing. Symptom 12. URL <http://lacan.com/symptom12/?p=65>
- Badiou, Alain [Eidos84]. (2011, Enero 27). Badiou on Art: Description Without Place [Youtube]. URL <https://www.youtube.com/watch?v=WljQrDZb5a4>
- Ballester, Manuel (1985). El devenir y la apariencia. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Balzac, Honoré de (2000). La obra maestra desconocida. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Baudelaire, Charles (1996). El pintor de la vida moderna, en Salones y otros escritos sobre arte. (Trad. de Carmen Santos) Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, pp.347-392.
- Baudelaire, Charles (1976). El salón de 1846. Valencia: Fernando torres Editor.
- Barthes, Roland (1990) La aventura semiológica , Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Bates, B., & Cleese, J. (2001). Human Face.: TLC.
- Belting, Hans (2007). Antropología de la imagen. Buenos Aires: Katz Editores, pp.321.
- Benjamin, Walter (1988). El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Barcelona: Ediciones península.
- Benjamin, Walter (1999). Iluminaciones II. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1971). Angelus novus. Barcelona: Editorial Sur.
- Boderie, Régine (2002). Balzac, peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail, Paris, SEDES (Collection du bicentenaire / Groupe international de recherches balzaciennes).
- Bordes, Juan (2012). Historia de las teorías de la figura humana. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Brin, D. (2003). The Matrix: Tomorrow May Be Different, Exploring the Matrix: Visions of the Cyber Present.
- Bruce, V., & Young, A. (1986). Understanding face recognition; Society British Journal of Psychology. Inglaterra: The British Psychological.
- Burckhardt, J.(2004). La cultura del Renacimiento en Italia. Edaf: Madrid.
- Caro Baroja, Julio (1986). Las brujas y su mundo. Barcelona: Alianza editorial, pp.377.
- Caro Baroja, Julio (1988). Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter. Barcelona: Ediciones Akal.
- Caro Baroja, Julio (1990). La cara, espejo del alma, Círculo de lectores.
- Cellini, Benvenuto (1949). Tratado de la orfebrería y la escultura. Buenos Aires: Ed. Schapire.
- CaroValverde, M^a Teresa (1986). La escritura del otro. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Darwin, Charles (1984). Las expresión de las emociones en los animales y en el hombre. Madrid: Alianza Editorial. (1^a Ed., 1807: The Expression of Emotios in Animals and Man) pp. II-240.
- Da Vinci, Leonardo. (1984). Las expresión de las emociones en los animales y en el hombre. Madrid: Alianza Editorial. (1^a

- Ed., 1807: *The Expression of Emotions in Animals and Man*) pp. 11-240.
- Deleuze, Gilles (1971). *Logica del sentido: 'Platón y el simulacro'*, Barcelona: Barral.
 - Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-movimiento, estudios de cine* (Trad. de Irene Agoff). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
 - Deleuze, Gilles (2002) *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
 - Della Porta, G. (1586). *De Humana libri physiognomia*. Vici Aequensis [Vico Equense] : Apud Iosephum Cacchium.
 - Didi-Huberman Georges. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
 - Dixon, D. (1981). *A Zoology of the Future*. St. Martin's Press: New York.

 - Eco, Umberto (1974). *La estructura Ausente*. Barcelona: Lumen.
 - Eco, Umberto (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen
 - Eco, Umberto (1985). *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen
 - Eco, Umberto (1985). *El lenguaje del rostro; De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
 - Eco, Umberto (2004). *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen.
 - Ekman, P. (1972). *Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotions*. In Cole, J. (Ed.), *Nebraska Symposium on Motivation* (pp. 207-282). Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
 - Esposito, Roberto (26. 11. 2010) *Revista de Espai en Blanc* n° 5-6: *La fuerza del anonimato*. URL <http://www.espaienblanc.net/El-dispositivo-de-la-persona.html>

 - Fernández, Luis (2004). *Ponencia: Señales en el cuerpo: avatares literarios de la fisiognómica*. Almería: La Fundación Alonso Quijano. http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/cursos%202005/promocion_lectura/ponencia/ponencia%20luis%20fernandez.pdf (URL)
 - Foucault, M. (1984). *Las Palabras y las cosas : una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Siglo XXI Editores.
 - Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores S.A.
 - Francastel, P. (1978). *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra.
 - Freud, S., & Hoffman, E. T. A (1979). *El hombre de arena*. Lo Siniestro. Barcelona: Hesperus Ed.
 - Freud, S. (1921) *Más allá del principio de placer*
 - Freud, S. (1921) *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. Tevista Tlahui <http://www.tlahui.com/libros/psicologia/pfleonar-dodv.pdf> (URL).

 - Gsell, Paul (2000). *El arte, August Rodin* (Trad. de Miguel Etayo). Madrid: Editorial Síntesis.
 - Gombrich, Ernst H. (2003). *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Barcelona: Debate.
 - Gombrich, Ernest H. (1997). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate (1ª Ed., 1959).
 - Gombrich, Ernest H. (04/1980). *Four Theories of Artistic Expression*. *Architectural Association Quarterly* (12), p.14-19.
 - Gombrich, Ernest H. (04/1980). *Cuatro teorías sobre la expresión artística*. URL <http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/teorias-de-la-expresion-ega.pdf>
 - Gombrich, Ernest H. (1980). *El Sentido de Orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: GG Arte.
 - Gombrich, Ernest H. (1983). *Arte percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer*. (1ª Ed., 1970) Barcelona: Paidós.
 - Gombrich, Ernest H., (1971), *Freud y la psicología del arte: estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona: Editorial Barral.
 - Gómez Molina, J. J. coord.; Lino Cabezas et al., (2006), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, pp.662.
 - Gubern, Román (2001) *Del rostro al retrato*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

 - Hegel, G. W. F., (1958), *De lo bello y sus formas*, Espasa: Madid.
 - Hegel, G. W. F., (1966), *Fenomenología del espíritu*, México: Fondo de cultura económica.
 - Heidegger, M., (1938), *La época de la imagen del mundo*.
 - Heidegger. (1994) *La Cosa* (Das Ding) (Traducción de Eustaquio Barjau en Conferencias y artículos) Barcelona: Ediciones del Serbal)
 - Hockney, David. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. 2001.
 - Hoffman, E. T. A., *El hombre de arena*.

 - Kant, Immanuel (2010). *Crítica de la razón pura* - Edu MEC. Montevideo: Edu MEC. http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/K/Kant,%20Inmanuel%20-%20Critica%20a%20la%20razon%20pura.pdf (URL).
 - Kuspit, D., (2006), *El Fin del arte*, Madrid: Akal.
 - Kuspit, D., (2007), *Emociones extremas*, Madrid: Adaba Editores.

 - Lacan, J., (2013), *Escritos I*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva S.L. http://www.bibliotecanueva.es/admin/links/Jacques_

Lacan_Escritos_1.pdf (URL).

- Lacan, J. (1945). *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada*. Escritos I. <http://www.bibliopsi.org/descargas/autores/lacan/LACAN/Lacan-%20TODO!%20Psikolibro/33%20Los%20Escritos%20de%20Jacques%20Lacan.pdf> (URL)
- Laplana, José E. (1996) *Un tratado de fisiognomía de 1650* - Universidad de Zaragoza. Barcelona: Scriptura (Num. 11). <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94738/142656> (URL)
- Lavater, J. C. (1775), *Physionomische Fragmente*, 4 vols., Leipzig und Wintertuhur, Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie.
- Lavater, J. C. (1894). *Essays on Physiognomy*, trad. Thomas Holcroft, London, B. Blake, 13, Bell Yard, Temple Bar.
- Lévinas, E., (1977). *Totalidad e infinito* (Trad. Daniel E. Guilloit), Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Lévinas, E., (1991). *Ética e infinito*, Madrid: Visor.
- Lévinas, E., (1982) "En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger", París: Vrin.
- Lévinas, E., (1993). *Humanismo del Otro Hombre*. Madrid: Caparrós Editores S.L.
- Lévinas, E., (1999). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme S.A.
- Lévinas, E., (2000). *Ética e infinito*. Madrid: Balsa de medusa.
- Le Brun, C. (1806). *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux*. París: Chalcographie du Musée Napoléon.
- Le Brun, C. (1702). *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: F. Platts.
- Le Brun, C. (2008). Conferencias. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.

- Miller, Jacques-Alain (Otoño - 2001). The Symptom and the Body Event (Trad. by Barbara P. Fulks). *Lacanian Ink* (19), p. 4-47.
- Morey, M. (1996). La máscara en el arte. (conjeturas sobre la máscara). *Lápiz* (127), pp.18-19.

- Nietzsche, Friedrich, (2002), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Editorial EDAF S.A.

- Ortega y Gasset, J. (1925). *Sobre la expresión del fenómeno cósmico* (Ensayos). O.C. II Madrid: Alianza Editorial.

- Panofsky, Erwin. (1970). *El Significado en las artes visuales* Buenos Aires: Infinito.
- Panofsky, Erwin. (1971). *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza.
- Pardo Mateu, Lourdes. (2012). *Frente al espejo. Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de sí mismo, el rostro y la cirugía estética*. Chema López. Facultad de bellas artes [Tesis máster]. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Pajares Gómez, José Luis. (2001). *Los ojos: fisonomía, expresiones y análisis de su representación plástica*. Facultad de bellas artes [Tesis doctorado]. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Pericoli, Tullio. (2006). *El alma del rostro*. Madrid: Siruela, pp.96.
- Pinilla, R., & Rabe, A. M., (2002). *Los espacios de la memoria en la obra de Walter Benjamin*. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica* (2). URL http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_18.pdf
- Platón. (1981). *Obras completas* (Trad. de P. Samaranch). Aguilar: Madrid. pp.1067.

- Quesada Talavera, B. A. (2011) Aproximación al concepto de "alteridad" en Lévinas, *Propedéutica de una nueva ética como filosofía primera. Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 3: Fenomenología y política. http://www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen_M.03/pdf/25_QUESADA.pdf (URL)
- Quesada, María Jesús (2003) *Manual del arte español: introducción al arte español*, Madrid: Sílex.
- Quilez Bach, Miquel (1986) *Espai real i fictici. La representació figurativa: desenvolupament d'un retrat pictòric*, Barcelona, Universitat, Centre de Publicacions, Intercanvi Científic i Extensió Universitària.
- Quilez Bach, Miquel (2011) *Cos i ànima d'un retrat*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
- Quilez Bach, Miquel (2002) *Le Bruni omenaldia = Homenaje a Le Brun*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

- Rancière, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*, Ellago Ensayo, Castellón.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ensayo, pp.134.
- Requena Torres, I., (1975). *Sensibilidad y Alteridad en E. Lévinas*. Madrid: Ed. Pensamiento 31.
- Ribera, Joseph (1774) *Libro de principios para aprender a dibujar sacado por las obras de Joseph Ribera, llamado vulgarmente El Españolito* R.L.

- Sontag, Susan (1984). *En Contra la interpretación y otros ensayos*. (Traducido por Horacio Vázquez Rial). Barcelona: Seix Barral.
- Sotelo Céspedes, Aída. (2011). *Preludio de un acto ético*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Sotelo Céspedes, Aída. (2014). *Ética del sujeto e ideología, Estudio de caso sobre sujeto del significante y práctica deportiva*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Sotelo Céspedes, Aída. (2015). *Ética del sujeto e ideología, Estudio de caso sobre sujeto del significante y práctica deportiva*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

- Sucasas, Alberto (2001) “El rostro y el texto. La unidad de ética y hermenéutica”, Barcelona: Anthropos Editorial.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1997). Historia de seis ideas, Madrid: Editorial Tecnos, pp.299-300.
- Vattimo, Gianni. (1989). El Sujeto y la máscara : Nietzsche y el problema de la liberación. (Trad. de Jorge Binagui). Barcelona: Nova-Gràfik.
- Vattimo, Gianni. (1992). Más allá del sujeto Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Barcelona: Paidós. <http://servicios2.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/VattimoGianni-MasAllaDelSujetoNietzscheHeideggerYLaHermeneutica.pdf> (URL)
- Villegas, Juan (abril 1996) “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”. Revista Gestos, num.21
- Winkin, Yves (1985). La communication non verbale ou la physiognomie légitime; en Rhetorique du corps Ph Dubois et Y.Winkin.
- Xenofont (1929). Records de Sócrates 2º ed. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Zizek (2008) Cómo leer a Lacan. Buenos Aires: Paidós.

Temática

1. METODOLOGÍA

- Brea, Jose Luis (2005). Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal.
- Eco, Umberto. (2006). Cómo se hace una tesis. Barcelona, Editorial Gedisa S.A., (1er Ed., 1977) pp.1-233.
- Foucault, Michael (1979). La Arqueología del saber. México D.F.: Siglo XXI.
- Quilez Bach, Miquel (1986). Espai real i fictici. La representació figurativa: desenvolupament d'un retrat pictòric. Barcelona: Universitat, Centre de Publicacions, Intercanvi Científic i Extensió Universitària.

2. ALTERIDAD

- Antich, Xavier (2007). Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía pp.100.
- Ballester, Manuel (1985). El devenir y la apariencia. Barcelona: Anthropos Editorial
- Baudelaire, Charles (1996). El pintor de la vida moderna, en Salones y otros escritos sobre arte. (Trad. de Carmen Santos) Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, pp.347-392.
- Deleuze, Gilles (2002) Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J., (2013), *Escritos I*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva S.L
- Lévinas, E., (1977), *Totalidad e infinito* (Trad. Daniel E. Guilloit), Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Lévinas, E., (1991), *Ética e infinito*, Madrid: Visor.
- Lévinas, E., (1982) “En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger , París: Vrin.
- Pardo Mateu, Lourdes. (2012). Frente al espejo. Reflexiones acerca de la identidad: el concepto de sí mismo, el rostro y la cirugía estética. Chema López. Facultad de bellas artes [Tesis máster]. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Quesada Talavera, B. A. (2011) Aproximación al concepto de “alteridad” en Lévinas, Propedéutica de una nueva ética como filosofía primera. Investigaciones Fenomenológicas, vol. monográfico 3: Fenomenología y política.

2. PERCEPCIÓN VISUAL

- Antich, Xavier (2007). Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Ardila, Alfredo (1980). Psicología de la percepción. México: Trillás.
- Dember, William N. (1990). Psicología de la percepción. Madrid: Alianza.
- Ehrenzweig, A. (1975). Psicoanálisis de la percepción artística. Barcelona: Colección Comunicación Visual.
- Frostig, Maranne (1983-1984). Figuras y formas : programa para el desarrollo de la percepción visual / Marianne Frostig, David Horne, Ann-Marie Miller. Madrid: Médica Panamericana.
- Guirao, Miquelina (1980). Los Sentidos, bases de la percepción. Madrid: Alhambra.
- Koffka, Kurt (1973). Principios de psicología de la forma. Buenos Aires: Paidós.
- Thurstone, Louis Leon (cop.1995). Caras, percepción de diferencias. Madrid: TEA.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1997). Historia de seis ideas. Madrid: Editorial Tecnos, pp. 297.

3. PERCEPCIÓN DEL ROSTRO

- Ekman, Paul (1973). Darwin and facial expression: a century of research in review, New York, Academic Press.
- Ekman, Paul (2004) .¿Qué dice ese gesto?. Barcelona: RBA, Integral.
- Blanc, Charles (1880). Grammaire des arts du dessin. Paris: Henri Laurens Editeur.

- Gómez-Plana Sánchez-Cosío, F. (2003). Belleza y arte de la cara: normas de la faz humana. Barcelona.
- LeBrun, Charles (1750). Carácter de las pasiones humanas. Boston Medical Library, "print and map seller at the Black Horse in ConhillW".
- Della Porta, Giovanni Battista (1586). De Humana Physiognomía.
- Parramon, José M. (1986). Head & portrait : how to draw. Barcelona: Parramón.
- Parramon, José M. (1982). L'Autoportrait. Paris: Bordas.
- Quintana Cabanas, José María (1993) Pedagogía estética: concepción antinómica de la belleza y del arte, Dykinson.
- Ruskin, John (1917). Ética del barro. Madrid: Renacimiento.
- Ruskin, John (1971). The Elements of drawings. New York: Dover.
- Simmel, Georg (1986). La significación estética del rostro: El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura, (Trad. de Salvador Mas). Barcelona: Península.
- Sucasas, Alberto (2001). El rostro y el texto. La unidad de ética y hermenéutica. Barcelona: Anthropos.
- Thurber, James (1973). The Beast in me and other animals : a collection of pieces and drawings about human beings and less alarming creatures, New York, Harcourt Brace Jovanovich. 820"19"Thu-3.
- Vigarello, Georges (2005). Historia de la belleza : el cuerpo y el arte de embellecer desde el renacimiento hasta nuestros días, Buenos Aires: Nueva Visión.

4. REPRESENTACIÓN

- Ávila Crespo, Remedios (2000). Identidad y Alteridad. Una aproximación filosófica al problema del doble. Revista de Filosofía Daimon (20), pp.5-23. Original: (1999). Granada.
- Chai, Wan (2003). Pixelworld, Hong Kong, Systems Design Limited: Laurence King.
- Courtine, Jean Jacques. (2007). Histoire du visage- Exprimer et taire sesémotions (XVIe – début XIXe siècle), Paris, Editions Payot & Rivages, (1ª Ed., 1988) pp. II-240.
- Daucher, Hans (1978). Visión atística y visión racionalizada. Barcelona: GG.
- Ballester, Manuel (1985). El devenir y la apariencia. Barcelona: Anthropos.
- Eco, Umberto (1998). Los Límites de la interpretación. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1987). El Tiempo en la pintura. Madrid: Mondadori.
- Eco, Umberto. (1970). La definición del arte. Barcelona: Editorial Martínez Roca, (1ª Ed., 1968: La definizione dell'Arte).
- Mao, Zedong (1976). Los Comics de Mao / [compilado por] G. Nebiolo, J. Cheneaux, U. Eco, Barcelona, GG
- Mauss, Marcel (1970). Lo Sagrado y lo profano. Barcelona: Barral.
- Mauss, Marcel (1965). Teoria generale della magia e altri saggi. Torino: Giulio Einaudi.
- NFGMan (2008). Diseño de personajes para consolas portátiles : videojuegos para móviles, sprites y gráficos con píxeles, Barcelona: Gustavo Gili.
- Panofsky, Erwin (1989). Idea : contribución a la historia de la teoría del arte. Madrid: Cátedra, Edició 7a ed
- Panofsky, Erwin (1991). La Perspectiva como 'forma simbólica'. Barcelona: Tusquets.
- Simmel, Georg (1977). Sociología. Estudios sobre las formas de socialización, 2 vols., [sin nombre de traductor, paginación continua], Madrid, Revista de Occidente.

5. RETRATO Y CARICATURA

- Artigas, Jordi (1995). Caricatures de Franco. Barcelona: La Campana.
- Baldini, Gabriele (1975). La Obra pictórica completa de Hogarth. Barcelona: Noguer.
- Bindman, David (1997). Hogarth and his times : serious comedy, Berkeley [etc.] : University of California Press [in association with British Museum Press and the Parnassus Foundation].
- Bozal, Valeriano (2009). Pinturas negras de Goya, Boadilla del Monte, A. Machado Libros
- Daucher, Hans (1987). Modos de dibujar, Barcelona: GG.
- Hogarth, William (1997). The Analysis of beauty, New Haven, Paul Mellon Centre for British Art by Yale University Press
- Mendel, Gabriele (1973). La Obra pictórica completa de Daumier. Barcelona: Noguer.
- Partridge, Eric (1962). A Classical dictionary of the vulgar tongue, London, Routledge & Kegan.
- Passeron, Roger (1979). Daumier : témoin de son temps, Fribourg, Office du Livre.
- Wechsler, Judith (1999). Honoré Daumier [Enregistrement de vídeo] : il faut être de son temps, Paris Première, Films d'Ici: Réunion des musées nationaux. VHS A 460

6.COMUNICACIÓN NO VERBAL

- Dobbelaere, G. Y Saragoussi, P. (1974). Técnicas de expresión. Barcelona: Editorial Oidá S.A.
- Eco, Umberto. (1976). El Signo. Barcelona: Editorial Labor, (1ª Ed., 1973: Il Segno)
- Goffman, Erving (1970). Ritual de la interacción. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Goffman, Erving (1981). Forms of talk, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- Foucault, Michael (1979). Microfísica del poder. Madrid: La Piqueta.

- Foucault, Michael (2009). *Nacimiento de la biopolítica*. Tres Cantos: Akal.
- Ivins, William Mills (1975). *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona, Ed. Gustavo Gil (pp.215)
- Mauss, Marcel (1971). *Institución y culto: representaciones colectivas y diversidad de civilizaciones*, Barral.
- Neil, Sean y Caswell, Chris (2005). *A: La expresión no-verbal en el profesorado de Barcelona*. Madrid: Ediciones Octaedro, (1ª Ed., 2005: *Body languages for competent teachers*)

Imágenes

- Fig.2 Esculturas del periodo arcaico griego Peplos Kore, ca. 530 BC. Autor Desconocido. Acropolis Museum in Athens. Photo: Marsyas / Wikimedia Commons.
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:ACMA_679_Kore_2.JPG#
- Fig.3 Esculturas del periodo clásico griego, 'Venus de Milo'. Parian marble, ca. 130-100 BC? Found in Melos in 1820. Photo: ©Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_de_Milo_Louvre_Ma399_n3.jpg
- Fig.4 Object in the Ägyptisches Museum Berlin (Egyptian museum, building of the New Museum), Berlin. Photo: Magnus Manske / Wikimedia. CC BY-SA 3.0. Escultura egipcia, griega del periodo arcaico, griega del periodo clásico y escultura romana clásica.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=490060>
- Fig.5 'Venus de Milo'. Parian marble, ca. 130-100 BC? Found in Melos in 1820. Photo: Dennis Jarvis / Flyckr.
<https://www.flickr.com/photos/archer10/15615795194>
- Fig.6 Marble bust of Roman emperor Elagabalus, ca. 221 AD, Capitoline Museums. Photo: Carole Raddato/ Flyckr.
<https://www.flickr.com/photos/carolemage/20823513035/>
- Fig.7 Leonardo da Vinci 'La Gioconda', 1503-1519. Oil corruption repairing by Hesam Masoumi and Resized to smaller one. Cropped and relevelled from File:Mona Lisa, by Leonardo da Vinci, from C2RMF.jpg. Originally C2RMF: Galerie de tableaux en très haute définition: image page, Public Domain.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29698462>
- Fig.7a Leonardo Da Vinci 'The Virgin and Child with St. Anne' 1500-1513 Photo: © RMN (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13830
- Fig.7b Leonardo Da Vinci 'Saint John the Baptist' 1513-1516. Based on File:Saint Jean-Baptiste, by Leonardo da Vinci, from C2RMF.jpg, originally: C2RMF: Galerie de tableaux en très haute définition. References: Musée du Louvre, Atlas database: entry 13846
Joconde database: entry 000PE025599
https://commons.wikimedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_Saint_John_the_Baptist_C2RMF_retouched.jpg
- Fig.8 Thomas Lawrence 'Porträt der Fürstin Lieven', 1820. The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH., Public Domain.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=153706>
- Fig.9 Francisco Goya. 'Francisco Bayeu', 1795 - Francisco_Bayeu,_por_Goya.jpg, Public Domain. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15998626>
- Fig.10 Francisco Goya. 'Dos viejos comiendo sopa', 1819 - http://www.eeweems.com/goya/old_men_eating_900.jpg, Public Domain.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2294509>
- Fig.11 Jacques-Louis David. 'Portrait de madame de Verninac', 1799. RF1942-16 n2. By Coyau - Own work, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30998291>
- Fig.12 'U generali Nabolionu Bonaparte', 1797. Di Jacques-Louis David - The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH., Pubblico dominio, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=150011>
- Fig.13 William Hogarth 'Beer Street y Gin Lane', 1751- BeerStreet.jpg and GinLane.jpg, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3516658>
- Fig.14 George Cruikshank 'La botella', 1849. The bottle, by George Cruikshank; 'Fearful quarrels, and brutal violence' Wellcome Images Keywords: Cruikshank, George By http://wellcomeimages.org/indexplus/obf_images/e7/3b/3deab49f3fc-1ba78e06b47368949.jpg Gallery: <http://wellcomeimages.org/indexplus/image/L0007411.html>, CC BY 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35939561>.
- Fig.15 Pierre Prud'hon's 'russian general A.I. Osterman-Tolstoy', 1807-812.
- <http://ostermanniana.ru/gallery/tolstoy/mainF.html#s4>. Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?cu>

rid=1733737

- Fig.16 Jean-Auguste Dominique Ingres 'Baronness James de Rothschild', 1848.
- Art Renewal Center Museum, image 9431. Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3740220>
- Fig.17 Henri Toulouse-Lautrec. 'A corner of the Moulin de la Gallette', 1892. Photo: Mike Steele/Flickr <https://flic.kr/p/p5Jud5>
- Fig.18** Bryan Lewis Saunders. 'Justine Dieuhl', 1889.
- Fig.19 Pablo Picasso. 'Olga Khokhlo', 1918.
- Fig.19a Pablo Picasso. 'Françoise Gilot', 1946.
- Fig.20** Yue Minjun 'The Massacre at Chios' 1994.
- Fig.21** Eugène Delacroix 'The Massacre at Chios' 1844.
- Fig.22a** Jacques d'Agoty. 'Anatomie de la Tête', 1748.
- Fig.22** Günter von Hagen. 'Body Worlds - The Basketball Player', 1992.
- Fig.23** Demian Hirst. 'The Virgin Mother', 2005.
- Fig.24** Addie Wagenknecht. 'Ley del promedio', 2014.
- Fig. 25** Giovanni Battista Della Porta, 'De Humana libri physiognomia'.
- Fig. 25a** Giovanni Battista Della Porta, 'Magie Naturalis'.
- Fig.26** Charles Le Brun 'La frayeur'.
- Fig.27** Charles Le Brun 'Le mepris et La haine'.
- Fig.28** Johann Caspar Lavater
- Fig.29** Johann Caspar Lavater
- Fig.30** William Hogarth. 'Autorretrato Gulielmus Hogarth', 1749 Óleo sobre lienzo.
- Fig.31** William Hogarth. 'Sirvientes de Hogarth', 1750. Óleo sobre lienzo.
- Fig. 32** William Hogarth. 'La Tête à Tête', 1973.
- Fig. 33** William Hogarth 'Characters Caricaturas', 1743 Afuafuerte.
- Fig. 34** William Hogarth 'The Five Orders of Perriwigs as they were Worn at the Late Coronation, Measured Architectonically'. 1761.
- Fig. 35** William Hogarth. 'Línea de la belleza'.
- Fig. 36** William Hogarth. 'The Shrimp Girl', 1740-1745.
- Fig.37** Johann Heinrich Füssli, 'Self-Portrait as a Faun' El dibujo fue hecho para la escultura del 'Fauno' que fue hecha a comienzos de 1770.
- Fig.38** Johann Heinrich Füssli, 'Porträt der Magdalena Hess aus', 1779.
- Fig.39a** John Everett Millais, 'Principes de la torre', 1878.
- Fig.39** Johann Heinrich Füssli, 'Mad Kate', 1806.
- Fig.40** Alan Carroll Lapiz
- Fig.41** Jean-Auguste Dominique Ingres, 'Mrs. Charles Thomas Thruston born Frances Edwards'. Lapiz
- Fig.42** Jean-Auguste Dominique Ingres, Mrs. John Mackie born Dorothea Sophia de Champs'. Lapiz.
- Fig.43** Salvador Dali 'Retrato del padre del artista y su hermana', 1925 Lapiz.
- Fig.44** Jean-Auguste Dominique Ingres 'Josephine-Eleonore-Marie-Pauline', 1851-53 Oil on canvas.
- Fig.45** Louis-Léopold Boilly 'Laughing Man' & "Astonished Man". estudios de autorretratos, 1823-1828.
- Fig.46** Louis-Léopold Boilly 'Portraits of the Artist's Family and Servants'.
- Fig.47** Louis-Léopold Boilly 'Treintaicinco cabezas con expresión', 1823-1828.
- Fig.48** Honoré Daumier 'Les poires', 1834. Lapiz
- Fig.49** Honoré Daumier 'Le passé, le présent et l'avenir', 1834. Litografía
- Fig.50** Honoré Daumier 'Gargantua'1832. Litografía
- Fig.51** Honoré Daumier 'Masques' 1831. Litografía
- Fig.52** Charles Philipon 'La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire' 1831. Lapiz .
- Fig.53** Honoré Daumier 'Crispín y Scapin', 1879.
- Fig.53a** Honoré Daumier 'The Third-Class Carraige' 1863.
- Fig.54** Honoré Daumier 'Le Cauchemar' 1832. Litografía
- Fig.55** Miquel Quílez Bach 'Faceta con historia' Detalle y obra final. Retrato Antonio Alegre, Decano de la Facultad de Economía y Empresa.
- Fig.56** Leonardo Da Vinci: 'Proportions of the Head', 1489. Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=59571>
- Fig.56a** Leonardo Da Vinci: 'Proportions of the Face', 1489.
- Fig.57** Diagrama muy utilizado en los manuales de dibujo sobre las proporciones del rostro.
- Fig.57b** Andrea Lucio, partes del rostro. Acuarela sobre papel.
- Fig.58** Charles Le Brun: croquis de fisiognomía de animales a partir de los ojos, 1698.
- Fig.59** Johann Caspar Lavater: Grabados de la obra 'Essai sur la Physiognomie Destiné à Faire Connoître l'Homme & à le faire Aimer', 1789.
- Fig.59a** Eight eyes. Engraving after C. Le Brun. Iconographic Collections Keywords: Charles Le Brun. By http://wellcomeimages.org/indexplus/obf_images/cb/c7/e43931658124fa388479ae40d22f.jpg Gallery: <http://wellcomeimages.org/indexplus/image/V0009409.html>, CC BY 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36445976>

Fig.59b Designs of ears and eyes. Engraving after C. Le Brun. Iconographic Collections Keywords: Charles Le Brun By http://wellcomeimages.org/indexplus/obf_images/11/d8/c4effd68fb8cd092ec83a0c9be2d.jpg Gallery: <http://wellcomeimages.org/indexplus/image/V0009407.html>, CC BY 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36445965>

Fig.60 Charles Le Brun: análisis de ojos, 1698.

Fig.60a Charles Le Brun 'Designs showing the lower half of the face in various physio' Wellcome V00094. By http://wellcomeimages.org/indexplus/obf_images/7a/b0/0dc8aac5c246bd6ff4af840894a3.jpg Gallery: <http://wellcomeimages.org/indexplus/image/V0009408.html>, CC BY 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36445969>

Fig.61 Heather Dewey-Hagborg 'Stranger Visions', 2012-13.

Fig.62 Ogilvy 'Face of litter', 2015.

Fig.63 Jesper Petersson 'Somebody or Nobody?'

Fig.64 Viki Yeo 'Young Girl'.

Fig.65 Rostros para 3D.

Fig.66 Efecto Thacher.

Fig.67 Wolfgang Köhler, 1887.

Fig.68 Andrea Lucio, 'Espejos'. Acuarela sobre papel, 21 cm.x 28 cm.

Fig.69 Johannes Vermeer, 'La joven de la perla', 1665. By <http://www.mauritshuis.nl> Museum page Info, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36351343>

Fig.70 Jacques-Louis David, 'The Death of Marat', 1793 - Web Gallery of Art, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=112018>

Fig.71 Jacques-Louis David, Detalle: 'The Death of Marat', 1793 - Web Gallery of Art, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=112018>

Índice temático

Alteridad	19, 43-44, 61, 66-67, 69-70, 73-74, 78, 81-82, 84, 86, 88-90, 99-100, 104, 111, 116-117, 123, 128, 139, 211, 234, 250, 257-60, 285-93.
Apariencia	10, 19, 21, 25, 29, 42, 50, 61, 73-74, 78, 80-81, 95, 109-114, 116, 122, 135-37, 141-43, 154, 285-93.
Arte	16-27, 59-61, 78, 80, 84-85, 90, 94, 101-02, 103-19, 124, 128-29.
Arte, referentes	29-42, 157-167.
Cómic	231-255.
Creación	7-10, 33, 77, 91, 10, 110, 112, 118, 129, 285-88, 291-92, 137, 139, 141, 142, 153, 170, 203.
Copia	75, 80, 94, 120, 122, 128 10, 146.
Cuerpo	13-24, 56-57, 62, 64-67, 70, 73, 75, 85, 88 92-96, 101, 104-106, 111, 115, 128-29.
Dibujo	16-26, 29-42, 43-49, 54, 57, 61-63, 65, 67, 72, 76-77, 85, 88-89, 91-95, 106, 111 116-17, 123, 133, 135-138, 155-56, 160-61, 164-67, 170-260.
División	10, 43-44, 47, 71, 73, 73-74, 80, 98, 103-106, 119-120, 129, 151, 1281 283, 293.

El doble	32, 49, 64-65, 73, 75, 91, 120-24, 136, 144, 211, 216, 234, 257, 290.
El otro	17, 19, 25, 26, 43, 50, 51, 55, 59-65, 67, 70-77, 80-87, 88, 99, 107, 110, 113, 115-16, 120, 129.
Espejo	45, 59, 64-66, 75-76, 79-80, 85, 88, 98, 101, 103, 116, 128, 132, 139, 143, 145, 153, 174, 256, 267, 282, 289, 292.
Expresión	13-27, 29-42, 46-48, 54-55, 62, 78, 84-85, 88-89, 91, 93, 95, 99-107, 109, 111-116, 118, 125, 128, 144, 165, 290.
Familiaridad	50-55, 291.
Ficción	66, 74, 98-102, 107-113, 122, 2016, 240, 282-83, 292-94.
Filosofía	69, 77, 80, 82, 85, 98, 104, 107, 112, 122, 287.
Fisionomía	16, 19, 29-31, 33-34, 44, 53, 63, 91-102, 116, 146, 293.
Grotesco	17, 33, 62, 100, 117.
Historias	82-84, 98, 102, 110, 112-129, 240-42, 247, 250.
Identificación	9-11, 23, 26, 47-54, 59, 61-64, 66, 69, 73-77, 80-81, 125, 256, 281-82, 292, 294.
Lo femenino	16, 22, 52-53, 125-29, 283.
Lo imaginario	19, 56, 59, 64, 66, 75-77, 85, 88, 100, 112, 139, 147, 149, 151, 170, 211, 265, 292.
Lo simbólico	23, 42, 43-45, 56, 59-61, 66, 72, 76, 85, 88, 98, 100, 108, 147, 163, 265, 292-93.
Modernidad	82-84, 98, 102, 110, 112-129, 141, 281, 283, 286, 288, 292 294.

Pintura	7-10, 29, 32, 36, 37, 39 40 42, 125, 136, 139-41, 143-48, 157, 167, 287, 291-92, 295.
Representación	7-11, 13-27, 29-30, 32, 39, 45, 48, 50, 52, 54, 59- 64, 69, 77 86, 91, 95, 100 102-105, 11, 112, 114 116 119, 120, 122, 132, 136-37 143, 147-51, 153, 170, 174, 176, 206-07, 211, 221, 240.
Registro sensible	44, 59, 281.
Romanticismo	20, 22, 35, 100, 103-110, 141.
Rostro	7-10, 13-27, 29-36, 43-53, 54-57, 59-67, 69-70, 78, 125, 132-33, 281-83, 286, 288, 290, 291-95.
Similitud	10, 29-31, 49, 61, 62, 74, 83, 95, 98, 104 113, 122, 156, 288, 293.
Tiempo	9, 13-27, 55, 57, 60, 61, 71-73, 75, 77-78, 80, 82, 84, 88-90, 95, 99-101, 105-108, 112, 114, 116, 128-29, 137-39, 141, 146, 156, 162, 170, 174, 176, 200, 216, 234, 240-42, 247, 249-50, 282, 287-91.
Unidad	24, 43, 45, 49, 50-53, 55, 65 66, 69 71-73, 75-78, 80, 82, 88, 91, 98, 105-106, 113, 114, 119.